**DISERTASI**

# WACANA KRITIK SOSIAL WAYANG *CENKBLONK, JOBLAR,* DAN *SIDIA*

**OLEH**

**I NYOMAN SUWIJA**
**NIM 0490171009**

**PROGRAM STUDI DOKTOR LINGUISTIK**
**PROGRAM PASCA SARJANA**
**UNIVERSITAS UDAYANA**
**DENPASAR**
**2008**

# WACANA KRITIK SOSIAL
# WAYANG *CENKBLONK, JOBLAR,* DAN *SIDIA*

**Disertasi untuk Memperoleh Gelar Doktor**
**Pada Program Doktor, Program Studi Linguistik**
**Program Pascasarjana Universitas Udayana**

**I NYOMAN SUWIJA**
**NIM 0490171009**

**PROGRAM DOKTOR**
**PROGRAM STUDI LINGUISTIK**
**PROGRAM PACASARJANA**
**UNIVERSITAS UDAYANA**
**DENPASAR**
**2008**

**LEMBAR PENGESAHAN**

**DISERTASI INI TELAH DISETUJUI PADA**
**TANGGAL 22 DESEMBER 2007**

**Promotor,**

**Prof. Dr. I Wayan Cika, M.S.**
**NIP 131 287 234**

Ko-Promotor I,

**Prof. Dr. Nyoman Kutha Ratna, S.U.**
**NIP 130 534 228**

Ko-Promotor II,

**Prof. Dr. I Made Suastika, S.U.**
**NIP 130 818 146**

**Mengetahui**

Ketua Program Doktor Linguistik
Program Pascasarjana
Universitas Udayana,

**Prof. Dr. Anon Meko Mbete**
**NIP 130 703 491**

Direktur Program Pascasarjana
Universitas Udayana,

**Prof. Dr. Ir. Dewa Ngurah Suprapta, M.Sc.**
**NIP 131 475 047**

**Disertasi Telah Diujikan pada Ujian Tertutup**

**Tanggal 1 Desember 2007**

**Panitia Penguji Disertasi berdasarkan**

**SK Ketua Program Studi Linguistik Universitas Udayana**

**Nomer: 384/H14.14.I.2/PP.03.08/2007,**

**Tanggal 19 November 2007**

**Ketua : Prof. Dr. Aron Meko Mbete**

**Promoter : Prof. Dr. I Wayan Cika, M.S.**

**Kopromotor I : Prof. Dr. Nyoman Kutha Ratna, M.S.**

**Kopromotor II : Prof. Dr. I Made Suastika, S.U.**

**Anggota : 1. Prof. Dr. I Gusti Made Sutjaja, M.A.**

**2. Prof. Dr. I Nyoman Weda Kusuma, M.S.**

**3. Prof. Dr. I Wayan Dibia, S.S.T., M.A.**

**4. Dr. I Nyoman Suarka, M.Hum.**

**Disertasi Telah Diujikan pada Ujian Terbuka**

**Tanggal 16 Februari 2008**

**Panitia Penguji Disertasi berdasarkan**

**SK Direktur Program Pascasarjana Universitas Udayana**

**Nomer: 34/H14.4/HK/2008,**

**Tanggal 12 Februari 2008**

**Ketua : Prof. Dr. Ni Luh Sutjiati Beratha, M.A.**

**Promoter : Prof. Dr. I Wayan Cika, M.S.**

**Kopromotor I : Prof. Dr. Nyoman Kutha Ratna, M.S.**

**Kopromotor II : Prof. Dr. I Made Suastika, S.U.**

**Anggota : 1. Prof. Dr. Aron Meko Mbete**

**2. Prof. Dr. I Gusti Made Sutjaja, M.A.**

**3. Prof. Dr. I Nyoman Weda Kusuma, M.S.**

**4. Prof. Dr. I Wayan Dibia, S.S.T., M.A.**

**5. Dr. I Nyoman Suarka, M.Hum.**

# KATA PENGANTAR

Tiada kata yang lebih indah untuk diucapkan ketika sebuah keberhasilan telah semakin tampak di depan mata, kecuali memanjatkan puja dan puji syukur ke hadapan *Ida Hyang Widhi/Tuhan* Yang Maha Esa atas segala rahmat yang telah diberikan. Hal ini patut disadari, bahwa betapa pun gigih perjuangan dan kerja keras yang dilakukan, tanpa *welas asih* 'belas kasihan' dari Tuhan Yang Maha Esa, mustahil karya tulis yang-besar ini dapat diselesaikan.

Sungguh sulit dibayangkan bahwa penulisan disertasi yang mahapenting ini dapat diselesaikan dalam waktu yang tidak terlalu panjang, sementara tugas-tugas dan kewajiban akademis lainnya serta peran serta penulis di dalam kehidupan sosial masyarakat cukup menantang dan banyak yang patut dilaksanakan. Ajaran *Sri* yang berarti semangat tingi dan *Saraswati* yang berarti ilmu pengetahuan yang selalu mengalir, di dalam ajarah *Ccttur Sadhana* agama Hindu, selalu mengilhami pikiran penulis sehingga disertasi yang berjudul "Wacana Kritik Sosial Wayang *Cenk Blonk, Joblar,* dan *Sidia"* ini benar-benar dirasa merupakan tugas yang mahamulia dan cukup menarik untuk dikerjakan.

Seraya mengucapkan *Om Sidhirastu tat astu, Ora et labora* atau "Semoga sukses dan berjuang sambil berdoa", berbagai rintangan dan hambatan yang penulis rasakan dapat diatasi. Faktor internal yaitu dorongan dari dalam yang begitu besar ditambah faktor eksternal berupa dorongan semangat dan materiel dari pihak lain juga cukup membantu membangkitkan semangat penulis untuk secepat mungkin menyelesaikan tugas akhir studi Program Doktor ini. Berkenaan dengan

hal itu, melalui pengantar ini penulis menyampaikan rasa hormat dan terima kasih yang setulus-tulusnya kepada:

1) Prof. Dr. I Wayan Ardika, M.A., Dekan Fakultas Sastra Universitas Udayana, atas fasilitas akademik yang telah diberikan selama penulis mengikuti perkuliahan Program Doktor Linguistik pada Program Pascasarjana Universitas Udayana;
2) Prof. Dr. Dewa Ngurah Suprapta, M.Sc, Direktur Program Pascasarjana Universitas Udayana, yang banyak memberikan pelayanan akademis selama penulis mengiktuti perkuliahan program Pascasarjana;
3) Prof. Dr. Aron Meko Mbete, Ketua Program Studi Doktor Linguistik Universitas Udayana, yang banyak memberikan pelayanan administrasi akademis dan banyak pula memberikan arahan, harapan, serta motivasi dalam rangka penyeles'aian tugas akhir ini;
4) Prof. Dr. Nyoman Kutha Ratna, S.U, Ketua Konsentrasi Kajian Wacana Naratif, yang sekaligus sebagai Ko-Promotor I penulisan disertasi ini, atas segala bimbingan dan arahannya yang demikian mendidik sehingga tulisan ini dapat diselesaikan;
5) Bapak Prof. Dr. I Wayan Cika, M.S., Promotor utama, yang dengan penuh kekeluargaam memberikan bimbingan, arahan, dan perbaikan- perbaikan atas disertasi yang penulis kerjakan ini;
6) Prof. Dr. I Made Suastika, S.U, Ko-Promotor II, yang dengan tekun dan penuh kekeluargaan memberikan bimbingan, petuah, arahan, dan harapan hingga penulisan disertasi ini dengan cepat dapat diselesaikan;

7) Bapak-bapak dosen lainnya yang sekaligus ikut sebagai tim penguji, yaitu Prof. Dr. I Nyoman Weda Kusuma, M.S., Dr. I Nyoman Dharma Putra, M.Lit.. Dr. I Nyoman Suarka, M.Hum., Prof. Dr. I Nyoman Sedana, M.S. dan Prof. Dr. I Wayan Dibia, S.S.T., M.A. dari ISI Denpasar yang cukup banyak memberikan arahan pada waktu ujian proposal, seminar kelayakan, dan ujian tertutup;
8) Bapak Drs. Reda Gunawan, M.M., Rektor IKIP PGRI Bali, yang banyak juga memberikan bantuan dan motivasi berupa wejangan-wejangan agar penulis dapat menyelesaikan studi secepatnya;
9) Bapak Drs. Pande Wayan Bawa, M.Si., Dekan Fakultas Pendidikan Bahasa dan Seni pada IKIP PGRI Bali, atas segala perhatian dan dorongan semangat yang telah diberikan selama penulis menyelesaikan studi pada Program Doktor;
10) Bapak-bapak dan Ibu-ibu Staf Program Doktor Linguistik Universitas Udayana dan Staf Administrasi IKIP PGRI Bali yang banyak pula membantu proses akademis yang penulis butuhkan;
11) Bapak Wayan Nardayana, dalang wayang kulit *Cenk Blonk,* yang telah berkenan menerima penulis melakukan wawancara dan perekaman berkenaan dengan aparatus pertunjukannya;
12) Sdr. I Ketut Nuada, dalang wayang *Joblar,* yang penuh persaudaraan menerima kehadiran penulis untuk melakukan wawancara berkaitan dengan keberhasilannya mempopulerkan wayang *Joblar-ABG;*

13) Sdr. I Made Sidia, S.S.P., dalang wayang *Sidia*, atas perkenannya memberikan hasil rekaman lakon *Dasa Nama Kerta* dalam rangka peringatan setahun Bom Bali I dan banyak memberikan informasi;
14) Isteri, anak-anak tercinta, dan keluarga besar tersayang yang tidak pernah menghalangi tujuan akademis yang penulis tekuni sehingga telah membuahkan suatu hasil untuk kepentingan dan gengsi keluarga;
15) Rekan-rekan dan hadaitolan yang tidak dapat disebutkan satu per satu, atas bantuan, belas kasihan, cibiran, sindiran, ejekan, irihatinya yang tampak, semuanya telah menjadi cambuk demi keberhasilan ini.

Semoga segala bentuk bantuan dan kebaikan dari berbagai pihak tersebut merupakan amal bakti guna mendapatkan balasan yang setimpal dari Tuhan Yang Maha Esa. Akhirnya, patut disadari bahwa *Tan hana wwang swasta anulus* 'Tidak ada manusia yang sempurna' dalam mengarungi bahtera hidup ini sehingga tidak ada pula tulisan yang luput dari keterbatasan. Tulisan ini pun masih jauh dari yang sempurna. Oleh karena itu, dengan rendah hati penulis memohon kritik dan saran sehingga pada kesempatan berikutnya penulis dapat menyajikan tulisan-tulisan yang lebih baik dan sempurna.

Penulis,

# WACANA KRITIK SOSIAL
# WAYANG *CENKBLONK, JOBLAR,* DAN *SIDIA*

Oleh
I Nyoman Suwija

## ABSTRAK

Penelitian yang berjudul "Wacana Kritik Sosial Wayang *Cénk Blonk, Joblar,* dan *Sidia* ini dilatarbelakangi oleh eksistensi wayang kulit Bali sebagai tari *wall, bebali,* dan *balih-balihan* yang pada suatu saat sempat mengalami stagnasi dan hampir ditinggalkan oleh masyarakat Bali. Wayang kulit Bali mulai naik daun lagi sejak sekitar tahun 1990-an akibat adanya kreativilas para dalang belakangan ini yang terus-menerus berupaya melakukan inovasi-inovasi untuk dapat memikat kembali perhatian masyarakat terhadap seni perlunjukan wayang kiilit. Hal inilah yang memunculkan istilah wayang kulit inovatif Bali. Pertunjukan wayang kulit inovatif Bali cukup banyak mengkonumikasikan wacana-wacana kritik sosial yang sangat menarik untuk diteliti.

Penelitian ini mengangkat lima masalah, yaitu (I) bagaimanakah eksistensi wayang kulit Bali dan mengapa terjadi peminggiran kedudukan dan fungsi wayang kulit Bali? (2) bagaimanakah para dalang mengemas wacana kritik sosial dalam pertunjukannya di tengah-tengah menurunnya minat masyarakat menonton wayang kulit? (3) bagaimanakah bentuk wacana kritik sosial yang dikomunikasikan oleh dalang wayang *Cénk Blonk, Joblar,* dan *Sidia?* (4) fungsi apa sajakah yang dapat disimak dari wacana-wacana kritik sosial wayang *Cénk Blonk, Joblar,* dan *Sidia?* (5) bagaimanakah sasaran dan amanat wacana kritik sosial wayang *Cénk Blonk, Joblar,* dan *Sidia?* dan (6) bagaimanakah tanggapan penonton terhadap wacana-wacana kritik sosial Wayang *Cénk Blonk, Joblar,* dan *Sidia?*

Landasan teori yang digunakan di dalam penelitian ini diawali dengan analisis wacana naratif, teori resepsi sastra, dan teori dekonstruksi. Penerapan teori tersebut disertai dengan pemakaian metode pengumpulan data: (1) observasi, (2) wawancara, (3) studi dokumen dan kepustakaan. Metode dan teknik analisis data dilakukan secara deskriptif kualitatif yang meliputi: (1) transkripsi, (2) penerjemahan, dan (3) analisis data, Penyajian hasil penelitian menggunakan metode formal dan informal.

Analisis bentuk wacana kritik sosial yang dilandasi filosofis yang mengacu pada aspek ontologis menghasilkan temuan bahwa wacana kritik sosial dapat dikomu-nikasikan melalui: (1) dialog *penasar,* (2) dialog *penasar* dengan ksatria, (3) dialog atman dengan dewa, (4) dialog *penasar* dengan raksasa, dan (5) dialog dewa dengan raja. Kajian bentuk kebahasaannya meliputi: (1) alternatif pemilihan tata ungkapan, (2) pemakaian *paribasa* Bali, (3) pepatah bahasa Indonesia, dan (4) pelesetan lagu pop Bali. Tingkatan bahasa Bali yang digunakan di dalam wacana kritik sosial: (1) *basa kasar,(2) basa andap,* dan (3) *basa madia.*

Analisis fungsi wacana kritik sosial berdasarkan filosofis yang menyangkut aspek aksiologis untuk menjawab pertanyaan "bagaimana" menghasilkan temuan

berupa: (1) fungsi hiburan, (2) fungsi pendidikan (keteladanan atau anutan, anjuran atau ajakan (provokasi, nasihat perbaikan), (3) fungsi infonnatif (info kepemimpinan, kasih sayang Tuhan, korupsi, pemilihan umum atau pilkada, bencana alam), dan (4) pelestarian budaya.

Berdasarkan pendekatan kualitatif dengan menerapkan teori resepsi sastra dapat disimak bahwa sasaran wacana kritik sosial wayang kulit inovatif Bali, antara lain: (1) pemimpin, (2) masyarakat pemilih, (3) calon DPR/DPR, (4) seorang anak, (5) hakim/penegak hukum, (6) *balian* atau dukun, (7) penjudi, (8) seorang suami, dan (9) masyarakat luas lainnya. Amanat yang tersirat di dalam wacana kritik sosial meliputi: (1) amanat,-kepemimpinan (pemimpin sebagai pengayom masyarakat, bekal seorang pemimpin, cermat memilih pemimpin, pemimpin yang serakah, hak dan kewajiban pemimpin, berat menjadi *keliari);* (2) amanat hutang dan *yadnya* (tiga hutang anak, *yadnya* seorang anak, anak yang kualat); (3) amanat petuah (memilih calon isteri, perilaku selingkuh, larangan judi, pelestarian lingkungan); (4) amanat kepribadian (tinggi hati, pelit/kikir, selera tinggi, di bawah perintah isteri, penghormatan terhadap wanita, *positive thinking,* pengendalian diri, tenggang rasa, ceroboh, ilmu padi, raj in beryadnya, cewek matre, balas budi, lelaki hidung belang); dan (5)amanat seni budaya (mengembangkan seni budaya, ajegkan Bali, terpengaruh budaya lain).

Kata kunci: - wacana kritik sosial

**DISCOURSE OF SOCIAL CRITISISM**
**IN *CENKBLONK, JOBLAR,* AND *SIDIA* SHADOW PUPPET**

By
I Nyoman Suwija

## ABSTRACT

This study entitled "Discourse of Social Critisism in *Cénk Blonk*, *Joblar*, and *Sidia* Shadow Puppet" constitutes back-grounded for the existence of Balinese shadow puppet as dance of *wali* (sacred), *bebali* (like Bali), and *balih-balihan* (show) which one underwent stagnation and was almost abandoned by the Balinese. Balinese Shadow Puppet has began its debut since 1990s as a result of a creativity of puppeteers who always encourage innovations to cupture the ettention of the community to performance of shadow puppet. This then brings in about the term innovative Balinese shadow puppet. This performance communicates discourse of social criticisms wich deserves to be investigated.

This study raises five problems: (1) how is the existence of Balinese shadow puppet until and why there is marginalization of the position of Balinese Shadow Puppet? (2) how does the pupeteer package social criticism discourse in their performance amidst the declining interest of the community watching shadow puppet play? (3) what is the form of the discourse of social criticism communicated by *Cénk Blonk, Joblar,* and *Sidia* puppeteers? (4) what function that can be learnt from the discourse of social criticism of the *Cénk Blonk, Joblar,* and *Sidia* shadow puppet?, (5) how is the target and massages in the discourse of social critisism *Cénk Blonk, Joblar,* and *Sidia* shadow puppet?, and (6) how do the response of the audience at discourse of social criticism *Cénk Blonk, Joblar,* and *Sidia* shadow puppet?

Theoretical basic used in this study begins with the theory of narrative discourse, theory of literary reception, and decontruction theory. The application of those theories are combined with the use of the method of data collection: (1) observation, (2) interview, (3) document and library studies. Method and data analysis technique which is done descriptively and qualitatively cover: (1) transcription, (2) translating, and (3) data analysis; The presentation of the results of the study uses formal and informal method.

The analysis of the form discourse of social criticism being philo-sophically based and referring to ontological aspect results in the finding that the discourse of social criticism can be communicated through: (1) dialogue among the attendants of the shadow puppet play, (2) dialogue among the attendants and noblemen, (3) dialogue of *atman* with gods, (4) dialogue between attendants and giants, and (5) dialogue between god and king. The study of the form of the language covers: (1) alternative in choosing expressions, (2) the use of Balinese proverb, (3) Indonesian sayings, and (4) preservation of Balinese pop song. The level of the Balinese used in the discourse of social criticism are (1) low Balinese, (2) *Andap* level, and (3) middle level.

The analysis of the function of the discourse of social criticism philosophically involves axiological aspect to address the question of "how" to come to the findings: (1) entertainment function, (2) edutainment function (exemplary-/model leaders, suggestions, provocation, constructive criticism), (3) infotainment function (information leadership, the love of God, corruption, general election, election of provincial/regency head of govemmet, natural .disaster), and (4) cultural preservation.

Based on the qualitative approach by the application of the theory of literary reseption and aesthetics it can be concluded that the target of the discourse of the innovative Balinese shadow puppet among theres are: (1) leader, (2) community involving in the generate lection, (3) candidates of Local Government MP/Central Government MP, (4) childdren, (5) judge/law enforcement, (6) shaman of witchdoctor, (7) gambler, (8) a husband, and (9) other community at large. The message in the discourse covers: (1) leadership message (leader as the protector of the people, 'victual' of a leader, smart in electing a leader, greedy leader, right and responsibility of the leader, heavy duty as a sub-village'head); (2) message of debt and sacrifice (three debts of a child, *yadnya* (sacrifice) of children, the children who are cursed); (3) the message about advices (the illegal gambling, message of environment conservation; (4) message on personality (arrogant, stingy/mean, high desire, under a control of a wife, respect of woman, positive thinking, self-control, returning a favor, charelessnes, knowledge of rice, diligent in conducting secrifice, materialistic girl, reciprocate womanizer), and (5) message of art and culture (developing art and culture, preserving Bali, and being influenced by other world).

Key words: - Social criticism discourse

## DAFTAR ISI


PRASYARAT GELAR ..... i
LEMBAR PERSETUJUAN ..... iii
PENETAPAN PANITIA PENGUJI ..... iv
KATA PENGANTAR ..... vi
ABSTRAK ..... x
ABSTRACT ..... xii
GLOSARIUM ..... xiv
DAFTAR GAMBAR, TABEL, DAN LAMPIRAN ..... xxii
DAFTAR ISI ..... xxiii
BAB I PENDAHULUAN ..... 1
1.1 Latar Belakang ..... 1
1.2 Rumusan Masalah ..... 12
1.3 Tujuan Penelitian ..... 13
1.3.1 Tujuan Urnum ..... 13
1.3.2 Tujuan Khusus ..... 13
1.4 Manfaat Penelitian ..... 14
1.4.1 Manfaat Teoretis ..... 14
1.4.2 Manfaat Praktis ..... 15
BAB II KAJIAN PUSTAKA, KONSEP, LANDASAN TEORI, MODEL ..... 16
2.1 Kajian Pustaka ..... 16
2.2 Konsep ..... 25
2.2.1 Konsep Wacana ..... 25
2.2.2 Konsep Kritik Sosial ..... 28
2.2.3 Konsep Wayang Kulit ..... 30
2.3 Landasan Teori ..... 32
2.3.1 Teori Wacana Naratif ..... 32
2.3.2 Teori Resepsi Sastra ..... 34
2.3.3 Teori Dekonstruksi ..... 36

2.4 Model Penelitian ..... 40
BAB III METODE PENELITIAN ..... 43
3.1 Dasar Pendekatan Penelitian ..... 43
3.2 Lokasi Penelitian ..... 44
3.3 Populasi dan Sampel ..... 46
3.4 Jenis dan Suraber Data ..... 48
3.5 Instrumen Penelitian ..... 49
3.6 Metode dan Teknik Pengumpulan Data ..... 50
3.6.1 Observasi ..... 50
3.6.2 Wawancara ..... 51
3.6.3 Studi Dokumen dan Kepustakaan ..... 52
3.7 Metode dan Teknik Analisis Data ..... 54
3.7.1 Transkripsi ..... 54
3.7.2 Penerjemahan ..... 55
3.7.3 Analisis Data ..... 57
3.8 Penyajian Hasil Penelitian ..... 59
3.8.1 Metode Formal ..... 59
3.8.2 Metode Informal ..... 60
BAB IV EKSISTENSI WAYANG KULIT BALI, WAYANG *CENKBLONK*, *JOBLAR*, DAN *SIDIA* ..... 61
4.1 Wayang Kulit Bali ..... 61
4.2 Sekilas Asakisul Wayang Kulit Bali ..... 67
4.3 Wayang Kulit Bali Sebagai Seni Tradisional ..... 71
4.4 *Dharma Pawayangan* dalam Wayang Kulit Bali ..... 76
4.5 Struktur Pertunjukan Wayang Kulit Bali ..... 83
4.5.1 Panggung, *Kelir*, *Beléncong*, dan *Gedebong* ..... 84
4.5.2 *Gegamelan* ..... 89
4.5.3 Personal Pembantu ..... 90
4.5.4 *Bebantenan* ..... 92
4.5.5 *Tetikesan* ..... 93

4.5.6 *Palawakia* ..... 95
4.5.7 Bahasa dan Retorika ..... 96
4.6 Peminggiran Kedudukan dan Fungsi Wayang Kulit Bali ..... 98
4.7 Strategi Para Dalang Melawan Tantangan Zaman ..... 103
4.8 Deskripsi Tiga Wayang Subjek Penelitian ..... 107
4.8.1 Wayang *Cenk Blonk* ..... 107
4.8.2 Wayang *Joblar*..... 113
4.8.3 Wayang *Sidia* ..... 124
BAB V WACANA KRITIK SOSIAL WAYANG *CENK BLONK, JOBLAR, DAN SIDIA* ..... 131
5.1 Wacana Kritik Sosial Wayang *Cenk Blonk* Lakon *Diah Gagar Mayang* ..... 133
5.1.1 Sinopsis Lakon *Diah Gagar Mayang*..... 135
5.1.2 Tokoh dan Penokohan ..... 138
5.3.2.1 Tokoh Utama ..... 139
1) Tokoh Protagonis..... 139
2) Tokoh Antagonis ..... 141
3) Tokoh Tritagonis ..... 144
5.3.2.2 Tokoh Pembantu ..... 144
5.3.2.5 Tokoh Sisipan ..... 146
5.1.3 Kritik Sosial Dialog *Penasar* ..... 147
5.1.3.1 Dialog Tualen dengan Merdah ..... 148
5.1.3.2 Dialog Delem dengan Sangut ..... 171
5.1.3.3 Dialog I Klenceng dengan I Ceblong..... 183
5.1.4 Kritik Sosial Dialog *Penasar* dengan Ksatria..... 189
5.1.5 Kritik Sosial Dialog *Penasar* dengan Kera ..... 191
5.2 Wacana Kritik Sosial Wayang *Joblar* Lakon *Tualen Caru* ..... 193
5.2.1 Sinopsis Lakon *Tualén Caru* ..... 193
5.2.2 Tokoh dan Penokohan ..... 196
5.2.2.1 Tokoh Utama ..... 198

1) Tokoh Protagonis ..... 198
2) Tokoh Antagonis..... 190
3) Tokoh Tritagonis ..... 202
5.2.2.2 Tokoh Pembantu ..... 203
5.2.2.3 Tokoh Sisipan ..... 205
5.2.3 Kritik Sosial Dialog *Penasar* ..... 207
5.2.3.1 Dialog Tualen dengan Merdah ..... 207
5.2.3.2 Dialog I Klenceng dengan I Ceblong ..... 213
5.2.3.3 Dialog Delem dengan Sangut ..... 217
5.2.3.4 Monolog I Sangut ..... 220
5.2.3.5 Dialog I Joblar dengan I Sangut ..... 221
5.2.3.6 Dialog I Sangut dengan Cewek Kafe ..... 226
5.2.4 Kritik Sosial Dialog *Penasar* dengan Ksatria..... 229
Dialog Tualen dengan Sang Anoman ..... 229
5.2.5 Kritik Sosial Dialog Atman dengan Dewa ..... 231
5.2.5.1 Dialog Atman 1 dengan Sang Suratma ..... 231
5.2.5.2 Dialog Atman 2 dengan Sang Suratma ..... 233
5.2.6 Kritik Sosial Dialog *Penasar* dengan Raksasa ..... 235
5.3 Wacana Kritik Sosial Wayang *Sidia* Lakon *Dasa Nama Kerta*.. 236
5.3.1 Sinopsis Lakon *Dasa Nama Kerta* ..... 237
5.3.2. Tokoh dan Penokohan..... 242
5.3.2.1 Tokoh Utama ..... 243
1) Tokoh Protagonis..... 243
2) Tokoh Antagonis ..... 244
3) Tokoh Tritagonis..... 245
5.3.2.2 Tokoh Pembantu ..... 246
5.3.2.3 Tokoh Sisipan ..... 248
5.3.3 Kritik Sosial Dialog *Penasar*..... 249
5.3.3.1 Dialog Tualen dengan Merdah ..... 250
5.3.4 Kritik Sosial Dialog Dewa kepada Raja Medang Kemulan 252

5.4 Tujuan dan Manfaat Wacana Kritik Sosial ..... 255
5.4.1 Tujuan Wacana Kritik Sosial ..... 255
5.4.1.1 Menarik perhatian penonton ..... 258
5.4.1.2 Menambah wawasan pengetahuan penonton ..... 261
5.4.1.3 Memberi petunjuk tatanan kehidupan/berbudaya yang baik ..... 263
5.4.1.4 Memotivasi penonton untuk melakukan introspeksi diri ..... 267
5.4.1.5 Membangun kesadaran untuk memahami ajaran kebenaran ..... 269
5.4.2 Manfaat Wacana Kritik Sosial ..... 270
5.4.2.1 Mengubah perilaku masyarakat ..... 271
5.4.2.2 Menjaga kesadaran hidup umat manusia ..... 273
BAB VI BENTUK WACANA KRITIK SOSIAL WAYANG *CENK BLONK*, *JOBLAR*, DAN *SIDIA* ..... 275
6.1 Bentuk Wacana Kritik Sosial Wayang *Cenk Blonk* ..... 276
6.1.1 Alternatif Pemilihan Tata Ungkapan ..... 277
6.1.1.1 Perumpamaan ..... 277
6.1.1.2 Menggunakan Pelesetan dalam Bentuk Singkatan 281
6.1.1.3 Pemakaian *Paribasa* Bali ..... 286
6.1.2 Pemakaian *Anggah-ungguhang Basa* Bali ..... 296
6.1.2.1 Pengertian *Anggah-ungguhing Basa Bali* ..... 299
6.1.2.2 *Anggah-ungguhing Basa Bali* pada Lakon *Diah Gagar Mayang* ..... 301
6.1.2.3 *Anggah-ungguhing Basa Bali* Wacana Kritik Sosial dalam Lakon *Diah Gagar Mayang* ..... 318
6.2 Bentuk Wacana Kritik Sosial Wayang Kulit *Joblar* ..... 326
6.2.1 Alternatif Pemilihan Tata Ungkapan ..... 327
6.2.1.1 Perumpamaan ..... 328
6.2.1.2 *Paribasa Bali.* ..... 329

6.2.1.3 Pepatah Bahasa Indonesia ..... 333
6.2.1.4 Pelesetan Lagu Pop Bali ..... 334
6.2.2 *Anggah-ungguhing Basa Bali* Wacana Kritik Sosial Lakon *Tualén Caru*..... 335
6.2.2.1 Pemakaian Basa Kasar..... 337
6.2.2.2 Pemakaian *BasaAndap* ..... 338
6.2.2.3 Pemakaian *Basa Madia* ..... 343
6.3 Kajian Bentuk Wacana Kritik Sosial Wayang *Sidia* ..... 345
6.3.1 Altematif Pemilihan Tata Ungkapan ..... 345
6.3.1.1 Perumpamaan..... 346
6.3.1.2 TembangBali..... 347
6.3.2 *Anggah-ungguhing Basa Bali* Wacana Kritik Sosial Lakon *Dasa Nama Kerta*..... 349
6.3.2.1 *Basa Andap* Dialog Tualen dan Merdah..... 349
6.3.2.2 *Basa Andap* Dialog Hyang Siwa dan I Sangut ..... 350
BAB VII FUNGSI WACANA KRITIK SOSIAL WAYANG *CENK BLONK JOBLAR*, DAN *SIDIA*..... 352
7.1 Fungsi Hiburan..... 353
7.1.1 Fungsi Hiburan Wacana Kritik Sosial *Wayang Cenk Blonk*..... 357
7.1.2 Fungsi Hiburan Wacana Kritik Sosial Wayang Joblar..... 362
7.2 Fungsi Pendidikan..... 367
7.2.1 Keteladanan (Panutan) ..... 370
7.2.2 Anjuran atau Ajakan (Profokasi) ..... 372
7.2.3 Nasihat Perbaikan ..... 378
7.3 Fungsi Inforrnatif ..... 383
7.3.1 Info Kepemimpinan ..... 385
7.3.2 Info Kasih Sayang Tuhan ..... 387
7.3.3 Info Korupsi..... 388
7.3.4 Info Pemilihan Umum/Pilkada ..... 389

7.3.5 Info Bencaria Alam ..... 390
7.4 Fungsi Pelestarian Budaya ..... 391
BAB VIII SASARAN, AMANAT, DAN TANGGAPAN PENONTON TERHADAP WACANA KRITIK SOSIAL *WAYANG CENK BLONK, JOBLAR,* DAN *SIDIA* ..... 398
8.1 Sasaran Wacana Kritik Sosial ..... 398
8.1.1 Pemimpin ..... 402
8.1.2 Masyarakat Pemilih ..... 405
8.1.3 CalonDPR/DPR ..... 406
8.1.4 Seorang Anak..... 411
8.1.5 Hakim/Penegak Hukum ..... 415
8.1.6 *Balian* (Dukun) ..... 416
8.1.7 Penjudi ..... 417
8.1.8 SeorangSuami ..... 418
8.1.9 Masyarakat Luas Lainnya ..... 419
8.2 Amanat Wacana Kritik Sosial ..... 427
8.2.1 Amanat Kepemimpinan ..... 429
8.2.1.1 Pemimpin sebagai pengayom masyarakat ..... 429
8.2.1.2 Bekal seorang pemimpin ..... 430
8.2.1.3 Cermat memilih pemimpin ..... 432
8.2.1.4 Pemimpin yang serakah ..... 433
8.2.1.5 Hak dan kewajiban pemimpin ..... 434
8.2.1.6 Berat menjadi *kelian* ..... 436
8.2.2 Hutang dan *Yadnya* Anak ..... 438
8.2.2.1 Tiga hutang anak ..... 438
8.2.2.2 *Yadnya* seorang anak ..... 439
8.2.2.3 *Anak durhaka* ..... 440
8.2.3 Amanat Petuah ..... 441
8.2.3.1 Petuah memilih calon isteri ..... 441
8.2.3.2 Petuah perilaku selingkuh ..... 443

8.2.3.3 Petuah larangan berjudi ..... 444
8.2.3.4 PelestarianlLingkungan ..... 445
8.2.4 Amanat Kepribadian ..... 447
8.2.4.1 Tinggi hati ..... 448
8.2.4.2 Pelit/kikir ..... 450
8.2.4.3 Selera tinggi ..... 451
8.2.4.4 Di Bawah perintah isteri ..... 452
8.2.4.5 Penghormatan terhadap wanita .: ..... 453
8.2.4.6 Berpikiran positif ..... 454
8.2.4.7 Pengendaliandiri ..... 455
8.2.4.8 Tenggangrasa ..... 456
8.2.4.9 Ceroboh ..... 457
8.2.4.10 Ilmu padi ..... 458
8.2.4.11 Rajin beryadnya ..... 459
8.2.4.12 Cewek matre ..... 460
8.2.4.13 Balas budi ..... 462
8.2.4.14 Lelaki hidung belang ..... 463
8.2.5 Amanat Seni Budaya ..... 464
8.2.5.1 Pengembangan seni budaya ..... 464
8.2.5.2 Ajeg Bali ..... 465
8.2.5.3 Terpengaruh budaya lain ..... 466
8.3 Tanggapan Penonton terhadap Wacana Kritik Sosial ..... 467
BAB IX SIMPULAN DAN SARAN ..... 477
9.1 Simpulan ..... 477
9.2 Temuan Penelitian ..... 479
9.3 Saran-saran ..... 480

DAFTAR PUSTAKA
LAMPIRAN - LAMPIRAN

# BAB I

# PENDAHULUAN

## 1.1 Latar Belakang

Bali adalah salah satu daerah tujuan wisata di Indonesia yang kaya dengan seni pertunjukan, baik pertunjukan tradisional maupun modern. Salah satu seni pertunjukan tradisional Bali yang masih eksis hingga saat ini adalah pertunjukan wayang kulit. Pada beberapa puluh tahun yang lalu, ketika penulis masih anak-anak, pertunjukan wayang kulit yang hanya disebut *wayang*, masih sangat akrab dengan kehidupan masyarakat Bali, terutama masyarakat pedesaan. Hal ini disebabkan wayang kulit merupakan pertunjukan tradisi yang setiap saat diperlukan sebagai pelengkap upacara keagamaan yang meliputi upacara *Déwa Yadnya, Pitra Yadnya, Resi Yadnya, Manusa Yadnya,* dan *Bhuta Yadnya*.

Bandem (1994:31) menyatakan bahwa sebagai sebuah karya seni yang bermutu tinggi, wayang kulit selalu menarik untuk dinikmati sehingga cukup sering dijadikan bahan pembicaraan dan penelitian oleh para ahli, baik peneliti dari dalam maupun dari luar negeri. Pendapat itu menunjukkan bahwa, walaupun memiliki *pakem-pakem dharma pewayangan* yang ketat, pertunjukan wayang kulit tetap merupakan seni yang *adiluhur* karena juga merupakan wahana untuk mengkomunikasikan berbagai masalah kehidupan, baik yang berbentuk kritikan, ejekan, sindiran, petuah, pendidikan maupun penerangan untuk mengajak para penonton semakin cerdas memahami hakikat kehidupan di dunia ini.

Bangsa Indonesia telah menganggap wayang kulit merupakan seni tradisi *diluhung* yang merupakan suatu sumber nilai-nilai etis yang luhur. Hal ini sejalan dengan pendapat Amir (1997:19) yang mengatakan bahwa cukup banyak ajaran dan nilai-nilai luhur yang terkandung di dalam lakon-lakon yang dipentaskan para dalang melalui pertunjukan wayang kulit. Dipaparkan pula kelengkapan ajaran dan nilai-nilai wayang tentang manusia, alam, dan Tuhan serta bagaimana seorang manusia dapat mencapai kesempurnaan hidupnya.

Wayang kulit memiliki *dharma pewayangan* yang baku untuk dipakai pedoman oleh para dalang. Karena adanya *dharma pewayangan* yang memuat norma-norma dan *pakem-pakem* yang baku tersebut, pertunjukan wayang kulit Bali menjadi kesenian yang kurang variatif sehingga hampir ditinggalkan oleh para penontonnya. Di samping itu, dengan munculnya berbagai wujud kesenian lain yang bernuansa baru dan menjadi pilihan utama masyarakat, pada era belakangan ini wayang kulit semakin kurang mendapatkan perhatian dari masyarakat.

Pandangan di atas sesuai dengan pendapat Marajaya (2002a:39) yang menyatakan bahwa pertunjukan wayang kulit Bali telah lama ditinggalkan oleh penontonnya atau telah terpinggirkan di tengah-tengah hingar-bingar maraknya berbagai seni hiburan, baik di masyarakat maupun yang ditayangkan oleh media-media elektronika.

Menurut Sujarno dkk. (2003:49), sebagai seni pertunjukan tradisional, wayang kulit mempunyai empat fungsi utama, yakni (1) fungsi ritual, (2) fungsi

pendidikan atau tuntunan, (3) fungsi penerangan dan kritik sosial, serta (4) fungsi hiburan atau tontonan. Senada dengan pendapat tersebut, Bandem dan Sedana (1993:2) menyatakan fungsi wayang kulit sebagai berikut.

> Bagi masyarakat Bali yang masih memiliki tradisi kuat dalam kesenian, seni pertunjukan wayang kulit dianggap mempunyai arti dan makna yang penting dalam kehidupannya. Apa pun wujud dan kegunaannya di masyarakat, wayang kulit diyakini memiliki arti dan makna: (1) sebagai penggugah rasa indah dan kesenangan, (2) sebagai pemberi hiburan sehat, (3) sebagai media komunikasi, (4) sebagai persembahan simbolis, (5) sebagai penyelenggara keserasian norma-norma masyarakat, (6) sebagai pengukuhan institusi sosial dan upacara agama, (7) sebagai kontribusi terhadap kelangsungan dan stabilitas kebudayaan, dan (8) sebagai pencipta integritas masyarakat.

Pertunjukan wayang kulit dinyatakan sebagai Karya Agung Budaya Dunia setelah diproses sesuai dengan prosedur dan persyaratannya oleh *United Nation Educational Scientific Cultural Organization* (UNESCO) di dalam Proklamasi Internasional Pertunjukan Wayang Kulit Sedunia. Selanjutnya, seni wayang dinyatakan dapat mengintegrasikan lima unsur seni, yaitu (1) seni cipta dan konsepsi, (2) seni pertunjukan, seni karya pahat dan lukisan, (4) seni cipta sanggit atau kawi dalang, dan (5) seni widya filsafat dan pendidikan (Sedana, 2004:6).

Wayang kulit yang dikemas dengan baik oleh sang dalang, benar-benar akan dapat menggugah rasa indah dan menimbulkan rasa senang bagi penonton sehingga akan menjadi hiburan yang sehat. Sebagai seorang komunikator, seorang dalang dapat mengkomunikasikan perihal kehidupan umat manusia sehingga benarlah bahwa pertunjukan wayang kulit Bali merupakan media

komunikasi yang mampu mengungkap simbol-simbol sebagai penyelenggara keserasian norma-norma kehidupan masyarakat.

Pernyataan di atas relevan dengan pendapat Kayam (1981:134) yang mengatakan bahwa wayang kulit berfungsi sebagai pertunjukan *wali* (seni sakral sebagai penyerta upacara agama), *bebali* (tidak terlalu sakral namun dipakai mengiringi upacara agama), dan juga *balih-balihan* (khusus untuk pertunjukan hiburan). Dikatakan pula bahwa wayang kulit berfungsi sebagai pengukuhan institusi sosial dan juga sebagai pelengkap upacara keagamaan yang pada akhirnya merupakan kontribusi terhadap kelangsungan dan stabilitas kebudayaan dan juga sebagai penjaga integritas masyarakat.

Dalam pertunjukan wayang kulit Bali, para dalang tradisional umumnya menampilkan lakon-lakon yang diambil dari cerita *Mahabharata* dan *Ramayana*. Hal itu terjadi selama berpuluh-puluh tahun dari suatu dekade ke dekade berikutnya. Akibatnya, mulai sekitar tahun 1980-an para penonton dihinggapi kejenuhan karena dihadapkan dengan suatu tontonan yang terkesan monoton dari waktu ke waktu. Hal ini juga merupakan akibat dari semakin maraknya pemakaian media elektronika yang menayangkan hiburan-hiburan yang penuh pesona kemewahan.

Berbagai upaya telah dilakukan untuk dapat memberikan sentuhan lain terhadap pemenuhan keinginan para penonton agar tidak merasa jenuh atau bosan dalam menikmati perkembangan wayang kulit Bali. Upaya tersebut lebih banyak dilakukan oleh para dalang, baik secara individual maupun berkolaborasi sesuai

dengan pengetahuan dan kemampuannya masing-masing. Berikut disajikan intisari paparan Sedana (2004:4-6) tentang pengembangan wayang kulit Bali.

1) Pada tahun 1974 Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (SMKI) Denpasar mulai membuka jurusan Pedalangan di bawah bimbingan para dosen yang cukup potensial hingga memunculkan pula beberapa orang dalang wanita
2) Sejak tahun 1975 muncul pula *genre-genre* pewayangan baru seperti *wayang suling, wayang arja*, dan *wayang bocah* oleh para dalang cilik
3) Tahun 1977 para dalang, yaitu I Nyoman Sumandhi, I Nyoman Sedana, I Wayan Wija, dan I Nyoman Catra menggagas pertunjukan wayang dengan punakawan yang berbahasa Inggris
4) Pada tahun 1978 digelar wayang kulit *parwa* lakon *Niwatakawaca Antaka* yang seluruh punakawannya berbahasa Indonesia dengan dalang I Wayan Persib, siswa pedalangan pertama pada Sekolah Menengah Karawitan Indonesia dan juga Sekolah Tinggi Seni Indonesia Denpasar
5) Tahun 1979 merupakan tahun partama digelarnya Pesta Kesenian Bali (PKB) yang dimeriahkan dengan festival *Wayang Parwa Dalang Wanita*
6) Sejak tahun 1980-an, STSI Denpasar mulai memunculkan berbagai bentuk garapan seni pewayangan eksperimental seperti *Wayang Tantri* (1980), *Wayang Babad* (1988), *Pakeliran Spektakuler* atau *Layar Berkembang* (1988)
7) Tahun 1992 dibuat pula Wayang *Pakeliran Layar Dinamis* yang mengintegrasikan wayang dengan dramatari, menggunakan diorama dua kelir (8 x 4,80 meter dan 5 x 2,40 meter, serta tiga kayon multifungsi.
8) Tahun 1993, puluhan mahasiswa pedalangan STSI Denpasar menyajikan aneka modifikasi *Pakeliran Padat, Wayang Golék Gedé, Wayang Multimedia berbasis komputer, Wayang Kontémporér,* dan sederetan wayang inovasi lainnya.
9) Tahun 1994 dalang *Lary Reed* (San Fransisco) berkolaborasi dengan seniman STSI Denpasar dan Pengosekan Ubud membuat wayang listrik, mengintegrasikan beberapa teknik film dan membagi-bagi ruangan kelir ke dalam dua atau empat kompartmen menurut kebutuhan adegan yang dramatis dengan penyinaran tersendiri tanpa mengganggu bayangan pada kompartmen yang lainnya
10) Selanjutnya berkembang wayang yang menggunakan instrumentasi non-konvensional, diambil dari barungan *Semar Pagulingan, Geguntangan, Gong Kebyar, Gong Suling, Gong Gede, Angklung*, hingga kombinasi Gender Bali dan Jawa, Kendang Bali, Jawa, dan Tabla, serta Gong Jawa
11) Muncul juga bentuk wayang kreasi baru, yang semua persendiannya bisa digerakkan. Semula yang dapat digerakkan hanya siku, lengan, dan mulut, kemudian bertambah hingga kaki, lutut, pangkal paha, pinggang, leher, dengan cara menambah *tali pecuntil, sengki*, dan *welkro*. Juga dibuat

wayang orang bersepeda yang rodanya berputar dengan menggunakan batterai dan kabel

12) Berkembang pula pembuatan beberapa wayang binatang, burung, dan wayang-wayang baru seperti orang menyuling di atas kerbaunya, kelinci yang bisa digerakkan telinganya, wayang hantu dan penyihir bermuka dua dengan muka yang dapat digerakkan, dan lehernya dapat dipanjang pendekkan
13) Tanggal 7 November 2003, di tengah-tengah menurunnya aspirasi masyarakat terhadap kesenian wayang, secara internasional UNESCO memproklamasikan pertunjukan wayang sebagai "Karya Agung Budaya Dunia" (*A Masterpiece of the Oral and Intengible Heritage of Humanity*) dan wayang kulit dinyatakan mendapat nilai *exelent*.

Masih cukup banyak upaya lain yang dilakukan, baik oleh pemerintah maupun oleh dalang secara pribadi-pribadi dalam memodifikasi pertunjukan wayang kulit Bali untuk dapat menarik minat para penonton. Pemerintah yang terkesan kurang dan hampir tidak pernah memberikan bantuan dana pembinaan wayang kulit Bali, tetap ikut ambil bagian dengan menyelenggarakan festival-festival wayang kulit, baik di tingkat kabupaten maupun tingkat provinsi, seperti festival wayang bocah, festival wayang kulit dalang wanita, festival wayang P4, festival wayang reformasi, dan sejenisnya. Secara pribadi-pribadi sebenarnya para dalang telah banyak pula menggagas pertunjukan yang lebih berkualitas seperti munculnya *Dalang Amitaba* tahun 1980-an di Kabupaten Tabanan, *Dalang Wakul (Wayang Kulit Lukluk*) juga tahun 1980-an di Desa Lukluk, Kecamatan Mengwi, Kabupaten Badung.

Kedua dalang tersebut, yaitu dalang *Amitaba* dan dalang *Wakul* cukup bagus pada zaman itu yang terbukti dari banyaknya pesanan pentas di berbagai kegiatan adat, agama, kemasyarakatan, dan pada setiap pementasannya selalu dipadati oleh penonton. Namun, secara umum pada saat itu wayang kulit tetap

ditinggalkan penontonnya, akibat mulai banyaknya pilihan masyarakat atas seni tontonan yang dapat dinikmatinya. Drama gong yang mulai tampil kocak, *banyol* atau lucu, dan humor menjadi pilihan masyarakat saat itu di samping maraknya hiburan sinema elektronika yang kualitasnya semakin bagus. Wayang kulit pada saat itu hanya diperlukan sebagai penyaji seni *wali* atau *bebali* untuk mengiringi upacara agama dan kepentingan *yadnya* keagamaan.

Sejak sekitar tahun 1990-an, dengan adanya daya kreasi yang khas dari I Wayan Nardayana dari Banjar Batan Nyuh, Desa Belayu, Kecamatan Marga, Kabupaten Tabanan, muncullah suatu pertunjukan wayang kulit Bali yang lebih inovatif lagi dari pertunjukan wayang kulit yang pernah ada sebelumnya. Pada mulanya pertunjukannya diberi nama Wayang *Gita Loka.* Menurut dalangnya, *Gita Loka* mengandung arti 'Nyanyian Alam'. Pertunjukan wayang ini mulai diminati oleh penontonnya karena mulai tampil dengan perubahan-perubahan dan pembaharuan yang senantiasa dapat memenuhi selera penonton.

Dalang Nardayana yang memang ditakdirkan memiliki kemampuan berkreasi yang tinggi tampaknya selalu berpikir dinamis sehingga pada awal tahun 1995 dia mengganti nama pertunjukannya dari *Wayang Gita Loka* menjadi *Wayang Cénk Blonk*. Nama *Cénk Blonk* diambil dari nama dua orang punakawan sisipan yaitu *I Klencéng* dan *I Céblong*. Bunyi *nk* pada kata *cénk* dan *blonk* dikatakannya bermakna modern, gaul, keren, dan intelek (Wawancara dengan Nardayana, 15 Desember 2006).

Wayang *Cénk Blonk* terkenal memiliki tampilan aspek dramatis yang berbeda dengan *pakem-pakem* wayang kulit Bali sebelumnya. Menurut penuturan sang dalang, ia telah mengemas pertunjukan wayang kulit dengan meniru gaya wayang Jawa dan gaya pementasan sendratari. Misalnya, dari sisi aspek teaterikal seperti iringan musik yang digunakan. Jika wayang tradisional sebelumnya hanya menggunakan iringan *petang tungguh* (empat buah) *gendér* wayang beserta iringan *batel* dan *geguntangan* secukupnya, wayang *Cénk Blonk* telah menggunakan iringan *abarung* (seperangkat) gong *semarandhana* yang lebih banyak melibatkan penabuh, ditambah lagi dengan tiga orang *pasinden* atau penyanyi perempuan dan seorang penyanyi (*sendoran*) laki-laki.

Tidak lama kemudian, sekitar tahun 1996 mulai berkembang pertunjukan wayang kulit yang mengikuti jejak dalang *Cénk Blonk*. Sesudah menemukan pola pagelaran yang diminati penontonnya, pada tahun 2000, dalang I Ketut Nuada dari Banjar Jeroan, Desa Tumbak Bayuh, Kecamatan Mengwi, Kabupaten Badung mulai meresmikan pertunjukannya dengan nama Wayang *Joblar ABG*. Sebutan *Joblar* tersebut diambil dari nama seorang *penasar* sisipannya yang bernama *I Joblar*. Nama *Joblar* terdiri atas enam huruf yaitu J-O-B-L-A-R singkatan dari (Jeritan Orang-orang Berani Lantaran Anjloknya Rupiah). Sementara itu, sambungan nama ABG merupakan singkatan dari Anak Bendesa Gianyar.

Sampai saat penelitian ini dilakukan (2006) wayang *Joblar* telah mampu mengikuti popularitas wayang *Cénk Blonk*, yaitu cukup digemari oleh semua

lapisan penonton, baik oleh kalangan tua, generasi muda, maupun anak-anak, juga pria dan wanita. Hal ini terjadi karena pertunjukan kedua wayang tersebut sarat dengan hal-hal bernuansa baru, baik dari segi bentuk (pernik-pernik dan peralatannya termasuk tokoh-tokoh wayang yang muncul secara spesifik) maupun tentang isi wacana yang didialogkannya. Hal lain yang menjadikan pertunjukannya tampak unik dibandingkan dengan wayang kulit konvensional lainnya, wayang *Joblar* juga menggunakan iringan *tabuh* (musik) yang berbeda yaitu seperangkat *gamelan angklung*.

Di samping kedua dalang di atas, muncul pula seorang dalang wayang kulit yang banyak melakukan pembaharuan pada aparatus pertunjukannya yang bernama I Made Sidia, S.SP. dari Desa Bona, Kecamatan Belahbatuh, Kabupaten Gianyar. Dalang ini tidak terlalu menekuni wayang tradisional seperti *Cenk Blonk* dan *Joblar,* melainkan lebih banyak mengarah kepada garapan tari-tarian karena yang bersangkutan memang berasal dari jurusan tari di SMKI dan sekaligus membina sebuah sanggar tari di rumahnya. Sampai dengan penelitian ini dilakukan, Sidia telah berkali-kali berhasil mementaskan pertujukan wayang kulit bernuansa pembaharuan. Pertunjukan yang biasa digelarnya adalah pertunjukan wayang kulit yang dipadukan dengan pentas tari-tarian, melibatkan banyak dalang, memakai jenis wayang yang beranekaragam, dipadukan dengan teknik film, memakai peralatan komputer dan menggunakan model panggung serta pernik-pernik yang berbeda dengan wayang kulit konvensional.

Sebagai ciri pembaharuan yang dilakukan pada dunia pewayangan, ia menggunakan banyak dalang di dalam setiap pementasannya, di samping juga meggunakan *kelir* atau layar yang lebih lebar, dan paling tidak dua *kelir* dalam satu kali pementasan. Di samping itu, setiap pementasannya menggunakan lampu listrik tanpa lampu *beléncong* sama sekali. Ia juga menggunakan jenis wayang yang rata-rata ukurannya lebih besar daripada wayang kulit Bali pada umumnya dan tidak jarang menggunakan jenis wayang dari plastik, karton, dan triplek, bukan dari kulit binatang. Yang paling jelas menandakan pertujukannya tampil modern adalah pemakaian alat-alat rekam film dan video serta perangkat komputer yaitu Laptop dan juga *Liquid Crystal Display* (LCD), bahkan di dalam satu kali pementasannya ia sering menggunakan dua LCD.

Pemilihan Wayang kulit *Cénk Blonk*, Wayang *Joblar*, dan Wayang *Sidia* sebagai objek penelitian ini dilakukan karena sampai saat ini hanya tiga pagelaran wayang tersebut yang dapat menyedot banyak penonton pada setiap kali pementasannya. Walaupun sebelumnya cukup banyak ada dalang yang telah melakukan perubahan dan pembaharuan dalam pementasannya, perubahan yang dilakukan tidak sehebat ketiga dalang terakhir ini, dan pada era ini mereka sudah tidak tenar lagi. Popularitas *Cénk Blonk, Joblar* dan *Sidia* ini telah berhasil menepis tantangan era global ini bahwa ternyata pertunjukan wayang kulit Bali masih diminati oleh masyarakat.

Di samping perubahan fisik yang telah dilakukan, ketiga dalang tersebut juga tergolong mampu mempertahankan wayang kulit sebagai seni tradisi yang

*adiluhung* atau bermutu tinggi karena dipahami wayang berfungsi sebagai media masssa (*mas-media)* di samping entertainmen masal (*mass-entertainment)* dan infotainment masal (*mas-infotainment)*. Sebagai *mass-media* maka inovasi atau pembaharuan di bidang wacana juga banyak mendapat perhatian. Terutama pada wayang *Cénk Blonk*, setiap dialog yang dikomunikasikan dalam pementasannya selalu menarik untuk didengarkan dan dicerna sebagai tambahan pesan dan informasi, karena banyak mengkomunikasikan pengetahuan sosial kemasya-rakatan. Setiap dialog yang dituturkan penuh dengan tema-tema yang bermanfaat bagi kehidupan masyarakat.

Pemilihan wacana kritik sosial yang dijadikan topik di dalam penelitian ini dilakukan atas dasar pemikiran bahwa pertunjukan wayang kulit sebagai seni pentas yang mengedepankan retorika atau bahasa memiliki fungsi kritik sosial dalam pembangunan di masyarakat. Sebagai contoh, dapat dikemukakan ucapan tokoh punakawan *Malén* terhadap anaknya *I Merdah*. Malen mengatakan "*Cai awak tamatan kejar pakét A pangkah nagih dadi pemimpin*" artinya 'Kamu hanya lulusan Kejar Paket A bermimpi ingin menjadi pemimpin'.

Wacana di atas mengandung kritikan terhadap orang-orang yang tidak tahu diri atau tidak punya rasa malu. Pada zaman yang sudah maju ini, ternyata masih ada anggota dewan yang hanya memiliki pendidikan rendah bahkan setelah diadakan verifikasi ternyata ada yang terbukti tidak memenuhi syarat administrasi karena menggunakan ijazah palsu.

Di tengah-tengah era kesejagatan ini kehidupan manusia lebih bersifat materialistis individual akibat kebutuhan hidup yang semakin canggih serta beragam, dan cenderung mahal. Masyarakat perlu mendapatkan pesan dan informasi untuk mengisi kekosongan rohaninya dengan hal-hal yang bersifat kritik, nasihat, pengetahuan umum, serta pendidikan moral dan agama melalui seni pertunjukan apa saja yang sedang dinikmatinya. Sisipan petuah-petuah melalui wacana pertunjukan akan besar manfaatnya bagi kehidupan masyarakat dan diharapkan semakin hari akan ada perubahan sikap mental dan perilaku ke arah sikap mental yang positif.

Banyak pendapat yang menyatakan bahwasanya krisis ekonomi yang berkepanjangan dan telah banyak menyengsarakan rakyat ini tidak terlepas dari adanya krisis moral para insan pembangunan di bumi ini, terutama di kalangan para pemegang kekuasaan. Oleh karena itu, para dalang hendaknya mampu memposisikan dirinya sebagai seorang komunikator yang memberikan kritik sosial kepada penonton. Eksistensi wacana kritik sosial inilah yang menarik untuk diteliti karena sampai saat ini sama sekali belum pernah ada sarjana atau ahli yang meneliti wacana kritik sosial pertunjukan wayang kulit Bali.

## 1.2 Rumusan Masalah

Memperhatikan judul penelitian ini dan berdasarkan pemaparan latar belakang di atas, maka rumusan masalah di dalam penelitian ini dapat dirinci dalam bentuk pertanyaan sebagai berikut.

1) Bagaimanakah eksistensi wayang kulit Bali pada era ini dan mengapa terjadi peminggiran kedudukan dan fungsi wayang kulit Bali?
2) Bagaimanakah strategi para dalang mengemas wacana kritik sosial dalam pertunjukannya di tengah-tengah menurunnya minat masyarakat untuk menonton wayang kulit?
3) Bagaimanakah bentuk wacana kritik sosial wayang kulit *Cénk Blonk, Joblar*, dan *Sidia*?
4) Fungsi apa sajakah yang dapat disimak dari wacana-wacana kritik sosial di dalam pertunjukan wayang kulit *Cénk Blonk, Joblar* dan *Sidia*?
5) Bagaimanakah sasaran dan amanat wacana kritik sosial wayang kulit *Cénk Blonk, Joblar*, dan *Sidia*?
6) Bagaimanakah tanggapan penonton terhadap wacana kritik sosial wayang kulit *Cénk Blonk, Joblar*, dan *Sidia*?

## 1.3 Tujuan Penelitian

### 1.3.1 Tujuan Umum

Wayang kulit Bali sebagai pertunjukan rakyat yang bersifat dinamis dan mengalami pasang surut seiring dengan situasi dan kondisi masyarakat. Seiring dengan kondisi tersebut, maka secara umum penelitian ini bertujuan untuk memperoleh pemahaman yang jelas dan holistik tentang eksistensi wayang kulit Bali yang ternyata masih sanggup mewacanakan krritik sosial di tengah-tengah menurunnya minat masyarakat untuk menyaksikan pertunjukan wayang kulit.

### 1.3.2 Tujuan Khusus

Tujuan umum penelitian sebagaimana tersebut di atas dapat dijabarkan menjadi tujuan yang lebih khusus, yaitu:

1) memaparkan eksistensi wayang kulit Bali serta peminggiran kedudukan dan fungsi wayang kulit Bali;
2) mengungkap kemasan atau cara penyajian wacana kritik sosial oleh para dalang di dalam lakon-lakon yang dipilihnya;
3) mendeskripsikan tata bentuk wacana kritik sosial yang diperoleh dari pementasan lakon-lakon yang diteliti;
4) mengungkap berbagai fungsi wacana kritik sosial yang dikomunikasikan oleh para dalang;
5) memaparkan sasaran dan amanat wacana kritik sosial wayang kulit *Cénk Blonk*, *Joblar*, dan *Sidia*;
6) mendeskripsikan tanggapan penonton terhadap wacana kritik sosial yang tersirat dalam pementasan tiga lakon yang diteliti.

## 1.4 Manfaat Hasil Penelitian

### 1.4.1 Manfaat Teoretis

Secara teoretis sebuah penelitian diharapkan dapat memberikan manfaat kepada masyarakat luas. Manfaat teoretis yang diharapkan dari hasil penelitian ini, antara lain:

1) sebagai wujud pelaksanaan tridharma perguruan tinggi, khususnya bidang penelitian;
2) dapat dijadikan sumber informasi mengenai model analisis wacana pertunjukan wayang kulit yang dilakukan secara ilmiah;
3) menambah khazanah atau perbendaharaan bahan bacaan hasil penelitian bidang wacana sosial budaya, khususnya yang berkaitan dengan seni pertunjukan wayang kulit Bali;
4) merupakan ajang pendewasaan diri bagi para peneliti yang hendak melakukan penelitian ilmiah mengenai seni budaya Bali.

### 1.4.2 Manfaat Praktis

Di samping manfaat teoretis seperti tersebut di atas, penelitian ini diharapkan pula dapat memberikan manfaat secara praktis, sebagai berikut.

1) meningkatkan pemahaman masyarakat terhadap kondisi pewayangan di Bali pada era kesejagatan ini;
2) meningkatkan kecintaan masyarakat terhadap pertunjukan wayang kulit Bali dan dengan sadar ikut melestarikannya;
3) para dalang lainnya akan dapat meningkatkan kualitas dirinya menjadi komunikator wacana-wacana kritik sosial;
4) untuk membangun sikap kritis masyarakat penikmat seni dan pembaca hasil karya bidang seni.

# BAB II

# KAJIAN PUSTAKA, KONSEP, LANDASAN TEORI DAN MODEL PENELITIAN

## 2.1 Kajian Pustaka

Di dalam subbab ini dikemukakan dan dikaji beberapa bahan pustaka (buku, artikel, majalah, makalah, dan laporan penelitian) yang memuat kajian-kajian tentang wayang kulit. Karena kajian dan penelitian yang telah ada tentang wayang kulit cukup banyak, di dalam kajian pustaka ini akan dikemukakan sebatas yang ada relevansinya dengan penelitian ini.

Kajian ini diawali dengan tulisan I Gusti Bagus Sugriwa yang berjudul *Ilmu Pedalangan/Pewayangan* yang diterbitkan pada tahun 1963 oleh Sekolah Konservatori Karawitan (Kokar) di Denpasar. Di dalam buku tersebut Sugriwa mendeskripsikan antara lain, sejarah pewayangan dan pedalangan, fungsi pertunjukan wayang secara umum yang membedakan wayang kulit Bali atas pertunjukan *bebali* dan *balih-balihan*, riwayat wayang kulit, dan juga *dharma pewayangan* (pedoman, tata krama atau etika yang berkaitan dengan seorang dalang).

Pendapat Sugriwa (1963:7) tentang kedudukan dan fungsi wayang kulit Bali adalah sebagai berikut.

> Di kalangan masyarakat Bali wayang kulit adalah kesenian yang multi fungsi. Secara fungsional, dalam garis besarnya pertunjukan wayang kulit Bali dapat digunakan sebagai (1) pertunjukan *bebali*, yakni untuk menyertai pelaksanaan upacara keagamaan seperti upacara *dewa yadnya*,

> *pitra yadnya*, *manusa yadnya*, dan *bhuta yadnya*; dan (2) pertunjukan *balih-balihan*, yaitu pertunjukan hiburan yang menekankan nilai artistik dan didaktis.

Sebagai pertunjukan *bebali*, sekaligus wayang kulit Bali bersifat sakral dan difungsikan untuk menyertai dan melengkapi upacara keagamaan, baik pada pelaksanaan *dewa yadnya, pitra yadnya, resi yadnya, manusa yadnya*, maupun *bhuta yadnya*. Karena wayang kulit dipertontonkan kepada masyarakat, ia juga berfungsi sebagai media *entertainment* atau media hiburan. Sugriwa menyebut fungsi yang kedua ini sebagai pertunjukan *balih-balihan* yang berarti tontonan yang semata-mata bersifat hiburan bagi masyarakat penonton. Hiburan tersebut dikatakan bersifat artistik dan didaktis. Artistik bermakna mengandung nilai-nilai keindahan dan didaktis mengandung arti bersifat mendidik atau mengandung nilai-nilai pendidikan.

Sugriwa tidak secara eksplisit mengatakan fungsi *mass-media* atau *mass-infotainment* dalam pertunjukan wayang kulit Bali. Namun, dari ungkapan artistik dan didaktis tersebut sebenarnya tersirat pemahaman bahwa wayang kulit berfungsi sebagai media penerangan, pendidikan, bimbingan, dan penyampai informasi didaktis yang bermanfaat bagi kehidupan masyarakat luas.

Kajian berikutnya adalah sebuah makalah yang ditulis oleh Ngurah Oka Suparta dengan judul “Peranan Dalang dalam Pembangunan” yang disajikan dalam Sarasehan Dalang Se-Bali, pada tanggal 25 Januari tahun 1982. Di situ Oka Suparta mengungkap pendapat *Frank Wilder* yang mengkategorikan wayang kulit sebagai *media massa panjang* (karena setiap pagelaran wayang kulit selalu

menyita waktu yang lebih dari setengah jam) dan *media tradisional* (karena wayang kulit kaya akan pesan dan amanat).

Seorang dalang dalam pertunjukan wayang kulit berposisi sebagai komunikator yang berusaha mengkomunikasikan pesan dan informasi secara komunikatif kepada komunikan atau penonton. Dalang bebas mewacanakan situasi dan kondisi masyarakat yang sedang diamatinya sehingga pertunjukan wayang kulit berfungsi sebagai wahana penerangan, pencerahan, pendidikan, kritik sosial, dan mengarahkan penonton untuk melaksanakan *dharma*nya dengan sebaik-baiknya di dalam kehidupan masyarakat.

Wicaksana (1997) dalam sebuah tesisnya yang berjudul "Wayang *Sapuh-légér* (Fungsi dan Maknanya dalam Masyarakat Bali)" memaparkan ada tiga jenis pertunjukan wayang yang mendapatkan kedudukan istimewa di Bali yaitu *Wayang Lemah, Wayang Sapuhlégér*, dan *Wayang Sudamala*. Di samping itu, ia juga mengungkap sisi bentuk, fungsi, dan makna *Wayang Sapuhlégér*. Di dalam tulisan tersebut sama sekali tidak dibahas mengenai wacana kritik sosial yang terkandung di dalamnya.

Claire Holt (2000:60) dalam bukunya yang berjudul *Art in Indonesia: Continuites and Change* (yang diterjemahkan ke dalam bahasa Indonesia berjudul *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia*), dalam Bab V-nya dikupas tentang *dunia wayang*. Selanjutnya, ia juga menguraikan tentang jenis-jenis wayang di Indonesia, asal usul wayang kulit, dalang dan teaternya, fungsi wayang kulit (sebagai ruwatan, hiburan, dan doa untuk kesuburan dan bahkan

terkadang dalangnya berperan sebagai dukun), serta beraneka lakon yang dipentaskan untuk pertunjukan wayang kulit.

Buku lain yang cukup penting untuk dikaji di dalam penelitian ini adalah *Seni Pertunjukan Tradisional: Nilai, Fungsi, dan Tantangannya* (hasil penelitian Sujarno dkk., 2003). Dalam Bab IV tulisan itu dipaparkan mengenai fungsi, nilai, dan tantangan seni pertunjukan tradisional masa depan. Menurut Sujarno dkk. (2003:48-49), nilai-nilai yang dapat dipetik di dalam seni tradisional (termasuk wayang kulit Bali) adalah nilai pendidikan, patriotisme, kesetiaan, filsafat, serta nilai tata krama kehidupan. Di samping itu, juga terdapat fungsi ritual, fungsi pendidikan sebagai tuntunan, fungsi media penerangan dan kritik sosial, serta fungsi hiburan, yakni fungsi-fungsi yang melekat di dalam kesenian tradisional. Ia juga berpendapat bahwa para pelaku seni tradisional harus tanggap terhadap perubahan yang terjadi di masyarakat agar seni tradisional itu tetap dapat merebut hati masyarakat.

Marajaya (2002) khusus membahas tentang Wayang *Cénk Blonk* dan *Joblar* dalam artikelnya yang berjudul "*Cénk Blonk* dan *Joblar*: Dalang Inovatif dan Populer Masa Kini". Di dalam artikel tersebut Marajaya mengemukakan bahwa secara kuantitatif pertunjukan wayang kulit Bali telah mengalami perkembangan, baik menyangkut dalang maupun jenis-jenis wayangnya. Namun, hal itu tidak semuanya berjalan sesuai dengan harapan. Hal inilah menurut Marajaya (2002:39) menjadi kekhawatiran berbagai kalangan dan pemerhati budaya, khususnya di Bali. Lebih lanjut dikatakannya sebagai berikut.

> Di tengah-tengah krisisnya penonton wayang kulit, dua dalang muda menyiasati keadaan. Adalah dalang *Cénk Blonk* dan *Joblar* sebagai pahlawan menepis berbagai tudingan dan kekhawatiran orang. Terbukti setiap pertunjukannya dijejali penonton baik anak-anak, para remaja, maupun orang tua. Karena kepopulerannya, harga pentasnya pun hampir sama dengan harga drama gong. Dengan demikian tak khayal lagi bahwa pertunjukan wayang juga memiliki nilai ekonomi yang tinggi untuk menyejahterakan senimannya.

Kutipan di atas memberikan pemahaman bahwa patut dibanggakan adanya kreativitas tinggi para dalang untuk melawan tantangan yang demikian hebat dari kondisi global masyarakat dewasa ini. Keberhasilan dan popularitas yang diraih oleh dalang *Cénk Blonk*, dalang *Joblar*, dan *Sidia* dewasa ini patut mendapat dukungan moral agar mereka mau bekerja lebih keras lagi mengemas setiap dagelan yang digelar dengan tema-tema yang mengandung tuntunan budi pekerti, etika, dan/atau moral, mengandung kritikan yang konstruktif, di samping penuh dengan lelucon atau humor yang segar.

Sedana (2004:13), di dalam orasi ilmiahnya yang berjudul "30 Tahun Dinamika Seni Pewayangan: Fakta, Isu, Masalah, dan Perspektif*",* mengemukakan pendapat yang erat kaitannya dengan penelitian ini, yaitu:

1) Seni pewayangan adalah integrasi seni rupa dan seni pertunjukan tertua yang berhasil merekam, mewariskan, dan memamerkan simbol-simbol nilai kehidupan manusia sepanjang sejarah
2) Seni pewayangan analog dengan "pintu masuk" kepustakaan seni budaya dari sejak zaman silam hingga sekarang
3) Kritik sosial dan komedi diintegrasikan secara unik dan holistik sebagai media pendidikan, ritual, dan juga sebagai hiburan dalam pergelaran wayang
4) Seluruh terminologi etika dan makna kesusilaan dalam agama Hindu, seperti *Trikaya Parisuda, Pancayama Brata, Pancaniyama Brata, Dasayama Brata, Dasa niyama Brata, Dasasila*, sampai nilai kemanusiaan (*Satya*, *Bhakti*, *Dharma*, *Ahimsa*, dan *Shanti*) adalah tata nilai yang telah menjadi esensi pewayangan.

Sedana (2004:4-6) juga secara sistematis memaparkan bahwa proses dinamika bentuk dan isi wayang kulit Bali disebutnya sebagai pemahaman baru jagat seni pewayangan selama tiga puluh tahun terakhir yakni dari tahun 1971 (Setelah Festival Wayang Kulit Parwa I) sampai dengan tahun 2004. Kandungan materi orasi ilmiah itu semakin lengkap dengan dikemukakannya sepuluh kecenderungan (isu, masalah, dan perspektif) dalam wacana pewayangan.

Sedana (2004:4-6) juga mengutip pendapat Kusumadilaga dan Soetomo tentang syarat-syarat dalang sebagai berikut.

> *Mardawalagu* artinya (paham terhadap gending atau tembang kawi); *amardibasa* (menguasai bahasa pewayangan/anta wacana); *awicarita* (mempunyai banyak cerita); *paramakawi* (mengerti bahasa Kawi dan kesastraan); *paramengsastra* (banyak menyelami sastra literatur); *renggep* (tidak turun semangat); *sabet-tikesan* (mahir menggerakkan wayang); *mardawarasa* (dapat membangkitkan rasa kasihan, haru, tegang, dan gemas); *mawungkrida* (halus perasaannya, pandai membaca situasi, menyelami; dan *sambagama* (menguasai makna penembah. falsafah, dan penghayatan).

Artikel Dibia pada *Majalah Mudra* (2004) dengan judul "*Searching Identity in Wayang Kulit Performance*" juga ada manfaatnya bagi penelitian ini. Misalnya, ulasan tentang asal usul istilah wayang, adanya *wayang peteng* dan *wayang lemah*, keberadaan wayang kulit sebagai tontonan, media informasi, media pendidikan informal, tuntunan bertingkah laku, serta tuntunan seorang dalang dalam menggerakkan wayang di depan lampu *beléncong*.

Menurut Dibia (2004:54), sesuai dengan peruntukannya, wayang kulit Bali dapat difungsikan sebagai seni *wali*, *bebali*, dan *balih-balihan*, seperti yang terungkap berikut.

> *The Balinese stage Wayang Kulit for many different purposes. When wayang kulit penformance is integrated in religious ceremony; as part of the ritual, wayang is a religious presentation (wali), The art of shadow puppet may be also mounted to enrich the festivity of religious ceremonies; Wayang is served as ceremonial art form (bebali). But when it is staged for pure intertainment, Wayang kulit becomes an art intertainment or balih-balihan.*

Tulisan Dibia tersebut belum atau tidak ada menyinggung keberadaan wayang inovatif seperti *Cénk Blonk* dan *Joblar* sebagai dua fenomena baru keberadaan wayang kulit dewasa ini. Ia hanya menyebut perkembangan wayang kulit Bali mulai tahun 1970-an dengan munculnya *wayang tantri*, *wayang arja*, dan *wayang babad*. Walaupun demikian, tulisan tersebut cukup penting peranannya dalam penelitian ini terutama dalam kaitannya dengan pembahasan wacana kritik sosial wayang kulit inovatif Bali dalam kapasitasnya sebagai seni *balih-balihan*.

Purnamawati (2005) telah menyelesaikan tesisnya pada Program Studi Kajian Budaya Universitas Udayana dengan judul "Pertunjukan Wayang *Cénk Blonk* Lakon *Diah Gagar Mayang*: Sebuah Kajian Budaya". Di situ dipaparkan keberadaan Wayang *Cénk Blonk* dan dianalisis sebuah lakonnya yang berjudul "Diah Gagar Mayang*"*. Sesuai dengan disiplin ilmu yang ditekuni maka kajiannya hanya menekankan sisi pertunjukan ditambah kajian struktur cerita *Diah Gagar Mayang* dari segi bentuk, fungsi, dan makna. Masalah kritik sosial hanya dibahas sebagai sebuah subbab dari Bab VI-nya yang berjudul "Fungsi Pertunjukan Wayang *Cénk Blonk* Lakon *Diah Gagar Mayang"*.

Darmawan (2005) juga merampungkan penulisan tesisnya yang berjudul "Wayang Kulit *Cénk Blonk* dalam Media Rekam" pada Program Studi Kajian Budaya Universitas Udayana. Sesuai dengan judulnya, tesis tersebut membahas antara lain (1) Pertunjukan wayang kulit Bali dalam media rekam, (2) Bentuk media rekam pertunjukan wayang *Cénk Blonk*, (3) Fungsi media rekam wayang *Cenk Blonk*, dan (4) Makna media rekam dalam wayang kulit *Cénk Blonk*.

Pada tahun 2006, muncul juga sebuah tesis yang berjudul "*Wayang Lemah* dalam Upacara *Manusa Yadnya Mabayuh Oton*" oleh I Gusti Ngurah Serama Semadi pada Program Studi Kajian Budaya Universitas Udayana. Tesis tersebut hanya membahas bentuk, fungsi, dan makna *wayang lemah* yang difungsikan mengiringi upacara *manusa yadnya mabayuh oton*. Di situ disinggung juga sekilas *Wayang Cénk Blonk* karena sang dalang juga diwawancarai dalam perolehan data.

Di dalam Majalah *Hello Bali,* Volume 10 No.7 tahun 2005, Darma Putra menulis sebuah artikel tentang wayang kulit Bali yang berjudul "*Wayang–Shadow Pupetry: a Sacred but Entertaining Balinese Performing Art*". Ia mengatakan bahwa wayang kulit merupakan sebuah seni pertunjukan Bali yang paling sakral dan sekaligus sebagai seni tontonan atau hiburan. Lebih jauh dikatakan bahwa seni pertunjukan wayang kulit dibedakan atas tiga kategori yaitu (1) *Sapulégér–The first category* (Kategori pertama–*Sapulégér*), (2) *Entertainment–The Second Category* (Kategori kedua–Hiburan), dan (3) *Scateboard Shadow Puppet* (Ketegori ketiga–Pertunjukan wayang papan luncur).

Dalam pembahasan kategori kedua yaitu *Entertainment–the second category* (kategori kedua–hiburan), Darma Putra mengatakan bahwa sisi penting keberadaan wayang kulit Bali adalah juga sebagai media hiburan yang sering menampilkan lakon dari epos *Mahabharata* dan *Ramayana* yang didominasi sang dalang dengan dagelan dan gerakan lucu dari wayang itu. Di samping itu dalang banyak menyuguhkan wacana kritik sosial yang terkait dengan sindiran politik, wacana tentang seks, serta cercaan dan teka-teki. Dikatakan pula bahwa dalang *Lukluk, Joblar*, dan *Cénk Blonk* adalah tiga orang dalang popular yang cukup menakjubkan belakangan ini. Selanjutnya, dikatakan telah muncul juga seorang dalang kontemporer dari Desa Bona, Kecamatan Blahbatuh, Kabupaten Gianyar yang bernama I Made Sidia dengan terobosannya dari sisi pemakaian alat-alat teknologi canggih.

Dari demikian banyak tulisan yang mengungkap keberadaan wayang kulit Bali, belum ada satu pun yang secara khusus mengkaji wacana kritik sosial dan hanya lima tulisan yang menyinggung wayang kulit kreasi baru, yaitu tulisan yang berjudul: (1) *Cénk Blonk* dan *Joblar*: Dalang Inovatif dan Populer Masa Kini oleh Marajaya, (2) Pertunjukan Wayang *Cénk Blonk* Lakon *Diah Gagar Mayang*: Sebuah Kajian Budaya oleh Diah Purnamawati, (3) Wayang Kulit *Cénk Blonk* dalam Media Rekam oleh I Dewa Darmawan, (4) *Wayang Lemah* dalam Upacara *Manusa Yadnya Mabayuh Oton*" oleh Serama Semadi, dan (5) "*Wayang–Shadow Pupetry: A Sacred but Entertaining Balinese Performing Art"* oleh Darma Putra.

## 2.2 Konsep

Koentjaraningrat (1991:10) menyatakan bahwa yang dimaksud dengan konsep adalah tafsiran mengenai pola-pola korelasi antara kelas-kelas fakta menuju ke tingkat pengetahuan yang abstrak. Selanjutnya, dikatakan pula bahwa konsep merupakan unsur-unsur pokok dari suatu pengertian, definisi, dan/atau batasan secara singkat dari sekelompok fakta atau gejala atau merupakan definisi dari apa saja yang perlu diamati di dalam proses pelaksanaan penelitian.

Pengertian konsep di atas memberikan isyarat bahwa kata kunci suatu konsep adalah abstraksi dan pembatasan. Berangkat dari pengertian tentang konsep sesuai dengan uraian di atas, maka dalam penelitian ini dijelaskan beberapa konsep yang dianggap penting, yakni terbatas pada konsep-konsep kontekstual yang benar-benar bermanfaat untuk memahami wacana kritik sosial di dalam wayang kulit inovatif Bali. Konsep-konsep yang perlu dibahas di dalam tulisan ini, antara lain konsep wacana, kritik sosial, wayang kulit Bali, dan wayang kulit inovatif Bali.

### 2.2.1 Konsep Wacana

Secara umum para ahli bahasa mengatakan bahwa wacana (*discourse*) adalah satuan bahasa yang terlengkap dan utuh. Di dalam *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (2002:1265), kata wacana berarti: (1) komunikasi verbal, percakapan; (2) keseluruhan tutur yang merupakan satu kesatuan ide; (3) satuan bahasa terlengkap yang direalisasikan dalam bentuk karangan atau laporan utuh, seperti

novel, buku, artikel, pidato, atau khotbah; (4) kemampuan atau prosedur berpikir secara sistematis; (5) kemampuan atau proses memberikan pertimbangan berdasarkan akal sehat; dan (5) pertukaran ide secara verbal.

Ricouer (1996:2) mengatakan bahwa wacana merupakan tuturan yang lengkap, mengandung kohesi dan koherensi yang bersinambungan serta mempunyai awal dan akhir. Wacana mempunyai bentuk yang teratur dan bersistem untuk dapat digunakan. Hal itu senada dengan pendapat Edmonson (1996:3) yang mengatakan bahwa wacana adalah suatu peristiwa yang berstruktur dan diwujudkan dalam perilaku linguistik (bahasa) atau yang lainnya.

Menurut Djajasudarma (1994:2-3) wacana dinyatakan wujudnya dengan keseluruhan tutur yang menggambarkan muatan makna yang didukung oleh wacana tersebut. Dalam hierarki gramatikal, wacana merupakan satuan gramatikal yang tertinggi atau terbesar dan dapat direalisasikan dalam suatu bentuk karangan yang utuh berupa novel, buku, ensiklopedia, dan sebagainya; paragraf, kalimat atau kata yang membawa amanat yang lengkap. Dikatakan pula bahwa wacana adalah rekaman kebahasaan yang utuh tentang suatu peristiwa dalam komunikasi yang menggunakan bahasa lisan maupun bahasa tulis. Wacana juga merupakan istilah umum dalam contoh pemakaian bahasa, yakni bahasa yang dihasilkan oleh suatu tindak komunikasi. Apa pun bentuknya, wacana mengasumsikan adanya penyapa (*addresser*) dan pesapa (*addresee*). Di dalam wacana lisan, penyapa adalah pembicara, pesapa adalah pendengar. Dalam wacana tulis penyapa adalah penulis dan pesapa adalah pembaca.

Pemakaian bahasa dalam wacana kesusastraan harus diresepsi secara berbeda dan dibedakan dari pemakaian bahasa wacana lain, misalnya pemakaian bahasa dalam karya-karya ilmiah dan perundang-undangan, pemakaian bahasa di dalam pidato-pidato, naskah dinas atau pengumuman resmi dan pemakaian bahasa dalam bidang jurnalistik atau media lainnya. Dengan demikian untuk memahami karya sastra atau seni lainnya yang memiliki hakikat senada dengan sastra diperlukan pemahaman konvensi bahasa secara umum dan juga konvensi bahasa sastra dan kode budaya bahasa tersebut.

Cook (1994:47) dalam *Discourse and Literature: The Interplay of Form and Mind* mengatakan bahwa wacana sebagai produk dan proses percakapan atau dialog yang terdapat di dalam novel, cerita, drama, dan/atau seni pertunjukan yang mengandung cerita karena ia merupakan penciptaan dari dua atau lebih orang dalam suatu interaksi. Dengan demikian, wacana sebagai produk, proses atau dialog hanya sebagian saja berada di bawah kendali seseorang. Perbedaan antara pidato dan tulisan, monolog dan dialog sangat jelas dapat dirasakan.

Berdasarkan konsep wacana yang terurai di atas, yang dimaksud wacana dalam penelitian ini adalah rekaman kebahasaan yang utuh sebagai akibat adanya tindak komunikasi antara tokoh-tokoh dalam lakon yang dikomunikasikan oleh para dalang. Jadi, wacana dalam hal ini adalah naratif verbal, yaitu wacana cerita dan penceritaan oleh sang dalang yang membangun sebuah kesatuan makna untuk dapat diresepsi oleh penonton. Dengan demikian, dalam konteks penelitian ini sang dalang berposisi sebagai komunikator dan penonton sebagai komunikan.

Dalam hal ini sang dalang bertindak aktif menyampaikan pesan-pesan dan informasi melalui tokoh-tokoh pewayangan dan penonton akan meresepsi semua yang ditonton dan didengarnya.

### 2.2.2 Konsep Kritik Sosial

Berkenaan dengan wacana kritik sosial, maka berikut akan dipaparkan sekilas tentang apa kritik sosial tersebut. Dalam kaitannya dengan analisis sastra, Esten (1987:32) mengatakan bahwa kritik adalah perimbangan baik buruk sebuah cipta sastra. Lebih jauh dikatakan bahwa ada dua segi yang dapat dilakukan oleh sebuah kritik sastra, yaitu (1) menjelaskan dan menafsirkan cipta sastra yang sedang dibicarakan; (2) memberikan penilaian terhadap cipta sastra tersebut. Sementara itu, di dalam KBBI (2003:466), kritik mengandung pengertian suatu kecaman atau tanggapan yang kadang-kadang disertai uraian dan pertimbangan baik-buruk terhadap suatu hasil karya.

Di dalam bukunya, Kwant (1975:4) antara lain mengemukakan bahwa kritik adalah sesuatu yang bernilai besar dan bahkan merupakan salah satu nilai dasar eksistensi kemanusiaan. Di samping itu, dikatakan pula bahwa kritik juga merupakan sumber dari segala kemajuan. Artinya tidak akan ada suatu kemajuan kalau seseorang menutup diri terhadap suatu kririk. Sasaran kritik adalah setiap kenyataan yang sedang dihadapi. Akan menjadi keliru jika formulasinya dibalik sehingga terjadi pernyataan bahwa segala kenyataan yang dihadapi adalah sasaran kritik.

Berpijak dari uraian di atas, maka yang dimaksud wacana kritik sosial dalam konteks penelitian ini adalah semua wacana kemasyarakatan yang diungkap oleh para dalang inovatif di dalam pementasannya dan dipandang penuh dengan nuansa kritik. Melalui pementasannya, para dalang memiliki kemampuan, kesempatan, dan kebebasan melancarkan kritik untuk dapat dikonsumsi oleh penontonnya. Wacana kritik tersebut akan sangat bermanfaat dalam rangka perbaikan pola pemikiran, perkataan, dan perilaku masyarakat penonton yang merasa tersentuh oleh wacana-wacana kritik sosial yang dikomunikasikan tersebut.

Para dalang yang boleh dikatakan tidak terbatas untuk menyuguhkan kritik sosial di dalam pementasannya, bukan berarti mereka bebas sebebas-sebebasnya atau kebal hukum. Bilamana kritikan-kritikan yang disampaikan menyinggung perasaan seseorang bahkan dipandang sebagai wacana yang bersifat memprofokasi atau berbau fitnah misalnya, tentu saja mereka akan berurusan dengan pihak yang berwajib. Oleh karena itu, benarlah pendapat Kwant (1975:9), yang antara lain menyatakan sebagai berikut.

> Barang siapa yang melancarkan suatu kritik, tidak cukup baginya hanya mengetahui kenyataan yang dihadapinya. Sebab, barang siapa yang melancarkan suatu kritik, ia harus berusaha untuk menentukan apakah kenyataan yang dihadapinya itu benar-benar seperti apa yang seharusnya. Jadi, ia harus pula mengetahui bagaimanakah seharusnya yang perlu dinilai itu. Kritik adalah penilaian atas kenyataan yang dihadapinya dalam sorotan normal.

Pernyataan di atas mengisyaratkan bahwa siapa pun yang melakukan kritik ia harus berada pada jalur normal. Artinya, kritik bukanlah sesuatu yang

tabu, tetapi yang tabu adalah kritikan yang tidak dibingkai dengan norma-norma yang ada. Selain itu, barang siapa yang tidak mengetahui bagaimana prestasi manusia itu seharusnya serta tidak mengetahui pula secara sungguh-sungguh, maka secara normatif orang tersebut tidak layak melancarkan suatu kritikan.

### 2.2.3 Konsep Wayang Kulit

Di dalam beberapa bacaan yang telah dicermati, istilah *wayang* mengandung makna ‘bayang’ atau ‘bayangan’. Hal itu adalah sesuatu yang wajar dan masuk akal karena konsonan /p/, /b/, /m/, /w/ sebagai konsonan bibir atau bilabial di dalam bahasa-bahasa Nusantara sering dapat dipertukarkan tanpa mengubah makna seperti terlihat dalam kata *balung* dengan *walung*, kata *balang* dengan *walang*, kata *batu* dengan *watu*, kata *babi* dengan *bawi*, kata *balu* dengan *walu,* dan sebagainya.

Berkaitan dengan kata *wayang* di atas, Mulyono (1978:9) berpendapat bahwa kata *wayang* dalam bahasa Jawa berarti ‘bayangan’ dan dalam bahasa Melayu disebut *bayang-bayang*. Selanjutnya, di dalam bahasa Aceh disebut *bayang*, di dalam bahasa Bugis disebut *bayang* atau *wayang*, dan dalam bahasa Bikol dikenal juga kata *bayang* yang berarti ‘barang’ yaitu segala apa yang dapat dilihat dengan nyata.

Lebih lanjut, Mulyono (1978:9-10) mengatakan bahwa kata *wayang* berasal dari akar kata *yang*. Akar kata *yang* ini memiliki variasi *yung* dan *yong,* yaitu yang muncul pada kata *layang* yang berarti ‘terbang’, kata *doyong* yang

berarti ‘miring’, kata *royong* yang berarti ‘selalu bergerak’, kata *poyang-payingan* yang berarti ‘berjalan sempoyongan’, dan sebagainya. Di pihak lain, juga dikatakan bahwasanya di dalam bahasa Jawa kata *wayang* mengandung suatu pengertian seperti ‘berjalan kian kemari, tidak tetap, sayup-sayup sebagaimana halnya keberadaan bayangan’.

Di dalam *Kamus Jawa Kuna–Indonesia* yang ditulis oleh Zoetmulder (1995:1406) disebutkan kata *wayang* itu berarti pertunjukan dramatik yang di dalamnya disajikan cerita dengan boneka-boneka oleh penari-penari, tokoh wayang atau tokoh boneka wayang; juga diungkap kata *wawayang* atau *wawayangan* yang mengandung arti ‘bayangan’.

Dari konsep wayang tadi muncul kemudian istilah *wayang golék*, *wayang orang,* dan *wayang kulit*. Sugriwa (1995:19-20) mengatakan bahwa yang dimaksud wayang kulit adalah jenis wayang yang dibuat dari kulit sapi atau yang lainnya yang dipahat atau ditatah yang merupakan bentuk khayalan dari dewa-dewa, raksasa, binatang, pohon-pohonan, dan lain-lain. Wayang kulit yang berkembang di Pulau Jawa disebut wayang kulit Jawa dan yang berkembang di Bali disebut wayang kulit Bali. Di dalam buku ***Ensiklopedi Musik dan Tari Daerah*** (Pandji dkk.,1979:149) dijelaskan bahwa wayang kulit merupakan seni pertunjukan wayang yang pelaku-pelakunya berwujud boneka-boneka dua dimensi yang dibuat dari kulit binatang yang ditatah atau diukir dan di dalam pementasannya disajikan oleh seorang pelaku yang disebut dalang.

## 2.3 Landasan Teori

Dalam hubungannya dengan ilmu pengetahuan, kata teori mengandung arti seperangkat pengertian, konsep, proposisi yang mempunyai korelasi dan telah teruji kebenarannya. Sebuah teori dengan tingkat keumuman yang tinggi dapat dimanfaatkan untuk memahami sejumlah disiplin yang berbeda (Kutha Ratna, 2004:1). Dalam kaitan dengan kegiatan penelitian, teori merupakan sebuah alat bedah yang dapat dipakai untuk memahami dan mendeskripsikan suatu topik penelitian. Berkaitan dengan pemahaman teori seperti itu, di dalam penelitian ini digunakan teori secara *ekletis* yang meliputi: (1) teori wacana naratif, (2) teori resepsi sastra, dan (3) teori dekonstruksi.

### 2.3.1 Teori Wacana Naratif

Sesuai dengan pokok kajian ini, maka teori wacana naratif patutlah dikedepankan di dalam penelitian ini. Teori wacana (teks) naratif juga disebut teori strukturalisme naratologi. Kata naratologi berasal dari kata *narratio* dan *logos*. Kata *Narratio* berarti (cerita, perkataan, kisah, hikayat) dan kata *logos* berarti ilmu. Naratologi dan wacana naratif diartikan sebagai seperangkat konsep mengenai cerita dan penceritaan. Naratologi berkembang atas dasar analogi linguistik seperti model sintaksis, sebagaimana hubungan antara subjek, predikat, dan objek penderita. Konsep-konsep yang berkaitan dengan narasi dan narator, demikian juga wacana dan teks, berbeda-beda sesuai dengan para penggagasnya masing-masing (Kutha Ratna, 2004:128).

Lebih lanjut dikatakannya bahwa narasi, baik sebagai cerita maupun penceritaan didefinisikan sebagai representasi atas paling sedikit dua peristiwa faktual atau fiksional dalam urutan waktu tertentu. Narator atau agen naratif didefinisikan sebagai pembicara dalam teks, subjek secara linguistis. Kajian wacana naratif dalam konteks ini dianggap telah melibatkan bahasa, sastra, dan budaya yang merupakan objek ilmu-ilmu kemanusiaan atau humaniora.

Dalam konteks penelitian ini peneliti cenderung mengikuti pendapat Todorov yang menyarankan agar analisis wacana naratif melalui tiga dimensi, yaitu kehendak, komunikasi, dan partisipasi. Dikatakan bahwa objek forma puitika bukan interpretasi atas makna, melainkan struktur atau aspek kesastraan yang terkandung di dalam suatu tutur atau wacana. Sebuah analisis wacana mesti mempertimbangkan tiga aspek, yaitu a) *aspek sintaksis*, meneliti urutan peristiwa secara kronologis dan logis, b) *aspek semantik*, berkaitan dengan makna dan lambang, tema, tokoh, dan latar, dan c) *aspek verbal*, meneliti sarana-sarana seperti sudut pandang, gaya bahasa, dan sebagainya (Fokkema dan Kunne-Ibsch, 1977:69-70).

Wayang kulit yang memiliki beberapa unsur, yaitu teater, cerita atau lakon dan penceritaan, serta bahasa atau wacana naratif sangat erat dengan pendapat di atas. Aspek sintaksis, aspek semantik, tokoh, tema, latar, lambang dan makna sangat menonjol di dalam pementasannya. Oleh karena itu, dengan mudah dapat dipahami bahwa peranan teori wacana naratif akan sangat mendukung keberhasilan penelitian ini.

### 2.3.2 Teori Resepsi Sastra

Secara etimologis dapat dijelaskan bahwa resepsi berasal dari kata *recipere* (Latin), *reception* (Inggris) yang dapat diartikan sebagai penerimaan, tanggapan atau penyambutan dari pembaca. Dalam pengertian yang luas resepsi didefinisikan sebagai pengolahan teks, cara-cara pemberian makna terhadap suatu karya sehingga dapat memberikan berbagai respons terhadapnya. Respons yang dimaksudkan tidak dilakukan antara karya dengan seorang pembaca, melainkan pembaca sebagai proses sejarah, pembaca dalam periode tertentu (Kutha Ratna, 2004:165).

Resepsi sastra dapat disebut sebagai aliran yang meneliti teks sastra dengan bertitik tolak pada pembaca yang memberikan reaksi atau tanggapan terhadap teks tersebut. Pembaca selaku pemberi makna adalah variabel menurut ruang, waktu, dan golongan sosial budaya. Hal ini berarti bahwa karya sastra tidak sama dalam pembacaan, pemahaman, dan penilaiannya sepanjang masa (Abdullah, 2002:109). Resepsi adalah reaksi pembaca terhadap sebuah teks. Selanjutnya oleh pembaca, teks itu dikongkretkan dan dijadikan sebuah teks seperti dihayati dan dimengerti sebagai usaha kongkretisasi dalam menghasilkan laporan-laporan resepsi (Luxemburg dkk., 1992:79-80).

Berdasarkan konsep teori resepsi sastra, seorang pembaca atau penikmat sebagai pengungkap makna karya sastra bukanlah suatu faktor yang mantap-stabil karena pembaca adalah faktor yang variabel, sesuai dengan masa, tempat, dan keadaan sosial budaya yang melatari pembacaan sehingga makna yang

muncul dari sebuah karya sastra sangat variatif dan dinamis bergantung pada tanggapan pembaca. Jadi, perubahan yang terjadi pada latar belakang sosial budaya akan mempengaruhi makna yang diungkapnya (Chamamah, 2002:21).

Menurut tesisnya Jauss (1983:20-21), teori resepsi melihat penerimaan suatu karya sastra oleh pembaca, baik pada masa lampau maupun masa kini. Akan tetapi, teori estetika resepsi tidak hanya mengungkap bagaimana suatu karya diterima dalam kesejarahannya, melainkan juga melihat bagaimana teks bermakna bagi pembaca dan dalam kondisi apa teks bermakna bagi pembaca (Iser, 1980:187). Premis Iser, semua teks menciptakan kesenjangan (*gaps*) atau tempat-tempat terbuka (*blanks*) yang memungkinkan pembaca menggunakan imajinasinya untuk mengisi kesenjangan tersebut.

Penelitian tentang wacana kritik sosial wayang kulit *Cénk Blonk, Joblar,* dan *Sidia* ini merupakan sebuah proses penilaian terhadap tindak tutur sebagai sebuah sistem komunikasi, dalang bertindak sebagai *addresser* atau pengirim pesan, penonton sebagai *addressee* atau penerima pesan dan tontonan wayangnya sebagai *massage* atau pesan yang dikomunikasikan.

Menurut Teeuw (1984:2008-217), penelitian estetika resepsi dibedakan atas: (1) penelitian estetika resepsi eksperimental, (2) penelitian estetika resepsi lewat kritik sastra, dan (3) penelitian estetika resepsi dilihat dari fisik teks yang meliputi intertekstual, penyalinan, penyaduran, dan penerjemahan.

Dalam konteks penelitian ini, untuk tujuan memperoleh pemahaman dan tanggapan yang lugas dan utuh tentang wacana kritik sosial yang diteliti, maka

teori resepsi yang digunakan adalah resepsi eksperimental, yaitu penelitian resepsi yang bersifat sinkronis, yang hanya dapat dilakukan untuk resepsi masa kini saja. Hal ini disebabkan apa yang dirasakan indah atau bagus oleh penonton sekarang belum tentu akan indah atau bagus pada kurun waktu sebelum atau sesudahnya, karena seni itu memiliki sifat yang dinamis dan selera masyarakat pun dinamis.

### 2.3.3 Teori Dekonstruksi

Penelitian wacana kritik sosial wayang kulit *Cénk Blonk, Joblar*, dan *Sidia* ini tidak terlepas dari permasalahan teks dan konteks yang membentuk kesatuan makna. Terkait dengan teks, Halliday dan Ruqaiya Hasan (1989:66) mengatakan bahwa teks terkait dengan situasi sosial di luar teks yang sering disebut konteks. Dalam pemikiran kaum strukturalis, teks adalah sebuah karya otonom yang harus dilepaskan dari konteks sehingga teks lepas dari dunia yang melahirkan teks itu. Makna teks menurut kaum strukturalis adalah makna yang tersurat dan tersirat di dalam teks yang otonom sehingga makna harus dicari dalam teks tanpa harus mengaitkannya dengan dunia luar teks atau konteks. Belajar dari konsep kebermaknaan yang dikembangkan oleh kaum strukturalis Saussurean, hal ini dianggap sebagai sebuah kegagalan kaum strukturalis dalam menerapkan analisis sebuah wacana. Hal inilah yang melahirkan perkembangan baru dari aliran strukturalisme, yaitu postrukturalisme untuk memberikan tempat pada konteks dalam menentukan makna sebuah wacana.

Kekritisan pemikiran kaum postrukturalisme menyebabkan pencarian makna pada sebuah teks, yang awalnya dianggap tetap atau mapan akhirnya memberikan dimensi baru dalam menentukan makna sebuah teks. Berangkat dari kekritisan ini maka analisis makna kaum postrukturalisme patut dijadikan acuan dalam mengalisis wacana kritik sosial wayang kulit *Cénk Blonk, Joblar*, dan *Sidia* yang menjadi objek penelitian ini. Pemikiran kaum postrukturalisme yang akan digunakan dalam analisis ini adalah konsep dekonstruksi Jacques Derrida.

Menurut Kutha Ratna (2004:223-224), Derrida mengembangkan teori dekonstruksi berdasarkan pemahaman tentang fenomenologi dan strukturalisme. Sebagai ciri khas postrukturalisme, khususnya dekonstruksi dikembangkan atas dasar pemahaman sepihak tradisi kritik, yaitu yang semata-mata memberikan perhatian terhadap ucapan. Teori dekonstruksi (*deconstruction*) adalah suatu teori analisis yang bertujuan membongkar struktur dari kode-kode bahasa, khususnya struktur oposisi pasangan; ucapan-tulisan, ada-tiada, murni-tercemar demikian rupa sehingga menciptakan satu permainan tanda yang tanpa akhir dan tanpa makna akhir (Piliang, 2003:14; Ratna, 2004:222, dan Dwija, 2005:52).

Menurut Norris (2003:12), pada awalnya dekonstruksi adalah cara atau metode membaca teks. Adapun yang khas dalam cara baca dekonstruksi sehingga dia sangat bermuatan filosofis, bahwa unsur-unsur yang dilacak untuk kemudian dibongkar, pertama-tama bukanlah inkonsistensi logis, argumen yang lemah ataupun premis yang tidak akurat yang terdapat dalam teks, sebagaimana

dilakukan pemikiran modernisme, melainkan unsur yang secara filosofis menjadi penentu atau unsur yang memungkinkan teks tersebut menjadi filosofis.

Menurut Derrida (dalam Storey, 2003:128), suatu bacaan dekonstruktif harus selalu tampak pada hubungan-hubungan tertentu yang tidak dipahami oleh sang penulis, yakni antara apa yang diinginkan dan apa yang tidak diinginkan dari pola bahasa yang digunakan. Hubungan ini adalah struktur penandaan kritis (yaitu dekonstruktif) yang akan dihasilkan dari bacaan (yaitu perbuatan yang berusaha untuk melihat apa-apa yang tidak bisa dilihat).

Derrida (dalam Sim, 2002:22-27) memberikan asumsi-asumsi dasar dekonstruksi sebagai berikut.

(1) bahwa bahasa senantiasa ditandai oleh ketidakstabilan dan ketidak-tetapan makna;
(2) bahwa mengingat ketidakstabilan dan ketidaktetapan itu, tidak ada metode analisis (misalnya filsafat atau kritik) yang memiliki klaim istimewa apa pun atas otoritas dalam kaitannya dengan tafsir tekstual;
(3) bahwa dengan demikian tafsir adalah kegiatan yang takterbatas dan lebih mirip dengan permainan daripada analisis seperti yang lazimnya dipahami meskipun dekonstruksi terkesan mengambang bahkan marjinal dalam perdebatan kultural, tetapi yang jelas ia memiliki sisi yang serius dalam kepeduliannya untuk mengajak kita agar menguji ulang dasar-dasar metode penafsiran kita sendiri yang seringkali ternyata didasarkan pada otoritas yang goyah, walaupun otoritas itu memang ada.

Menurut Derrida (dalam Beilharz, 2002:77-78), tertdapat dua interpretasi atas interpretasi, yaitu yang pertama berupaya memaparkan semacam impian-impian mengenai pemaparan suatu kebenaran atau usul-usul, dan yang kedua mendukung permainann serta berupaya melampaui manusia dan humanisme. Yang pertama sebagai interpretasi metafisik dan yang kedua interpretasi non-

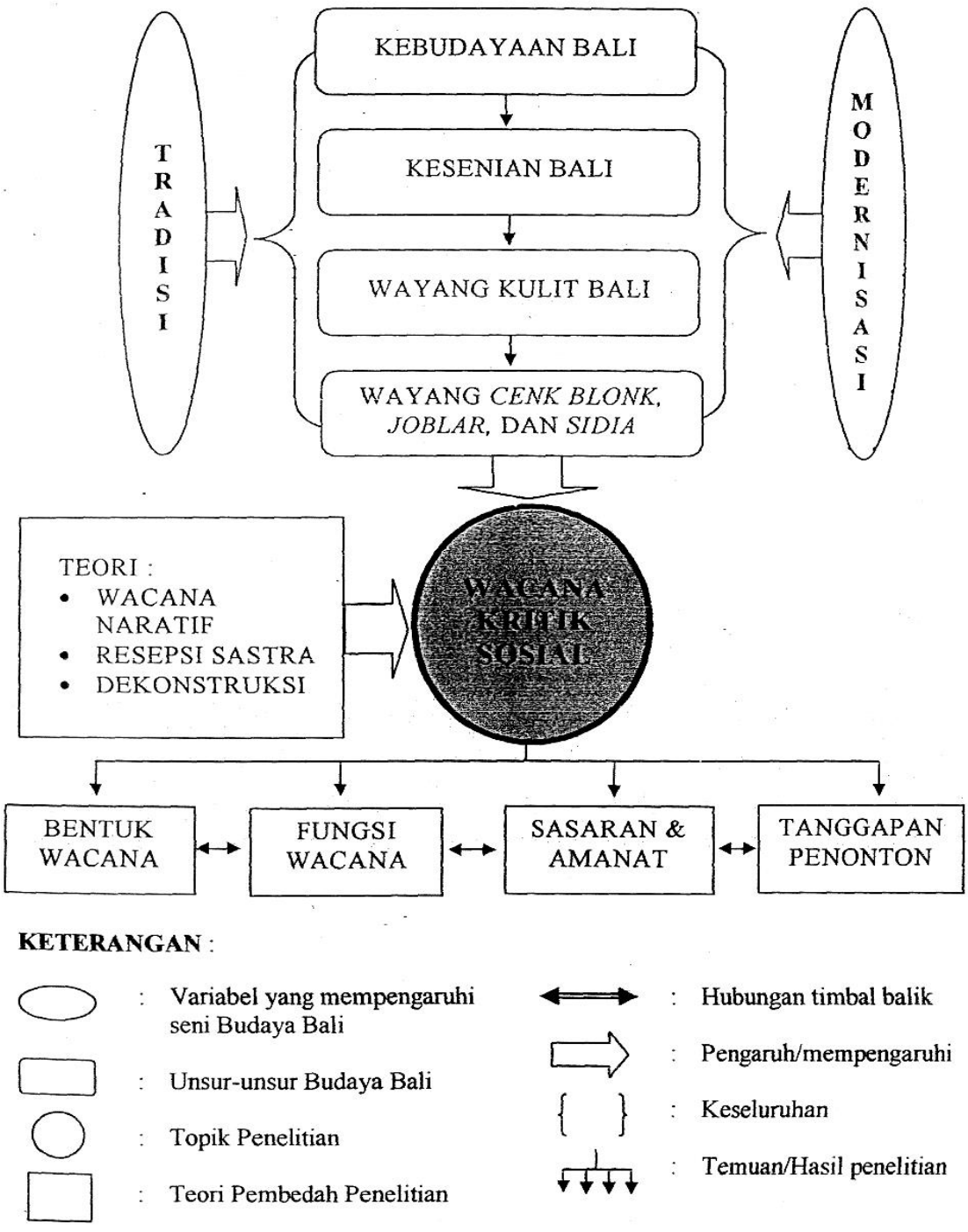
metafisik. Interpretasi tidak dapat dinilai benar dan salah, tetapi kuat dan lemah; iterpretasi bukanlah dipilih oleh subjek, tetapi memaksakan dirinya sendiri kepada subjek. Ketika membaca suatu teks, pembaca akan senantiasa memasuki suatu wilayah konflik antara kekuatan-kekuatan yang telah mendahului subjektivitas pembaca.

Menurut Derrida (dalam Aminuddin, 2002:170), dekonstruksi merupakan *Inventive or nothing et all*. Dekonstruksi juga bukan merupakan prosedur metodologis karena dekonstruksi hanya membuka jalan dalam aktivitas berpikir dan penandaan dalam proses penjejakan jaringan makna guna membentuk pemahaman. Bagi Derrida, dekonstruksi juga merupakan *writing*, dalam arti bukan hanya mengacu pada *writing* sebagai bentuk performatif, melainkan juga sebagai proses penyusunan pengertian, pemahaman, dan pembentukan posisi yang berlangsung secara terus-menerus dalam aktivitas berpikir.

Secara praktis pembacaan dekonstruksi tidak perlu menemukan makna terakhir, yang diperlukan adalah pembongkaran secara terus-menerus sebagai proses. Dekonstruksi dilakukan dengan cara memberikan perhatian terhadap gejala-gejala yang tersembunyi atau disembunyikan seperti ketidakbenaran, tokoh sampingan, perempuan, dan sebagainya (Kuta Ratna, 2004:238).

## 2.3 **Model Penelitian**

**Gambar II.1 Kerangka Berpikir penelitian**
**Wacana Kritik Sosial Wayang *Cenk Blonk, Joblar,* dan *Sidia***



**Keterangan Model:**

Kebudayaan Bali yang bernafaskan agama Hindu sehingga dikenal unik dan merupakan tumpuan sektor pariwisata di Bali terdiri atas beberapa sistem kehidupan, di antaranya sistem kesenian yang juga terkenal memiliki mutu yang tinggi. Cabang seni budaya yang sangat kental dengan kehidupan adapt istiadat Bali selalu mengalami perubahan seiring dengan kemajuan ilmu pengetahuan dan teknologi. Keadaan zaman yang dikenal dengan era global atau era kesejagatan cukup besar pengaruhnya terhadap kesenian Bali dewasa ini. Pengaruh yang ditimbulkan oleh keadaan zaman ini memiliki dampak yang positif, di samping banyak juga dampak negatifnya.

Dunia pewayangan juga mendapatkan pengaruh yang cukup kompleks dari era global. Perkembangan ilmu pengetahuan dan teknologi telah melahirkan seni pertunjukan yang beraneka ragam dan penuh pesona. Seni pewayangan yang memiliki tradisi atau *pakem-pakem* yang disebut *dharma pewayangan* akhirnya dinilai kurang menarik oleh masyarakat sehingga mulai sekitar tahun 1980-an pertunjukan wayang kulit Bali kurang mendapat respons dari penonton. Kondisi inilah yang melahirkan pemikiran positif para dalang untuk mencoba sedikit keluar dari *pakem-pakem* yang menoton itu. Para dalang yang menginginkan wayang kulit Bali tetap diminati oleh penonton mencoba tampil beda. Mereka menampilkan pergelaran wayang kulit dengan kreativitas yang tinggi disertai pembaharuan dengan memperhatikan selera pasar agar wayang kulit Bali tidak menjadi tontonan yang mati atau punah.

Dari wayang yang konvensional atau sangat taat dengan *pakem* yang ada, kemudian muncul istilah wayang kreasi baru yang pada akhirnya mampu menepis tudingan masyarakat yang agak ekstrem mengatakan wayang kulit Bali telah termarjinalkan. Wayang kreasi baru yang digelar dengan menonjolkan perubahan-perubahan yang signifikan oleh para dalang belakangan ini memang terbukti mampu menarik perhatian banyak penonton serta berhasil menembus nilai ekonomis dengan pasaran yang relatif tinggi.

Pada era tahun dua ribuan ini dikenal adanya tiga dalang yang tergolong menampilkan pergelaran wayang kulit kreasi baru, yaitu (1) Wayang *Cénk Blonk* oleh Wayan Nardayana dari Banjar Batan Nyuh, Desa Belayu, Kecamatan Marga, Kabupaten Tabanan, (2) Wayang *Joblar-ABG* oleh I Ketut Nuada dari Banjar Jeroan, Desa Tumbak Bayuh, Kecamatan Mengwi, Kabupaten Badung, dan (3) Wayang Sidia oleh I Made Sidia, S.SP. dari Banjar Kelod, Desa Bona, Kecamatan Blahbatuh, Kabupaten Gianyar.

Ketiga dalang tersebut selalu berupaya menyelipkan pesan-pesan dan informasi sebagai bumbu dalam pementasannya. Salah satu jenis pesan yang selalu menghiasi pergelaran wayang kreasi baru adalah wacana kritik sosial yang sekaligus dijadikan titik sentral penelitian ini. Wacana kritik sosial tersebut dibedah dengan teori wacana naratif, teori resepsi sastra, dan teori dekonstruksi sehingga menghasilkan temuan pada sisi bentuk wacana, fungsi wacana, serta sasaran dan amanat, serta tanggapan penonton terhadap wacana kritik sosial.

# BAB III

# METODE PENELITIAN

## 3.1 Dasar Pendekatan Penelitian

Pendekatan yang digunakan di dalam penelitian ini adalah pendekatan sosiologis yang menekankan sisi kajian wacana naratif dengan paradigma bentuk wacana, fungsi wacana, sasaran dan amanat, serta tanggapan penonton. Di dalam merealisasikan paradigma tersebut digunakan pendekatan *etik* dan *emik*. *Etik* artinya menganalisis berdasarkan apa yang telah ada dalam pikiran peneliti, sedangkan *emik* berarti analisis yang didasarkan pada pendapat masyarakat yang dalam hal ini diwakili oleh sejumlah informan.

Penelitian ini tergolong jenis pendekatan kualitatif karena menelaah naratif verbal yaitu wacana-wacana kritik sosial dalam paradigma bentuk, fungsi, sasaran dan amanat, serta tanggapan penonton terhadap wacana kritik sosial pada pementasan wayang kulit kreasi baru. Penelitian kualitatif adalah jenis penelitian yang menghasilkan temuan yang tidak dapat dicapai dengan menggunakan prosedur statistik atau dengan cara kuantifikasi lainnya. Penelitian kualitatif dapat digunakan untuk meneliti kehidupan masyarakat, sejarah, tingkah laku, fungsi organisasi, pergerakan-pergerakan sosial atau hubungan kekerabatan.

Permasalahan pokok dalam penelitian kualitatif adalah makna yang menjadi hakikat kualitatif yakni ditentukan oleh suatu dimensi kedalaman (*depth dimension*) dan kedalaman ini tidak akan tertangkap walaupun sampel diperluas

untuk menjaring lebih banyak data. Kleden (1984:61-62) mengatakan bahwa penelitian kualitatif atau *geisteswissenchapten* merupakan *logic of humanities* yang berbeda dengan ilmu alam yang menggunakan *logic of science*.

Menurut Vredenbregt (1981:38), penelitian kualitatif akan melibatkan penggunaan dan pengumpulan berbagai bahan empiris seperti studi kasus, pengalaman pribadi, introspeksi, riwayat hidup, wawancara, pengamatan, teks sejarah, interaksional, dan visual. Sifat khas studi kasus ialah suatu pendekatan yang bertujuan untuk mempertahankan keutuhan (*wholeness*) objek. Artinya, data yang dikumpulkan disifatkan sebagai suatu penelitian yang eksploratif.

### 3.2 Lokasi Penelitian

Penelitian ini dilaksanakan di beberapa lokasi yaitu lokasi perolehan kaset perekaman wayang kulit, lokasi wawancara, lokasi penelitian kepustakaan, dan lokasi analisis data. Keempat lokasi tersebut dirinci sebagai berikut:

(1) Lokasi perolehan sumber data

Teks lakon *Diah Gagar Mayang* oleh dalang wayang kulit *Cénk Blonk* diperoleh dari Tesis S-2 Program Studi Kajian Budaya oleh Purnamawati yang dikoleksi pada Perpustakaan Pascasarjana Universitas Udayana Denpasar. Kaset hasil rekaman lakon *Tualen Caru* dari dalang wayang kulit *Joblar* diperoleh pada pusat perekaman Aneka Sterio di Tabanan dan kaset hasil rekaman lakon *Dasa Nama Kerta* dari wayang kulit *Sidia* diperoleh langsung pada sang dalang di Desa Bona, Kecamatan Belahbatuh, Gianyar.

(2) Lokasi wawancara

Wawancara dengan dalang *Cénk Blonk* (I Wayan Nardayana) dilakukan di Banjar Batan Nyuh, Desa Belayu, Kecamatan Marga, Kabupaten Tabanan; wawancara dengan dalang *Joblar* (I Ketut Nuada) dilakukan di Banjar Jeroan, Desa Tumbak Bayuh, Kecamatan Mengwi, Kabupaten Badung, dan wawancara dengan dalang I Made Sidia dilakukan di Banjar Kelod, Desa Bona, Kecamatan Blahbatuh, Kabupaten Gianyar. Selanjutnya, perolehan data tanggapan penonton terhadap wacana kritik sosial dilakukan dengan menyebarkan angket kepada para informan di semua kabutan se-Bali.

(3) Lokasi penelitian kepustakaan

Penelitian kepustakaan dilakukan di beberapa perpustakaan di kota Denpasar yaitu perpustakaan Fakultas Sastra Universitas Udayana, Perpustakaan S-2 dan S-3 Linguistik, Perpustakaan S-2/S-3 Kajian Budaya, Perpustakaan Program Pascasarjana Universitas Udayana Denpasar, Perpustakaan ISI Denpasar, Pusat dokumentasi Dinas Kebudayaan Propinsi Bali, Badan Perpustakaan Daerah Bali, Gedung Kirtya Singaraja, dan beberapa toko buku di Denpasar.

(4) Lokasi Pengamatan dan Analisis Data

Sumber data yang diperoleh berupa dokumen yang berbentuk kaset rekaman terlebih dahulu ditranskripsi supaya semuanya dalam bentuk teks yang tertulis. Teks tertulis inilah yang kemudian dicermati dan dianalisis. Pengamatan dan analisis data penelitian dilakukan di rumah penulis sendiri.

### 3.3 Populasi dan Sampel Penelitian

Populasi yang dimaksudkan di dalam penelitian ini adalah populasi dalang dan populasi lakon-lakon yang pernah dipentaskan. Populasi dalangnya adalah semua dalang wayang kulit konvensional Bali yang pernah melakukan perubahan atau pembaharuan dalam pementasannya sehingga mereka sempat dikenal sebagai dalang kreasi pada masa tertentu. Populasi lakon adalah semua lakon yang pernah dipentaskan oleh para dalang yang tercatat sebagai dalang yang pernah mengadakan perubahan dan pembaharuan dalam pementasannya.

Dari demikian banyaknya dalang yang pernah dikenal tampil sebagai dalang kreasi baru pada masa lalu, dipilih hanya tiga dalang sebagai subjek dalam penelitian ini, yaitu (1) dalang wayang *Cénk Blonk*, (2) dalang wayang *Joblar*, dan (3) dalang wayang *Sidia*. Pemilihan ketiga dalang ini dilakukan atas dasar pemikiran bahwa pada dekade dua ribuan ini hanya tiga dalang tersebut yang masih eksis dan digandrungi oleh penonton akibat inovasi-inovasi yang dilakukan pada setiap pementasannya.

Pada saat penelitian ini dilakukan, Wayang *Cénk Blonk* sangat dikenal oleh masyarakat karena paling padat acara pentasnya padahal tariff/upahnya paling tinggi yaitu mencapai tujuh setengah juta rupiah untuk sekali manggung. Popularitas yang diraihnya itu tidak terlepas dari kesanggupannya melakukan inovasi yang dirasakan mampu memenuhi selera penonton masa kini. Wayang *Joblar* pun mengalami kondisi yang serupa. Ia cukup diminati oleh masyarakat Bali karena mampu mengikuti jejak dalang Nardayana dalam hal kreasi dan

kreativitasnya, namun patut diakui dalang ini belum sanggup menyaingi popularitas dan tingginya tariff/bayaran yang diterima oleh dalang *Cénk Blonk*. Sedangkan Wayang *Sidia* yang juga dipilih sebagai subjek di dalam penelitian ini semata-mata akibat inovasi yang telah dilakukan dalam dunia pewayangan, bukan karena popularitasnya.

Di dalam penelitian ini penulis memilih tiga lakon yang dijadikan objek dalam penelitian ini, yaitu satu lakon dari wayang *Cénk Blonk*, satu lakon dari wayang *Joblar*, dan satu lakon lagi dari wayang *Sidia*. Dari wayang *Cénk Blonk* dipilih lakon *Diah Gagar Mayang*. Pemilihan lakon itu dilakukan karena lakon tersebut dikatakan sebagai puncak kejayaan yang dicapai wayang *Cénk Blonk* sehingga lakon tersebut merupakan lakon terlaris atau yang paling banyak diminta oleh para penanggap. Lakon puncak tersebut dianggap cukup mewakili lakon-lakon lainnya untuk tujuan pengungkapan eksistensi wacana kritik sosial wayang kulit *Cénk Blonk.*

Selanjutnya, dari dalang *Joblar* dipilih lakon *Tualen Caru*. Lakon *Tualén Caru* wayang *Joblar* juga merupakan puncak kejayaannya dan pada saat penelitian ini dilakukan baru hanya lakon itu yang telah direkam ke dalam media elektronika. Dengan mengambil satu lakon tersebut, sudah cukup banyak wacana kritik sosial yang dianggap telah mewakili wacana-wacana kritik sosial yang telah dikemasnya. Dari wayang *Sidia*, diambil satu lakon dari lima lakon yang pernah dipentaskan yaitu lakon *Dasa Nama Kerta* yang dipentaskan setelah Bom Bali I di Legian Kuta.

### 3.4 Jenis dan Sumber Data

Telah disinggung di depan bahwa penelitian ini menggunakan jenis data yang bersifat kualitatif. Data tersebut diambil dari dokumen dalam bentuk teks tulis dan kaset, yaitu dua set kaset *tape recorder* dan juga kaset VCD yang berisikan hasil perekaman pertunjukan wayang *Joblar*, dan wayang *Sidia*. Data yang diambil dari kedua dokumen tersebut kemudian diolah dengan teknik transkripsi ke dalam bentuk teks tertulis. Teks dalam bentuk tertulis inilah yang kemudian dipakai sebagai data utama di dalam penelitian ini.

Data dari teks studi dokumen tersebut dilengkapi juga dengan data primer lainnya yang diperoleh melalui penelitian lapangan yaitu melalui wawancara peneliti dengan para informan. Informan inti dalam penelitian ini adalah tiga orang dalang, yaitu I Wayan Nardayana, I Ketut Nuada, dan I Made Sidia, S.S.P. Di samping ketiga dalang tersebut, peneliti juga mewawancarai beberapa orang informan dari kalangan pejabat, akademisi, masyarakat pengamat seni, dan juga penonton wayang kulit terutama yang pernah menyaksikan penampilan ketiga dalang tersebut. Informan yang belum pernah menonton lakon yang dijadikan sampel penelitian sengaja diundang untuk menontonnya melalui kaset rekamannya.

### 3.5 Instrumen Penelitian

Instrumen penelitian yang digunakan dalam tahapan pengumpulan data di dalam penelitian ini adalah kuisioner sebagai pedoman wawancara berupa

daftar pertanyaan yang disusun secara sistematis sebelum melakukan penelitian atau wawancara ke lapangan. Daftar pertanyaan tersebut digunakan untuk mendapatkan data tambahan di luar teks dan rekaman yang berkembang di masyarakat, baik dari para dalang maupun penonton.

Pertanyaan yang diajukan kepada para dalang meliputi beberapa hal seperti: (a) biodata mereka, (b) pandangan mereka tentang eksistensi wayang kulit Bali, (c) kiat yang dilakukan menuju popularitas, (d) pandangan dalang iterhadap fungsi pementasan wayang kulit sebagai kritik sosial, (e) lakon-lakon yang pernah dipentaskan, dan (e) bagaimana mereka menggali wacana kritik sosial berkenaan dengan lakon yang dipentaskan. Wawancara tersebut dilakukan dengan penggunaan alat rekam berupa *tape recorder* merk Sony yang berukuran kecil beserta pita kaset dengan masa puter 60 menit.

Kaset hasil rekaman tersebut kemudian diputar berkali-kali, dan disimak pemutarannya menggunakan *tape recorder* yang besar merk Sanyo untuk memudahkan melakukan transkripsinya ke dalam bahasa tulis. Kaset VCD yang berisikan rekaman ketiga lakon yang dipilih disetel menggunakan VCD player merk Valanta untuk memudahkan transkripsi data ke dalam teks tertulis.

## 3.6 Metode dan Teknik Pengumpulan Data

### 3.6.1 Observasi

Di dalam istilah Indonesia, observasi berarti pengamatan. Observasi atau pengamatan yang cermat terhadap objek penelitian merupakan salah satu cara

yang efektif dan merupakan faktor penentu bagi keberhasilan sebuah penelitian. Pengamatan ini merupakan salah satu metode yang paling cocok bagi para ilmuwan atau peneliti di bidang ilmu sosial, terutama di negara-negara yang belum mampu mengembangkan prasarana penelitian yang memerlukan biaya yang banyak (Koentjaraningrat, 1991:108).

Observasi atau pengamatan dimaksudkan untuk melakukan pencatatan langsung terhadap objek yang diteliti secara cermat, kemudian disertai dengan pencatatan hal-hal yang dianggap penting untuk memperkuat akurasi data. Sebagai sebuah metode ilmiah, observasi dapat diartikan sebagai pengamatan dan pencatatan dengan sistematik. Hadi (1977:159) mengatakan bahwa metode observasi mempunyai enam cirri, yaitu (1) arah yang khusus, (2) sistematik, (3) pencatatan segera, (4) pemeriannya bersifat kualitatif, (5) kebutuhan akan peneliti yang ahli, dan (6) hasil penelitian yang reliabel dan valid.

Sejalan dengan itu, Nazir (1988:212) juga memaparkan sejumlah ciri yang dipenuhi metode observasi, yaitu (1) digunakan untuk penelitian yang telah direncanakan secara sistematik, (2) berkaitan dengan tujuan penelitian yang direncanakan, (3) dicatat secara sistematis, dan (4) dapat dicek dan dikontrol validitas dan reliabelitasnya.

Dalam konteks penelitian ini observasi dilakukan di lokasi penelitian untuk mendapatkan data yang diinginkan dengan menyetel rekaman itu serta mengamati secara saksama berulang kali sampai akhirnya menghasilkan teks tertulis dan kemudian dari teks-teks wacana naratif itu diangkat data yang

berkaitan dengan wacana kritik sosial pada ketiga lakon yang dijadikan objek penelitian.

### 3.6.2 Wawancara

Di dalam penelitian lapangan (*field research)* peneliti melakukan wawancara dengan beberapa orang informan. Wawancara dilakukan secara mendalam, artinya informan diberikan keleluasaan untuk menjawab pertanyaan-pertanyaan yang disampaikan sesuai dengan pengetahuan yang dimilikinya, tidak ada pembatasan sama sekali. Hal ini dimaksudkan untuk mengetahui sejauh mana mereka mampu menjelaskan hal-hal yang berkaitan dengan objek penelitian.

Di dalam penelitian ini wawancara yang utama dilakukan terhadap tiga orang dalang, yaitu I Wayan Nardayana (dalang *Cénk Blonk*), I Ketut Nuada (dalang *Joblar*), dan I Made Sidia (dalang *Sidia*). Wawancara tersebut dilakukan secara berstruktur, yaitu dengan membacakan sebuah daftar pertanyaan yang telah disiapkan sebelumnya. Langkah tersebut dilakukan dengan mengikuti pendapat (Arikunto, 1989:183) yang pada prinsipnya mengatakan bahwa sebagai metode ilmiah, suatu wawancara membutuhkan suatu pedoman agar tidak ada pokok pertanyaan yang tertinggal pada waktu dilaksanakan wawancara di samping juga agar perekaman atau pencatatan pada saat wawancara dapat berlangsung lebih cepat.

Panduan dan/atau pedoman di dalam berwawancara memang sangat diperlukan di dalam sebuah penelitian ilmiah, baik panduan yang sudah baku

terstruktur, pedoman yang tidak terstruktur, maupun yang semi struktur. Hal ini sesuai dengan pandangan (Nazir, 1988:234) bahwa wawancara adalah suatu proses pengumpulan data untuk sebuah penelitian, yaitu proses percakapan yang berbentuk tanya jawab, tatap muka antara pewawancara dan informan dan menggunakan alat yang dinamakan pedoman wawancara

Dalam konteks penelitian ini wawancara yang dilakukan menggunakan pedoman semi terstrukyut, yaitu dengan mengajukan sejumlah pertanyaan kepada para dalang dan para informan lainnya dan hal-hal yang kurang jelas di-tindaklanjuti lagi dengan pendalaman melalui pertanyaan ulang secara lisan dengan pendalaman tertentu.

### 3.6.3 Studi Dokumentasi dan Kepustakaan

Penggunaan metode dokumen di dalam penelitian wacana naratif mutlak diperlukan karena data yang diteliti diwadahi sejumlah perangkat keras yang termasuk jenis alat dokumentasi. Melalui dokumen itulah peneliti melakukan pengamatan langsung dan juga pencatatan untuk dapat mengumpulkan data yang dibutuhkan dalam analisis atau pembahasan.

Menurut Arikunto (1989:188), metode dokumemntasi adalah suatu metode yang digunakan untuk mencari dan mengumpulkan data mengenai hal-hal atau variable-variabel tertentu. Data itu dapat berupa catatan, transkripsi, buku, koran, majalah, prasasti, notulen, agenda, dan sebagainya. Keuntungan penggunaan metode dokumentasi, yakni dapat dilakukan pengecekan ulang

terhadap data yang mungkin meragukan dalam proses penelitian. Dibandingkan dengan metode lain, metode dokumentasi ini tidak terlalu sulit untuk diterapkan dalam arti apabila ada kekeliruan, sumber datanya masih tetap belum berubah. Dengan metode dokumentasi, yang diamati bukan manusia atau makhluk hidup, melainkan benda mati.

Bentuk dokumen yang dimaksudkan dalam penelitian ini bukanlah hasil pendokumentasian di luar bahan-bahan tertulis yang lumrah didokumentasikan di perpustakaan atau ruang baca, melainkan dokumentasi dalam bentuk rekaman kaset *tape recorder* dan kaset VCD. Lebih khusus lagi yaitu dokumen hasil perekaman ketiga wayang kulit yang dijadikan objek penelitian, yaitu wayang *Cénk Blonk* lakon *Diah Gagar Mayang*, wayang *Joblar* lakon *Tualén Caru*, dan wayang *Sidia* lakon *Dasa Nama Kerta.*

Metode yang sangat dekat dengan dokumentasi itu yang juga digunakan di dalam penelitian ini adalah kepustakaan yang sering disebut studi pustaka (*library research).* Di dalam melaksanakan sebuah penelitian, penggunaan metode kepustakaan ini sama sekali tidak dapat dihindari. Dengan metode kepustakaan akan dapat dipetik berbagai konsep, ide, gagasan atau teori yang relevan dengan proses penelitian, baik dalam tahapan pengumpulan data, pengolahan data, maupun penyajian hasil analisis data. Dengan kata lain, peneliti berusaha untuk menemukan sumber-sumber atau bahan bacaan yang ada relevansinya dengan topik penelitian melalui pemakaian metode kepustakaan.

Penerapan metode kepustakaan tersebut memiliki hakikat yang senada dengan metode-metode lainnya, yakni suatu proses untuk memperoleh data informasi seperti yang dikemukakan oleh Nazir (1988:111) bahwa memperoleh informasi dari penelitian atau tulisan terdahulu harus dikerjakan tanpa mempedulikan apakah sebuah penelitian data primer atau data sekunder, apakah penelitian tersebut menggunakan penelitian lapangan atau laboraturium atau di dalam museum. Menelusuri literatur yang ada relevansinya sangat diperlukan di dalam melaksanakan suatu penelitian.

## 3.7 Metode dan Teknik Pengolahan Data

### 3.7.1 Transkripsi

Data yang diperoleh dari hasil perekaman termasuk jenis data yang mentah, tidak nyata atau tersembunyi karena masih tersimpan dalam bentuk dukomen berupa kaset sehingga tidak serta merta dapat dianalisis. Sebelum melakukan analisis terhadap data tersebut, kegiatan penelitian didahului dengan transkripsi. Pada dasarnya transkripsi adalah suatu kegiatan mengubah wacana lisan ke dalam wacana tulis, yang biasa dikerjakan dengan menggambarkan bunyi-bunyi atau fonem dengan satu lambang (Hutomo, 1993:17).

Dalam konteks penelitian ini, transkripsi atas hasil rekaman pementasan tiga lakon yang dijadikan objek penelitian dilakukan dengan prinsip jujur dan setia, artinya semua ucapan para dalang beserta nyanyian pasindennya yang terdapat di dalam dokumen dipindahkan terlebih dahulu ke dalam bentuk tulisan

sehingga keadaan teks hasil transkripsi tersebut tidak berbeda dengan aslinya yang tersimpan di dalam dokumen tersebut. Setelah dokumen tersebut tersalin, data tersebutlah yang kemudian dijadikan sumber perolehan data utama sesuai dengan kebutuhan penelitian tentang wacana kritik sosial.

Di dalam melakukan transripsi, peneliti menemukan beberapa hambatan atau kesulitan karena ada beberapa wacana atau ucapan sang dalang dan nyanyian pasinden yang kurang jelas dapat ditangkap akibat hiruk-pikuknya suara penonton di samping karena menggunakan bahasa Jawa Kuna yang memang agak sukar dimenegrti. Terkait dengan wacana-wacana yang kurang jelas itu peneliti minta bantuan kepada dalang untuk memberikan penegasan-penegasan agar menjadi data yang sahih.

### 3.7.2 Penerjemahan

Penerjemahan hanya dilakukan terhadap data yang tergolong wacana kritik sosial yang diangkat sebagai kutipan untuk pembahasan di dalam tulisan ini. Hal tersebut dilakukan karena teks tulis yang diperoleh dari hasil transkripsi tersebut sangat panjang sehingga dipandang tidak terlalu penting untuk menerjemahkannya secara keseluruhan.

Berkenaan dengan terjemahan itu peneliti mengacu pada teori yang diungkapkan oleh Larson (1998:22) sebagai dasar pijakan. Dalam bukunya, ia mengatakan bahwa terjemahan merupakan perubahan dari satu bentuk ke bentuk yang lain, perubahan dari suatu bahasa ke bahasa yang lain. Perubahan bentuk

dan perubahan bahasa menjadi penekanan oleh Larson. Bentuk yang diacu dalam hal ini adalah kata-kata, frasa, klausa, kalimat, paragraf, dan seterusnya. Bentuk pada bahasa sumber diganti dengan bentuk bahasa sasaran atau bahasa target.

Dalam konteks penelitian ini penerjemahan yang dilakukan lebih menekankan pada persoalan makna, artinya tidak dilakukan terjemahan harfiah kata demi kata tetapi memindahkan makna yang terkandung di dalam teks bahasa sumber ke dalam bahasa sasaran tanpa mengurangi hakikat inti wacana tersebut. Dalam penerjemahan, penguasaan bahasa merupakan modal yang sangat vital. Artinya, segalanya akan menjadi lebih mudah dan dapat menampakkan hasil yang baik jika penerjemah memang menguasai bahasa sumber dan bahasa sasaran.

Pesan Larson (1998:23) terhadap para penerjemah, antara lain: (1) terjemahan memakai bentuk-bentuk yang lazim dipakai dalam bahasa sasaran, (2) terjemahan harus mampu mengkomunikasikan arti atau makna kepada pembicara bahasa sasaran karena maknanya dipahami sama seperti pada pembicara bahasa sumber, (3) terjemahan juga harus dapat mempertahankan dinamika orisinalitas bahasa sumber.

### 3.7.3 Analisis Data

Analisis data adalah salah satu tahapan yang sangat penting di dalam penelitian. Kegiatan analisis data merupakan kegiatan lanjutan dari proses perolehan data di lapangan sehingga kegiatan analisis akan dapat dilakukan

manakala data telah terkumpul secara lengkap. Analisis data merupakan proses menelaah seluruh data hasil penelitian yang diperoleh melalui pengamatan, wawancara, pencatatan, perekaman, dokumen, dan sebagainya (Moleong, 1990:1990). Sesuai sifat data penelitian ini, yaitu data kualitatif, maka analisis datanya dilakukan dengan analisis kualitatif yang bersifat deskriptif karena data lebih banyak mengarah pada kata-kata, kalimat, dan wacana atau tidak berbentuk angka-angka.

Metode analisis kualitatif adalah suatu metode pemadatan data yang dilakukan dengan mengembangkan taksonomi, sistem klasifikasi deskriptif atau klasifikasi kronologis yang mencakup jumlah keterangan yang terkumpulkan dan menunjukkan keterkaitan secara sistematis (Wuisman, 1996:300). Metode analisis ini dilakukan setelah data terkumpul secara lengkap. Pada tahap ini data dikerjakan, diklasifikasi, diorganisasikan, dan dimanfaatkan sedemikian rupa sampai dapat disimpulkan kebenaran-kebenaran yang dapat dipakai untuk menjawab sejumlah permasalahan yang diajukan di dalam suatu penelitian (Wignjosoebroto, 1993:15).

Analisis data kualitatif tersebut dilakukan dengan metode interpretatif atau penafsiran terhadap kehidupan antara hakikat rekaan dan kenyataan (Moleong, 1996:14). Menurut Geertz (1992:30), metode interpretatif adalah cara menyesuaikan diri (*self validating*) atau sebagai sesuatu yang disahkan dengan kejutan-kejutan yang dianggap maju dari orang lain yang menjelaskannya. Oleh karena itu, analisis data kualitatif itu dibantu dengan langkah kerja hermeneutik.

Hal di atas dimaksudkan untuk menjelaskan makna apa yang tersirat di balik sebuah teks wayang kulit yang diteliti. Dalam hal ini terdapat pertentangan antara pemikiran yang diarahkan kepada objek dan pemikiran penafsir. Menurut Sumaryono (1993:31), melakukan suatu interpretasi harus mengenali pesan atau kecondongan sebuah teks kemudian meresapi isi teks. Arti atau makna tidak akan mungkin dikenal jika tidak direkonstruksi. Sebuah makna harus direkonstruksi dengan bantuan sebuah alat. Alatnya adalah cakrawala intelektual penafsir, pengalaman masa lalu, hidupnya masa kini, latar belakang kebudayaan, dan sejarah yang dimiliki.

Sebuah kegiatan interpretasi memerlukan keluasan wawasan intelektual si interpretator mengenai objek yang hendak diinterpretasi. Hal ini disebabkan oleh hakikat karya seni yang merupakan sebuah proses komunikasi estetik antara kelompok-kelompok di dalam suatu masyarakat. Wawasan dan kemampuan intelektual seorang interpretor akan sangat menentukan hasil yang dicapai. Artinya, sebelum melakukan interpretasi, pemahaman terhadap aspek-aspek budaya yang melatarbelakangi teks atau karya seni yang hendak diinterpretasi merupakan suatu tugas yang harus dilakukan.

Analisis data yang dilakukan di dalam penelitian ini, yaitu analisis data hasil penelitian yang diperopleh melalui pengumpulan data lapangan maupun melalui dokumentasi dalam bentuk kaset hasil rekaman, dan analisis data kepustakaan kemudian dilakukan transkripsi dan penerjemahan, akhirnya diterapkan metode interpretasi atau hermeneutika.

## 3.8 Penyajian Hasil Penelitian

Sebuah penelitian akan diakhiri dengan kegiatan final yaitu penyajian hasil penelitian. Penyajian hasil analisis data penelitian ini dilakukan dengan menggunakan gabungan antara metode formal dan informal.

### 3.8.1 Metode Formal

Menurut Sudaryanto (1992:64), yang dimaksud metode formal adalah cara penyajian hasil analisis data dengan menggunakan tanda-tanda. Akan tetapi, ia tidak menjelaskan lebih rinci apa yang dimaksud dengan tanda-tanda tersebut. Dapat ditafsirkan bahwa tanda-tanda yang dimaksud ialah semacam gambar, sketsa, denah, tabel, dan sejenisnya.

Pendapat tersebut senada dengan apa yang dikatakan oleh Arikunto (1989:196) bahwa penyajian seperti itu dapat berupa tabel, grafik, diagram, gambar, bagan, dan sebagainya. Bagan, tabel, atau grafik yang dimaksudkan bukanlah statistik yang bersifat kuantitatif atau angka-angka, melainkan bagan yang sifatnya membantu atau memperjelas sajian dalam bentuk informal.

### 3.8.2 Metode Informal

Metode penyajian hasil penelitian yang digunakan di sini adalah metode informal. Hal ini sesuai dengan sifat data yang dikaji, yaitu data kualitatif dalam bentuk naratif verbal, bukan angka-angka yang bersifat kuantitatif. Penyajian informal yang dimaksudkan mengacu pada pendapat Sudaryanto, (1992:64) yang mengatakan bahwa metode informal adalah cara penyajian hasil pengolahan

data penelitian dengan menggunakan rangkaian kata-kata atau kalimat-kalimat sebagai sarana penyajian.

Dalam penyajian informal tersebut, logika yang digunakan bersifat campuran antara penalaran induktif dan deduktif. Hal ini dilakukan karena dalam penelitian tekstual kadangkala penyajian data yang bersifat induktif belum dirasakan memadai sehingga penalaran deduktif akan bersifat melengkapi, demikian sebaliknya. Kemudian, penyajian yang bersifat informal ini dilakukan atas dasar pemikiran bahwa teks lebih bersifat verbal dan memiliki struktur naratif. Analisis dan interpretasi tentang makna teks bertujuan untuk mencari keterkaitan antara teks dan gejala budaya yang diamati, kemudian dibuat deskripsi dalam suatu kualitas yang mendekati sebuah realitas di luar teks.

# BAB IV

# EKSISTENSI WAYANG KULIT BALI, WAYANG *CENK BLONK, JOBLAR,* DAN *SIDIA*

## 4.1. Wayang Kulit Bali

Di dalam *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (2003:1271) disebutkan bahwa kata *wayang* berarti ‘boneka tiruan orang yang terbuat dari pahatan kulit atau kayu dan sebagainya yang dapat dimanfaatkan untuk memerankan tokoh pada pertunjukan tradisional’. Di dalam sebuah buku yang berjudul *Bausastra Jawa* karangan W.J.S Poerwadarminta, kata *wayang* berarti *ringgit, pepetaning wong* (pengembaraan manusia) dengan media kayu atau kulit untuk tujuan mementaskan suatu cerita pewayangan. Menurut *Kamus Modern Bahasa Indonesia* karangan St. Moh. Zain kata *wayang* juga berarti ‘pertunjukan’. Pada umumnya pertunjukan yang berhubungan dengan bayang-bayang; khususnya wayang kulit yaitu pertunjukan bayang-bayang pada *kelir* (layar) seperti gambar hidup. Bayang-bayang tersebut merupakan gambar bayangan patung dari kulit, yang mengambil tokoh-tokoh di dalam cerita *Mahabharata* atau *Ramayana*. Sambil bercerita itu, wayang dimainkan di antara lampu dan layar tempat pertunjukan, sehingga bayang-bayangnya nampak hidup pada layar.

Sugriwa (1963:16) menjelaskan bahwa wayang kulit adalah suatu pertunjukan wayang yang dibuat dari kulit sapi yang dipahat dan ditatah serta merupakan bentuk khayalan dari dewa-dewa, raksasa, binatang, pohon-pohonan,

dan lain-lain. Pendapat Sugriwa tersebut senada dengan istilah *wayang* menurut *Kamus Besar Bahasa Indonesia* yang memuat kata *wayang* dan diberi arti ‘boneka tiruan orang yang terbuat dari pahatan kulit atau kayu dan sebagainya yang dapat dimanfaatkan memerankan tokoh-tokoh pertunjukan drama tradisional (Bali, Jawa, Sunda, Sasak) dan sebagainya serta biasa dipertunjukkan oleh seseorang yang disebut dalang (2003:1271).

Di dalam *Kamus Woordenbock Kawi-Balineesch-Nederlandsch Glossarium* oleh Joynboll, kata wayang disebut *ringgit*. Kata *ringgit* adalah kata bahasa Jawa Kuna (Kawi) yang berarti ‘gerigi’. Kata *maringgit* berarti bergerigi. Dalam *Kamus Indonesia Kecik* Harahap, disebutkan kata *ringgit* berarti ‘pinggir yang beriris-iris seperti pinggir uang *ringgit* (kepeng)’ pada zaman jajahan Belanda dahulu (Haryanto, 1998:28-30).

Di Bali kata “*ringgit”, “maringgit”*” atau “*reringgitan”* sudah menjadi kosa kata bahasa Bali umum yang juga berarti ‘pinggiran yang beriris-iris’ atau (bergerigi). Jika masyarakat Bali membuat hiasan *jejaitan sampian* (saji-sajian) dari *busung* (janur/daun kelapa), *ambu* atau *ron* (daun henau muda atau tua), hiasan tersebut selalu diringgit agar mendapatkan ukiran-ukiran yang indah. Selanjutnya di dalam bacaan *pawukon* (nama wuku) di Bali yang berjumlah 30 wuku, wuku yang ke-27 bernama *Wuku Wayang* yang lamanya tujuh hari (sama dengan lama waktu yang dimiliki *wuku-wuku* lainnya).

Bertepatan dengan hari ketujuh dari *Saptawara*, yaitu hari *Saniscara* (Sabtu) dan hari kelima dari *Pancawara* yaitu *Keliwon*, hari tersebut dianggap

hari yang keramat. Hari itu disebut *Tumpek Ringgit* atau *Tumpek Wayang*. Oleh karena itulah orang-orang yang lahir pada *Wuku Wayang* atau tepat pada hari *Tumpek Wayang* itu dianggap kelahirannya buruk, *cemer* atau (kotor). Untuk membersihkan jiwa orang yang kotor itu biasanya *diruwat* atau disucikan dengan mempertunjukkan *Wayang Sapuhlégér*. Walaupun kehidupan manusia sudah berada pada era global atau kesejagatan, kebiasaan dan atau kepercayaan seperti itu masih bertahan dan dilaksanakan dengan sebaik-baiknya karena setiap orang ingin agar kehidupan keluarga dan anak-anaknya mencapai kebahagiaan dan terbebas dari marabahaya.

Berkaitan dengan kata *ringgit,* maka seorang dalang yang mementaskan pertunjukan wayang kulit di Bali terutama bagi dalang dari golongan *Triwangsa* (bangsawan) disebut sedang *ngringgit* ‘memainkan wayang’ bentuk alus dari kata *ngwayang* ‘memainkan wayang’. Jadi kata *ngwayang* hanya diperuntukkan bagi dalang yang berasal dari *Wangsa Jaba* ‘rakyat biasa’, sedangkan *ngringgit* digunakan khusus untuk kegiatan pentas bagi dalang golongan *Triwangsa*.

Berdasarkan pendapat di atas, benarlah kata Mpu Kanwa di dalam *Kakawin Arjuna Wiwaha*, Bab IX, bait ke-59, yang berbunyi sebagai berikut.

> *Hana ya nonton ringgit, menangis asekel, muda hidepan,*
> *huwus wruh towin, yan walulang inukir, molah angucap,*
> *haturning wwang trsnéng wisaya, malaha rat wihikana,*
> *ri tatwayan maya, sahana ahananing bhawa siluman.*

Terjemahannya:

> Ada orang menonton wayang, ia sedih menangis, karena bodohnya,
> walau ia tahu, wayang itu adalah kulit sapi yang ditatah dan diukir,
> bergerak dan berkata-kata, oleh perbuatan sang dalang.

> Demikian orang yang cinta pada hawa nafsu masing-masing, sedangkan cara mengalahkan nafsu itu tidak diketahuinya dan tidak juga ia tahu tentang maya dunia itu, yaitu bahwa segala yang nampak itu adalah bayangan belaka.

Syair kakawin tersebut mengungkapkan kurang lebih sebagai berikut. Ada orang yang sedang asik menonton pertunjukan wayang kulit, mereka sedih dan menangis, dengan sebal hatinya. Oleh karena bodohnya mudah meresapkan bhatinnya, sekalipun mereka tahu dengan jelas, wayang kulit itu adalah kulit sapi yang ditatah, dipahat, diukir, bergerak berkata-kata (oleh karena perbuatan ki dalang). Sugriwa (1963) mengatakan, demikian orang yang cinta kepada nafsu inderanya masing-masing, sedangkan cara mengalahkan nafsu itu tidaklah diketahuinya dan tidak pula ia tahu tentang maya dunia itu yaitu segala benda yang tampak itu adalah bayangan semata-mata.

Di kalangan masyarakat Bali, wayang kulit merupakan tontonan yang tidak asing lagi karena sudah merupakan bagian dari kehidupannya terutama dalam kehidupan adat-istiadat, tradisi, agama, sosial, maupun kepercayaannya. Bandem (1994:31) mengatakan bahwa kata *wayang* sama artinya dengan ‘bayang-bayang’ sebuah istilah yang mengandung pengertian perihal dan seluk-beluk wayang terutama di antaranya ialah pertunjukan wayang yang dibuat dari kulit sapi atau kerbau. Sebagai seni pertunjukan yang menggunakan media wayang, maka wayang kulit dimainkan oleh seorang ahli yang disebut dalang. Dalam pementasannya memainkan wayang-wayang tersebut, seorang dalang akan memilih sebuah cerita dari demikian banyaknya cerita yang diketahuinya

sebagai pokok kisahan. Cerita yang dipilihnya itu, dalam bahasa Bali disebut *satua, lelampahan* atau lakon.

Karena umumnya wayang kulit Bali itu digelar untuk mengiringi upacara *yadnya,* dengan sendirinya sang dalang menyesuaikan cerita atau lakon-lakon yang dipentaskan dengan jenis *yadnya* yang sedang digelar oleh yang menanggapnya. Dalam pementasan di pura berkenaan dengan upacara *Dewa Yadnya*, seperti *patirtan* atau *piodalan* 'perayaan hari jadi pura', maka lakon-lakon yang dipilih adalah lakon yang berkaitan dengan *kedewataan* seperti *Dharma Dewa, Pamuteran Mandara Giri, Anoman Swarga,* dan lain-lain. Bertepatan dengan upacara *Rsi Yadnya* misalnya, dipilih lakon *Bhagawan Domya* atau *Bambang Ekalawya.* Jika bertepatan dengan *Pitra Yadnya*, yang paling sering dipilih adalah lakon *Bima Swarga* yang mengisahkan perjalanan *Bhima* mencari arwah *Pandu* dan *Dewi Madri* di *Yamaloka*, juga *Prastanika Parwa* yaitu Perjalanan *Panca Pandawa* bersama *Dewi Dropadi* menuju sorga dan juga *Swargarohana Parwa* yang mengisahkan Pengembaraan *Yudhistira* di Sorga untuk menegakkan kebenaran dan berusaha menemui saudara-saudaranya yang sudah lebih dahulu meninggal dunia.

Di dalam pelaksanaan upacara *Manusa Yadnya,* lakon-lakon yang biasa dipilihnya juga tampak bervariasi. Jika berkaitan dengan upacara *ngotonin* atau *pawetonan* 'perayaan hari lahir' khususnya seorang anak yang kebetulan lahir pada *Wuku Wayang*, lumrah dipentaskan *lelampahan* yang disebut *Wayang Sapuhlégér. Wayang Sapuhlégér* bermakna upacara penyelamatan bagi anak-anak

yang lahir pada *Wuku Wayang* yang kelahirannya dianggap buruk atau dikhawatirkan akan menjadi sasaran korban bagi *Bhatara Kala.* Menurut kepercayaan Hindu Bali, *Mangku Dalang*-lah yang akan dapat menyelamatkan anak tersebut dengan jalan memberikan percikan *tirta* (air suci) sehabis pementasan wayang itu dilakukan (Negari, 2002:166). Jika pertunjukan wayang kulit dipentaskan untuk memeriahkan upacara *Pawiwahan* (perkawinan) maka lakon-lakon yang akan dipilih antara lain lakon *Arjuna Wiwaha, Gatotkaca Seraya* atau *Pawiwahan Abimanyu*, dan lain-lain. Sedangkan dalam upacara *Bhuta Yadnya* seperti *Macaru*, 'korban suci untuk tujuan membersihkan suatu tempat', dalang sering memilih lakon seperti *Tualén Caru (Malén dadi Caru), Détia Baka, Bhima dadi Caru,* dan lain-lain.

Di samping dikaitkan dengan upacara-upacara yang bernuansa religius, pertunjukan wayang kulit Bali juga sering digelar pada acara-acara yang bersifat sekuler atau serimonial seperti pada acara kampanye, kemenangan mengikuti lomba tertentu, karena *masesangi, bisama,* dan juga semata-mata untuk hiburan, terutama *ngupah* wayang *Cénk Blonk* dan atau wayang *Joblar* dewasa ini atau pun dalang lainnya. Dalam hubungan dengan acara yang sekuler ini pun sering dipilih lakon yang disesuaikan dengan atmosfir atau suasana acaranya. Misalnya saja pada saat dilaksanakan upacara *panyucian* atau *pamlaspasan* bangunan rumah misalnya, dipilih lakon *Pamarisudan Puri Amertha* milik *Panca Pandawa*. Dalam rangka pelantikan pejabat atau saat diadakan kampanye dipilih lakon *Parikesit Abiséka Ratu,* dan demikian seterusnya.

Sajak zaman dahulu hingga sekarang, di Bali dikenal adanya beberapa jenis pertunjukan wayang kulit, walaupun tidak semuanya masih eksis. Jenis wayang kulit yang pernah ada di Bali antara lain *Wayang Parwa* (dari Epos Mahabharata), *Wayang Ramayana* (Epos Ramayana), *Wayang Calonarang* (Lontar Calonarang), *Wayang Cupak* (Geguritan Cupak), *Wayang Tantri* (Cerita Malat), *Wayang Gambuh* (Cerita Panji), *Wayang Arja* (Cerita Panji), dan *Wayang Babad* (Cerita Babad). Menurut Marajaya (2002:25-26), nama-nama wayang tersebut diambil dari sumber cerita yang dimainkan atau dikaitkan dengan kejadian atau sejarah sehingga muncul juga di masyarakat istilah *wayang P-4* dan *wayang reformasi*. Demikian juga akhir-akhir ini muncul nama wayang *Cénk Blonk* (diambil dari nama punakawan yang bernama *Nang Klencéng* dan *Nang Céblong*), serta Wayang *Joblar* (yang diambil dari nama punakawan *I Joblar*) .

Dari demikian banyak jenis wayang kulit Bali, ternyata tidak semuanya masih eksis hingga saat ini. Ada yang masih eksis ada pula yang sudah hampir punah. Hal ini sangat tergantung pada daya kreativitas sang dalang serta dukungan dari penontonnya. Wayang-wayang yang masih eksis sampai saat ini adalah *Wayang Parwa* dan *Ramayana*. Keeksisan jenis wayang ini tidak terlepas dari konteks upacara ritual keagamaan. Sedangkan jenis wayang yang lainnya yang tidak eksis lagi semata-mata diciptakan untuk seni dan lebih berorientasi pada kreativitas seni serta bertujuan sebagai media hiburan.

## 4.2 Sekilas Asal-usul Wayang Kulit Bali

Mengenai asal-usul atau sejarah pertunjukan wayang kulit di Indonesia dan khususnya di Bali, belum dapat dirumuskan dengan jelas dan terinci karena tulisan tentang wayang kulit Bali yang ada sebelumnya masih tergolong langka, hampir belum ada yang mengungkap asal-usul atau sejarah wayang kulit Bali.

Di dalam buku *Sejarah Wayang: Asal-usul, Jenis, dan Cirinya*, yang ditulis oleh Amir Mertosedono (1990:6), dikatakan bahwa pada mulanya ada pendapat yang mengatakan bahwa wayang adalah hasil kreasi kebudayaan Hindu. Hal itu senada dengan atau didukung oleh pernyataan Poensen dan Veth yang mengatakan bahwa wayang adalah pengaruh kebudayaan Hindu dari India. Namun berdasarkan hasil penelitian yang seksama dan dikaitkan dengan pendapat dari Brandes, ternyata pertunjukan wayang kulit bukan karena pengaruh Hindu, melainkan merupakan hasil kreasi kebudayaan asli orang Jawa (bangsa Indonesia).

Menurut pendapat Hazeu, pada zaman raja Erlangga yaitu permulaan abad XI, wayang telah sering dipertunjukkan di Keraton Kediri yang pada saat itu sedang mengalami kejayaannya. Pendapat tersebut dapat diketahui dari isi kitab *Arjuna Wiwaha*, bahwasanya pertunjukan wayang kulit telah digemari rakyat pada zaman pemerintahan Erlangga. Dikatakan pula bahwa beberapa prasasti pada zaman itu juga menyebutkan adanya wayang atau *aringgit* yang berarti dalang.

Lebih lanjut Mertosedono (1990:7), mengatakan bahwa ungkapan-ungkapan tentang keberadaan wayang kulit yang tumbuh dan berkembang di

tanah Jawa dan Bali dapat dipetik dari kitab *Kakawin Arjuna Wiwaha* yang mengungkapkan sebagai berikut.

> Orang yang menonton wayang, ada yang menangis, terharu, senang, sedih, dan sebagainya, meskipun yang sedang mereka tonton hanyalah kulit yang ditatah dan digambar. Lakon cerita wayang merupakan penggambaran tentang sifat dan karakter manusia di dunia. Karena penggambaran dalam lakon (cerita) yang mencerminkan sifat-sifat dan karakter manusia secara khas sehingga banyak yang tersugesti. Padahal sebenarnya semua itu hanya semu (bayangan), bukanlah kejadian sesungguhnya atau nyata.

Menurut cerita Jawa, awal adanya seni wayang kulit ialah pada saat pemerintahan Prabu Jayabaya di Mamonang, pada tahun 930. Sang Prabu ingin menggambar wajah para leluhurnya, yang kemudian dinamakan wayang *Purwa*. Menggambarnya meniru wajah para dewa, juga manusia zaman purba atau purwa dan digambar di dalam lontar, yang dibuat seperti patung.

Di Jawa telah lama pula diketemukan *Oorkonde*, yakni tulisan dalam bentuk tertentu agar dapat dipakai sebagai bukti. Di dalamnya terdapat kata *jurubrata* yang berarti dalang. Akan tetapi, tulisan selanjutnya tidak dapat dimengerti dengan jelas (kabur). Di samping itu terdapat pula tulisan dalam bahasa Jawa Kuna dari *Tantu Pagelaran* yang menceritakan tentang adanya bumi dan dewa-dewa yaitu: *Siwa, Brahma, Wisnu* yang turun ke bumi untuk memainkan wayang. Dewa-dewa tersebut menggunakan *kelir* (layar) dan membuat boneka-boneka wayang yang ditatah, digambar, dan diukir dengan indah.

Satu abad kemudian ditemukan kata wayang, yaitu pada pertengahan abad XII, karya Wretta Sancaya. Kern menceritakan demikian. Gunung-gunung

mengesankan, seolah-olah pohon dijadikan *pakelir* (layar) bagi boneka wayang. Pada saat itu pertunjukan wayang sudah juga menggunakan alat *tetabuhan* (alat-alat musik) yang dinamakan *thudung* (sejenis seruling), *saron*, dan *kemanak.*

Pada tahun 1157 Empu Sedah mengarang *Kakawin Bharatayudha*, yang di dalamnya menceritakan tentang wayang yaitu pada ungkapan "Di sungai terdengar katak-katak bernyanyi, seolah-olah mereka mengalunkan *saron* bagi pertunjukan wayang. Bambu-bambu yang tertiup angin memberikan suara sebagai serulingnya dan suara belalang merupakan pengganti suara *kemanak*. *Kemanak* dibuat dari *brons* dalam bentuk seperti pisang, berlubang, di bawahnya terdapat pegangan. Dahulu alat ini dipakai untuk mengiringi lagu-lagu di Keraton Surakarta.

Menurut Hageman dalam bukunya *Handleiding Lot Degechiede Denis van Java*, (1968:47), dikatakan bahwa yang pertama kali membuat wayang kulit adalah Raden Panji Inukertapati pada abad XIII. Pada saat itu tanah Jawa sedang mengalami zaman kemakmuran (kejayaannya) sehingga cukup terkenal sampai ke luar negeri.

Berdasarkan uraian di atas dapat ditegaskan bahwa dari segi kurun waktu keberadaannya, wayang kulit Bali telah ada atau berkembang sejak zaman silam. Walaupun dari pendapat di atas masih memunculkan kontroversi tentang asal-usul wayang tersebut, sesungguhnya dapat diterima bahwa wayang kulit memang budaya asli Indonesia namun tetap merupakan akibat dari atau mendapat pengaruh dari budaya Hindu yang berasal dari India. Hal itu terlihat dari lakon-

lakon yang sering dipentaskan yang bersumber dari dua epos besar yaitu *Ramayana* dan *Mahabharata*.

Fakta tentang awal mulanya pemunculan pertunjukan wayang kulit Bali dapat pula dipahami melalui beberapa acuan berupa prasasti, di antaranya: (1) *Prasasti Bebétin* (Buleleng) berangka tahun 818 saka (896 masehi), (2) *Prasasti Dawan* (Klungkung) berangka tahun 975 saka (1053 masehi), dan (3) *Prasasti Pandak Bandung* (Tabanan) tahun 1071 masehi (Wicaksana, 2000:128).

Wicaksana (2000:129) juga mengatakan bahwa wayang kulit Bali telah muncul pada saat Pemerintahan Majapahit di Jawa (sekitar abad XIII sampai abad XV). Pada masa jayanya pemerintahan Gélgél di Kabupaten Klungkung (1460-1550) Raja Dalem Waturénggong pernah mendapat hadiah satu *gedog* 'kotak' wayang kulit dari Raja Majapahit yaitu sekitar abad XV. Bentuk wayang yang diterima tersebut tidak jauh berbeda dengan bentuk-bentuk wayang kulit Bali yang ada dewasa ini. Berdasarkan data tersebut, Wicaksana (2000:129) menyampaikan penegasan bahwa pertunjukan wayang kulit beralih dari Jawa ke Bali antara abad X sampai dengan abad XV masehi. Sampai saat ini pendapat tersebutlah yang masih diakui kebenarannya karena belum ada pendapat lainnya yang dianggap lebih memadai.

### 4.3 Wayang Kulit Bali sebagai Seni Tradisi

Wayang kulit Bali termasuk salah satu jenis seni *adiluhung* yaitu tradisi seni yang bermutu tinggi dan dapat hidup secara berkelanjutan dan memenuhi

hampir seluruh kurun waktu sejarah kehidupan manusia, utamanya di daerah Bali. Pada mulanya seni pertunjukan wayang kulit banyak menjadi bahan pembicaran baik oleh kalangan anak-anak, remaja, maupun para orang tua, demikian juga oleh kalangan seniman, budayawan, sastrawan, dan juga para ilmuwan yang banyak mengadakan penelitian tentang keberadaan wayang kulit Bali. Argumentasi yang disampaikan dari hasil pengamatannya, pertunjukan wayang kulit pada umumnya banyak memendam nilai-nilai kehidupan yang patut dipahami, diteladani, dan dilestarikan.

Menurut Guritno (1988:11), wayang kulit sebagai sebuah seni teater berarti pertunjukan panggung yang mana sutradaranya ikut bermain. Jadi berbeda dengan sandiwara, sinetron atau jenis film yang sutradaranya tidak muncul sebagai pemain. Sutradara pertunjukan wayang kulit itulah yang dikenal dengan sebutan *dalang*, yang peranannya sangat mendominasi pertunjukan itu seperti pada *Wayang Purwa* di Jawa, *Wayang Parwa* dan *Ramayana* di Bali, *Wayang Banjar* di Kalimantan Selatan dan Kalimantan Timur. Khusus pada wayang orang peranan dalang tidak menonjol.

Sri Mulyono (1978:96) mengemukakan bahwa pertunjukan wayang kulit telah menjadi kesenian klasik atau tradisional yaitu suatu seni budaya yang dihayati sepanjang masa serta dijunjung tinggi dari satu generasi ke generasi berikutnya. Selanjutnya, sebagai suatu bentuk seni klasik atau seni tradisional, wayang kulit memiliki unsur-unsur sebagai berikut: (a) seni, (b) kejiwaan, da'wah dan upacara agama/magis religius, (c) pendidikan dan mass media, (d)

ilmu pengetahuan sastra-budaya, dan (e) hiburan. Terkait dengan pernyataan tersebut, Kanti Waluyo (2000:73-74) mengatakan bahwa setidak-tidaknya ada dua manfaat menonton pagelaran wayang kulit yaitu (1) untuk memperoleh ajaran etika dan moral, (2) untuk memperoleh pendidikan dan penerangan.

Patut diakui bahwa seni pertunjukan wayang kulit Bali merupakan unsur kebudayaan Bali yang dijiwai oleh ajaran agama Hindu. Sebagai khazanah budaya Bali, maka pertunjukan wayang kulit Bali pada mulanya merupakan bagian dari pelaksanaan *yadnya* 'upacara keagamaan' bagi kalangan masyarakat Hindu Bali. Artinya pada mulanya pertunjukan wayang kulit itu dibutuhkan sebagai pelengkap upacara keagaman sehingga wayang merupakan seni yang disebut sakral. Oleh karena itulah wayang kulit Bali memiliki fungsi utama yaitu berfungsi ritual dan sekaligus sebagai media massa tradisional sehingga wayang kulit Bali mendapat predikat *utaméng lungguh* atau (kedudukan istimewa) dan sering dijadikan referensi bagi masyarakat Bali (Rota, 1990:5).

Pada mulanya pertunjukan wayang kulit Bali lebih umum dipakai untuk mengiringi upacara adat atau agama yang dipersembahkan dalam kaitan memuja Tuhan sehingga lebih banyak digelar di tempat-tempat suci atau pada tempat orang yang sedang melaksanakan kerja adat atau upacara keagamaan. Oleh karena itulah muncul sebutan bahwa wayang kulit merupakan sani tari *wali*. Kata *wali* bermakna *yadnya* atau korban suci sehingga seni tari *wali* dapat diartikan sebagai pertunjukan tradisi yang berfungsi sebagai pelengkap upacara *yadnya*. Kemudian barulah berkembang ke arah pertunjukan *bebali.* Seni tari *bebali*

adalah pertunjukan yang tidak terlalu sakral namun difungsikan juga untuk upacara keagamaan. Artinya memang dipertunjukkan pada upacara agama namun tidak merupakan syarat mutlak. Akhirnya, karena kemampuan para dalang semakin baik, dapat mengkomunikasikan berbagai fenomena kehidupan yang dapat menarik perhatian para penonton, maka seni wayang kulit Bali juga berfungsi sebagai media hiburan yang disebut seni *balih-balihan* yang berarti seni yang digelar untuk hiburan masyarakat.

Secara umum ada dua konteks berkenaan dengan pementasan wayang kulit tersebut. Kedua konteks yang dimaksud adalah konteks *religius* dan konteks *sekuler*. Konteks *religius* yang dimaksud adalah konteks *wali* yang berkaitan dengan adat-istiadat dan agama. Artinya, pertunjukan wayang kulit sangat umum digelar dalam kaitannya dengan upacara-upacara adat dan agama yang pada intinya menyangkut *Panca Yadnya* yaitu *Dewa Yadnya, Pitra Yadnya, Rsi Yadnya, Manusa Yadnya,* dan *Bhuta Yadnya*.

Telah disinggung sebelumnya, bahwa pada umumnya cerita wayang yang dipentaskan di dalam pertunjukan wayang kulit Bali diambil dari dua epos besar yaitu *Epos Mahabharata* dan *Ramayana* yang sarat dengan nilai-nilai kebenaran sehingga selaras dengan sifat hakiki ajaran agama Hindu yakni *dharma* atau kebenaran.

Pendapat tersebut senada dengan yang dinyatakan oleh Bhasma, bahwa kebesaran isi epos-epos tersebutlah yang dewasa ini menjadi sumber utama dalam pergelaran wayang kulit dalam hubungannya dengan pelaksanaan upacara

agama Hindu di Bali. Dari sumber itu pula dapat disimpulkan bahwa memang tepat diadakan pertunjukan wayang kulit pada upacara *Déwa Yadnya* (Bandem dkk, 1975:59, lihat juga Purnamawati, 2005:64).

Di samping di dalam upacara *Déwa Yadnya*, pertunjukan wayang kulit Bali juga sering dipertunjukkan pada upacara lainnya, seperti upacara *Rsi Yadnya* (upacara *Madwijati* atau *Masulinggih*), upacara *Pitra Yadnya* (*Ngabén, Nyekah, Mamukur*), upacara *Manusa Yadnya* (dalam *Pawiwahan, Ngotonin, Macolongan, Nelubulanin, dan matatah*), dan juga pada upacara *Bhuta Yadnya* seperti *Macaru* yang bermakna menetralisir kekuatan alam.

Senada dengan pendapat di atas, Dibia (2004:54) mengatakan bahwa sesuai dengan peruntukannya seni pertunjukan wayang kulit Bali berfungsi sebagai seni *wali*, *bebali*, dan *balih-balihan*. Selanjutnya, Bandem (1994:31) mengatakan bahwa sebagai sebuah karya seni yang bermutu tinggi, pertunjukan wayang kulit selalu menarik untuk dinikmati.

Pendapat-pendapat di atas menunjukkan bahwa pertunjukan wayang kulit Bali tetap merupakan sebuah hegemoni, terutama terlihat pada norma-norma dan *pakem-pakem*nya yang sangat ketat. Hal inilah yang menandakan wayang kulit Bali berposisi sebagai seni tradisional atau konvensional.

Sebagai produk seni yang tergolong seni tradisional, maka wayang kulit Bali banyak dimanfaatkan untuk mengkomunikasikan wacana-wacana yang berkaitan dengan ajaran yang bersifat mendidik seperti ajaran agama, etika, moral, filsafat, hukum, politik, tata krama kehidupan, dan sebagainya.

Salah satu jenis pertunjukan wayang kulit yang termasuk wayang *wali* yang bernuansa religius sebagai pengiring upacara keagamaan yaitu *Wayang Lemah*. Seiring dengan namanya, yaitu *Wayang Lemah*, bahwa *lemah* berarti siang atau terang (*Kamus Bali-Indonesia*,1978:343). *Wayang lemah* biasanya dipentaskan pada siang hari, akan tetapi apabila upacara *yadnya* tersebut harus dilakukan pada malam hari, *Wayang Lemah* pun dipentaskan pada malam hari (pada saat pelaksanaan upacara tersebut).

Kawen dalam Bandem (1975:12) mengatakan bahwa fungsi *Wayang Lemah* adalah untuk mengiringi *Panca Yadnya: Déwa Yadnya, Pitra Yadnya*, *Rsi Yadnya, Manusa Yadnya,* dan *Bhuta Yadnya*. Pementasan *Wayang Lemah* biasanya bersamaan dengan pementasan seni *Topeng Pajegan* atau *Topeng Sidakarya* pada saat sang pendeta *ngawéda* (mengucapkan mantra-mantra). Baik yang dipentaskan pada siang maupun malam hari, *wayang lemah* dipentaskan tanpa menggunakan *kelir* (layar) melainkan menggunakan *benang tukelan* (setukal benang) yang direntangkan bersusun tiga, masing-masing berisi *pis bolong* (uang kepeng) sebelas kepeng, yang diikatkan berbentang pada dua ranting pohon *dapdap* bercabang tiga yang dipancangkan pada dua ujung *gedebong* (batang pisang) dan tidak memakai lampu *beléncong*. Pementasan atau pemilihan lakon di dalam pertunjukan *wayang lemah* juga disesuaikan dengan jenis upacaranya dan musik pengiringnya hanya memakai satu pasang *gendér* tidak harus dua pasang seperti pada pertunjukan wayang umumnya.

### 4.4 *Dharma Pawayangan* Wayang Kulit Bali

Sebagai wujud nyata adanya norma-norma yang tergolong cukup ketat mengikat keberadaan pertunjukan wayang kulit di Bali sejak zaman dahulu adalah pakem-pakem atau yang diberi sebutan *dharma pawayangan*. Istilah *dharma pewayangan* merupakan suatu istilah yang hanya dikenal di kalangan masyarakat pecinta seni dan lebih khusus lagi oleh mereka yang berkecimpung pada seni pertunjukan wayang kulit. Istilah *dharma pawayangan* tersebut berasal dari dua kata yaitu kata *dharma* dan *pawayangan*.

Kata *dharma* merupakan sebuah istilah yang cukup popular bagi masyarakat Bali. Orang-orang yang baik hati, polos, lugu, jujur, suka membantu, dan tidak sombong sering disebut orang yang *dharma*, karena mereka telah melaksanakan hal-hal yang sesuai dengan ajaran kebenaran. Kata *dharma* juga sering dipakai menyebut ajaran agama dan dekat dengan istilah *swadharma* yang berarti kewajiban. Selanjutnya kata *pawayangan* mengandung arti perihal pertunjukan wayang. Dengan demikian yang dimaksud *dharma pawayangan* adalah suatu tatanan atau pedoman bertingkah laku yang harus dilakoni atau ditaati oleh seseorang yang sedang atau akan menekuni dunia pewayangan yaitu para dalang dan atau calon dalang.

Ada dua buah karya sastra berbentuk lontar yang dapat dijadikan acuan di dalam memaparkan subbab tentang *dharma pawayangan* ini, yaitu Lontar *Dharma Pawayangan*, koleksi Pusat Dokumentasi pada Dinas Kebudayaan Propinsi Bali. Lontar yang pertama dengan kode IIIc.1151/17 ditulis oleh I Gede

Dangin tanggal 30 Oktober 1933, yang kedua berupa lontar turunan dengan nomor kode IIIc.1610/24 yang ditulis oleh I Ketut Windia tertanggal 15 November 1973. Selanjutnya, Lontar *Dharma Pawayangan* pertama disebut LDP-1 dan Lontar *Dharma Pawayangan* yang kedua disebut LDP-2.

Beberapa referensi yang dapat disebutkan untuk mengungkap istilah *dharma* yaitu buku *Kamus Bali–Indonesia* (1990:154). Di situ kata *dharma* diberi arti ‘kebenaran’. Selanjutnya di dalam *Kamus Jawa Kuna–Indonesia* (1995:197) kata *dharma* berarti kebiasaan, hukum, tata cara, tingkah laku, kewajiban, atau sopan santun yang harus dilakukan. Di dalam *Kamus Besar Bahasa Indonesia,* kata *darma* berarti ‘kewajiban, tugas hidup, dan kebajikan’ (2003:238). Sedangkan kata *pawayangan* yang termuat di dalam *Kamus Jawa Kuna–Indonesia* (1995:1406) berarti ‘tempat untuk pertunjukan wayang atau seperangkat boneka wayang’ dan juga berarti ‘perihal wayang’ menurut *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (2003:1271).

Berdasarkan makna leksikal kedua kata tersebut dapat dikatakan bahwa *Dharma Pawayangan* adalah semacam panduan atau pegangan (hukum, tata aturan, tata cara, kewajiban) yang harus dilakukan oleh siapa saja yang akan beraktivitas memainkan boneka-boneka wayang di daerah tempat pertunjukan wayang, yaitu para dalang atau orang-orang yang sedang mempersiapkan diri menjadi seorang dalang (Diah Purnamawati, 2005:57-58).

Pendapat di atas dapat diperkuat dengan kutipan wacana pembuka pada lontar *Dharma Pawayangan* sebagai berikut.

> *Nihan tutur purwaning wacana dharma pawayangan, wenang inanggé dé sang hamengku dalang, ring wong ummataki-taki mangwayang, kawruhakna kang dalang ring sarwa suksma* (LDP-1).
>
> Terjemahannya:
>
> Ini adalah nasihat dan wacana *dharma pewayangan* yang harus dan wajib dijadikan petunjuk atau pegangan oleh orang yang menekuni profesi dalang, dan sebagai orang yang mempersiapkan diri mulai memainkan atau mempertunjukkan wayang, dan harus meresap di hati sanubari sang dalang.

Jika diamati dengan cermat, kehidupan orang-orang yang menekuni dunia pewayangan atau menjadi dalang, sesungguhnya mereka telah memilih sebuah profesi. Profesi tersebut tidak sama dengan profesi-profesi lainnya. Perbedaan yang agak mencolok adalah karena profesi sebagai dalang boleh dikatakan mempunyai aturan main yang agak spesifik, karena di dalamnya mengandung hal-hal yang sakral yaitu adanya kontak dengan Tuhan Yang Mahakuasa dan dalang itu sendiri bagaikan sebuah simbol. Pendapat tersebut dikemukakan oleh Suparta (1982:9) bahwa dalang, yaitu dalang wayang kulit adalah simbol dari makrokosmos (*bhuana agung*) dan mikrokosmos (*bhuana alit*) yang bersumber dari ajaran tattwa agama Hindu. Oleh karena itu menurut Supartha, dalam melaksanakan *swadharma* (kewajibannya), sepak terjang seorang dalang harus menuruti tata aturan yang termuat di dalam *Dharma Pawayangan.*

Lebih lanjut, Oka Supartha (1982:10) mengatakan bahwa pemahaman dan pelaksanaan *dharma pawayangan* oleh para dalang adalah sebuah keharusan dan kewajiban, karena kalau para dalang berperilaku menyimpang dari ajaran-

ajaran atau ketentuan *dharma pawayangan* yang telah diketahui, mereka akan dikutuk oleh *Sang Hyang Catur Lokapala* seperti termuat pada ungkapan berikut.

> *Iti aji dharma pawayangan, wenang sumilihana ring ganalalit mwah ring bhuwana agung. Yan sira mahyun sudi ring putusan bing awayang, palania tan langgana ring jengira Sang Hyang Catur Lokapala*
> (LDP-1).
>
> Terjemahannya:
>
> Ini adalah ilmu tentang *dharma pewayangan*, yang wajib dipilih dan dilaksanakan oleh siapa saja di jagat ini. Terutama sekali bagi yang telah menentukan pilihan sebagai dalang, agar tidak dikutuk oleh *Sang Hyang Catur Lokapala*.

Di dalam beberapa sumber dikatakan bahwa sebagai sebuah simbol, dalang dan juga pertunjukan wayang kulit beserta pernik-perniknya sarat dengan makna. Tidak satu pun pernik yang ada, dilakukan, dan atau digunakan oleh sang dalang dalam pertunjukannya yang tidak mengandung makna. Misalnya *gedebong* ‘batang pisang’ (untuk menancapkan wayang), *kelir* atau ‘layar’ (untuk memroyeksikan bayangan wayang), dan *damar beléncong* yaitu ‘lampu minyak kelapa’ (sebagai sumber penerangan) yang membuat bayangan wayang terlihat hidup. Di dalam teks naskah *Dharma Pawayangan* dikatakan: *gedebong* ‘pohon pisang’ adalah simbol tanah, *kelir* ‘layar’ sebagai simbol langit, *damar blencong* ‘lampu minyak kelapa’ sebagai simbol matahari. Tepatnya ditulis “*gedebong ingaran tanah, kelir ingaran langit, damar ingaran surya”* (LDP-1). Dikatakan pula di dalam *dharma pawayangan* bahwa dalang adalah simbol bumi, simbol buta, simbol dewa, yang bertugas menjalankan ajaran-ajaran *Siwa, Sadasiwa, Paramasiwa*, dan *Sang Hyang Acintia* sebagai *Sang Hyang Tunggal*. Oleh

karenanya dalang memiliki peran dan kewenangan yang penting bagi kehidupan masyarakat, yaitu berhak menyebarkan cerita dan makna aksara dan mengucapkan japa mantra, sebagaimana tertera dalam teks berikut.

> *Sang hamengku dalang mawak gumi, mawak bhuta, mawak déwa, dalang ngarania wanéh, karana dadi Siwa, karana dadi Paramasiwa, karana dadi Sadasiwa, karana dadi Hyang Acintia, mapan Sang Hyang Acintia panunggalaning bhuwana kabéh, wenang umilihaken lungguh-nia. Wenang sira uncarakena carita, wenang uncarakena kataning aksara, wenang uncarakna japa mwang mantra. Samangkana sangka-nia ngaran dalang* (LDP-2).
>
> Terjemahannya:
>
> Seseorang yang memangku profesi sebagai dalang merupakan simbol bumi, simbol bhuta atau makhluk halus, simbol dewa, yang berhak menjalankan tugas-tugas Hyang Siwa, Sadasiwa, Parama Siwa, sebagai Hyang Acintia, karena Acintia merupakan simbol pemersatu bumi semua, dapat menentukan kedudukannya, berhak menyebarluaskan cerita, berhak mengucapkan makna aksara, berhak mengucapkan weda atau mantra. Demikianlah seorang dalang.

Diisebutkan pula bahwa dalam hal makan pun seorang dalang harus serba teratur atau diatur. Ada hal-hal tertentu yang dibolehkan untuk dimakan dan ada juga yang merupakan pantangannya. Ini berarti, orang yang menekuni profesi dalang tidak boleh sembarang makan, ada pantangan-pantangan tertentu yang harus dituruti, seperti tertera dalam teks berikut ini.

> *Yen sang hamengku dalang, tan kawenangang amangan papusuhaning saluiré: pabuahan, ati, ampru, déning mawak kabéh tan kawenang mangan layudan samania manusa, layudan déwa wenang, ring Dalem Puseh, ring gunung, ring baruna* (LDP-2)
>
> Terjemahannya:
>
> Jika seseorang sedang memangku profesi dalang, tidak diperkenankan memakan jejeron (isi atau daging yang berasal dari dalam perut hewan) seperti hati, jantung, paru-paru, usus, dan lain-lain serta tidak boleh

> memakan makanan *carikan* atau sisa makanan orang lain, layudan Dewa dibolehkan, di pura Puseh, Dalem, di gunung, dan di laut.

Kutipan di atas mengisyaratkan bahwa ketika makan pun seorang dalang diatur atau ada ketentuannya, ada suatu tatanan yang benar, artinya mereka tidak boleh sembarang makan. Hal ini ada kaitannya dengan kedudukan dalang seperti yang terungkap sebelumnya yaitu sebagai simbol dewa, simbol acintia, simbol kekuatan Hyang Siwa, dan sebagainya. Memakan makanan sisa orang lain dan daging seisi perut hewan juga tidak diperkenankan bagi seorang dalang agar kesucian hidup dalang tersebut tetap terpelihara.

Di dalam bacaan berikutnya arah makannya pun seorang dalang harus tepat, yaitu menghadap ke timur atau ke utara, tidak boleh menghadap ke selatan atau ke barat. Hal ini masuk akal karena kepercayaan Hindu menganggap bahwa arah timur dan utara dianggap arah yang *luhur, utama* (suci), sedangkan arah barat dan selatan dianggap arah *tebén*, *leteh*, atau kotor. Jika makan menghadap ke arah yang kotor maka dipercayaai makan sambil mengundang *bhutakala* (mahluk-mahluk halus yang jahat) sehingga *taksu* atau wibawa dalang itu akan semakin *rered/punah* atau menurun. Perhatikan kutipan berikut!

> *… yan mangan sega marep wétan wenang, marep lor wenang, marep daksina, brahma manggih wigna ngundang butakala, marep pascima bingung ikang taksu, kalih sambenan, samangkana kawruhakna lingira Dharma Pawayangan* (LDP-1).
>
> Terjemahannya:
>
> … Jika menikmati suguhan makanan menghadap ke timur boleh, menghadap ke utara boleh, kalau menghadap ke selatan berhadapan dengan Dewa Brahma akan mengundang *bhutakala*, jika menghadap ke

barat maka taksu/wibawa atau keterampilan sang dalang itu akan makin punah, demikian disebutkan di dalam *Dharma Pawayangan*.

Di samping itu masih ada lagi *dharma* berikutnya yang menyebutkan bahwa jika seorang dalang akan melakukan pementasan di sebuah perumahan masyarakat, ketika dia baru melangkahkan kaki pertama dari rumahnya akan menuju ke tempat pentas, harus sudah konsentrasi penuh dengan perhitungan yang matang demi wibawa, keselamatan pribadi, dan keberhasilannya ketika manggung. Hal tersebut dapat dilihat di dalam kutipan berikut.

> *Yenia mahyun lumaku wayang, batek bayunta ring hirung kalih, yan madres metu bayunta kiwa, suku kiwa tindakan dumun, yan madres metu bayunta ring tengen, suku tengen tindakan dumun, yan madres bayunta metu karo, mancogan dénia lumaku, metu mantra, Om Om lingga botatam prayojanam sudaya nama swaha (LDP-2).*
>
> Terjemahannya:
>
> Apabila engkau akan berjalan menuju tempat pementasan wayang, hiruplah nafasmu melalui kedusan lubang hidungmu, bila nafasmu keluar dari lubang hidung kiri, kaki kiri yang melangkah terlebih dahulu, kalau lebih deras keluar dari lubang hidung kanan, kaki kanan yang langkahkan terlebih dahulu, kalau deras keluar dari kedua hidung, awali langkah dengan melompat, serta mengucapkan mantra *Om Om Lingga Botatam prayojana sudaya nama swaha*.

Selanjutnya ada pula ketentuan misalnya ketika seorang dalang diupah untuk mementaskan wayang *panyudamalan* (dipentaskan khusus untuk upacara *pawetonan* anak yang lahir dalam pengaruh *tumpek wayang*), maka dalang sama sekali tidak boleh menerima upah. Kalau melanggar akan dicelakai oleh *Sang Hyang Kala Tiga*, sebagaimana termuat dalam teks berikut.

> *Yan weruh ring dharma pawayangan, angwayang nyudamala tan wenang angamét upah panyudamalan, hala dahat tinemah dénira Sang Hyang Kala Tiga, makwéh pamigrahania (LDP-1).*

Terjemahannya:

> Jika telah mengetahui perihal *dharma pewayangan*, lalu diminta mementaskan wayang *sudamala* (mengupacarai anak yang lahir pada wuku wayang), tidak dibenarkan menerima upah, sangat berbahaya, dapat dikutuk oleh Sang Hyang Kala Tiga, banyak bahayanya.

Ketentuan-ketentuan yang telah dipaparkan di atas merupakan sebagian kecil dari aturan atau panduan *dharma pawayangan* yang demikian kompleks dan harus dipatuhi oleh para dalang. Karena demikian kompleksnya tata aturan yang ada, tidak semua dalang mengetahuinya dengan sempurna. Akibatnya, tidak semua pula yang dapat melaksanakan dengan baik dan menyeluruh.

## 4.5 Struktur Pertunjukan Wayang Kulit Bali

Dalam seni pewayangan, struktur pertunjukan wayang kulit dikenal dengan istilah *aparatus*. Kata *aparatus* yang mengandung arti ‘alat’ dapat mengisyaratkan bahwa yang dimaksud dengan *aparatus* pertunjukan dalam kaitan dengan wayang kulit Bali adalah segala peralatan (alat, sarana, dan prasarana) yang dibutuhkan dalam sebuah pementasan wayang kulit yang tersusun dan terstruktur begitu rupa sehingga dapat membentuk satu-kesatuan yang fungsional. Soetarno (2002:10) menambahkan bukan hanya alat, prasarana, dan sarana, pengetahuan teknologi teknis, pakeliran, sajian pakeliran, namun di samping itu seorang dalang harus mengenal dan menguasai pandangan hidup atau aspek psikologis masyarakat pendukung wayang.

### 4.5.1 Panggung, *Kelir, Belencong*, dan *Gedebong*

#### 4.5.1.1 Panggung

Panggung merupakan suatu sarana yang sangat penting sebagai tempat pementasan pertunjukan seni tradisoonal Bali. Demikian juga halnya dengan pementasan wayang kulit. Jika panggung tidak ada atau ada panggung namun kondisinya tidak bagus maka pertunjukan pun tidak akan dapat dilaksanakan dengan baik. Menurut Harymawan (1988:117), panggung adalah sebuah tempat pertunjukan teater (termasuk dalam pertunjukan wayang yang disebut sebagai *playing area* atau daerah permainan). Jadi panggung adalah sebuah area dengan ukuran tertentu sebagai tempat lalu lintas atau bermainnya para aktor atau aktris dalam sebuah pertunjukan teater.

Selanjutnya dikatakan bahwa sebagai sebuah *playing area* atau tempat memainkan lakon, setidaknya panggung memenuhi dua prinsip yaitu (1) lebar panggung dan jarak penonton yang duduk pada posisi paling depan kalau ditarik dua buah garis khayal kedua sisi lebar panggung ke arah penonton yang duduk paling depan dan paling tengah agar membentuk sudut 40 derajat, (2) sisi terbawah hingga sisi teratas panggung agar membentuk sudut 60 derajat bila ditarik garis khayal ke arah mata para penonton yang duduk paling depan (Harymawan, 1988:117-118).

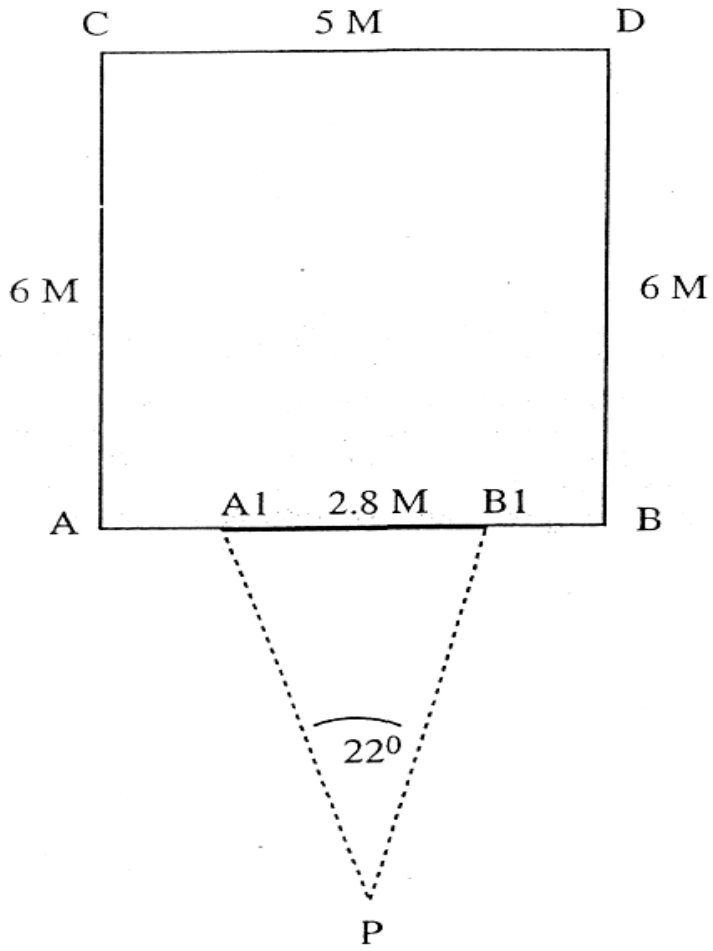
Kedua prinsip panggung tersebut sangat penting artinya dalam rangka memberikan kenyamanan kepada para penonton agar merasa nyaman selama menyaksikan pertunjukan. Hal itu sudah menjadi pertimbangan juga oleh para

dalang sehingga dapat dijamin suatu keadaan bahwa penglihatan penoton tidak terganggu sepanjang pertunjukan berlangsung. Panggung wayang kulit memiliki ciri khasnya tersendiri yang berbeda dengan panggung pertunjukan seni lainnya. Istimewanya, wayang kulit membutuhkan panggung yang mampu menghasilkan bayangan dari boneka-boneka wayang yang dimainkan oleh dalang. Jadi untuk pertunjukan wayang kulit Bali ada istilah penggunaan panggung di dalam panggung. Yang dimaksudkan di sini adalah penggunaan *kelir* atau layar sebagai tempat memproyeksikan bayangan. *Kelir* yang digunakan oleh dalang *Cenk Blonk* dan dalang *Joblar* memakai ukuran panjang 2,8 meter dan lebar 1,2 meter. Dengan demikian luas wilayah bermain boneka-boneka wayang dalam pertunjukan wayang *Cénk Blonk* dan *Joblar* mencapai 3,36 meter. *Kelir* seluas itu masih dapat dijangkau oleh kedua tangan sang dalang termasuk untuk mementaskan bayangan boneka-wayang yang membesar dengan menjauhkan posisi wayang dengan lampu *belencong*.

Dengan panjang kelir 2,8 meter dan setelah ditarik garis khayal dari kedua sisi panjang kelir yang telah terbentang (sisi kiri dan sisi kanan), mengerucut dan memusat menuju arah mata penonton yang duduk pada deretan terdepan yang berposisi lima meter dari bibir terdepan panggung, hanya membentuk sudut 22 derajat, jauh di bawah besarnya sudut maksimal yang ditoleransi oleh tolehan mata sesuai prinsip pertama yaitu 40 derajat. Dengan komposisi seperti itu semua penonton tidak perlu lagi susah-susah menoleh ke

kiri dan ke kanan, karena dengan sekali pandang ke depan mereka telah berhasil meliput semua pergerakan wayang yang dimainkan dalang.

**Gambar IV.1 Skema Sudut Pandang Penonton Secara Horizontal**

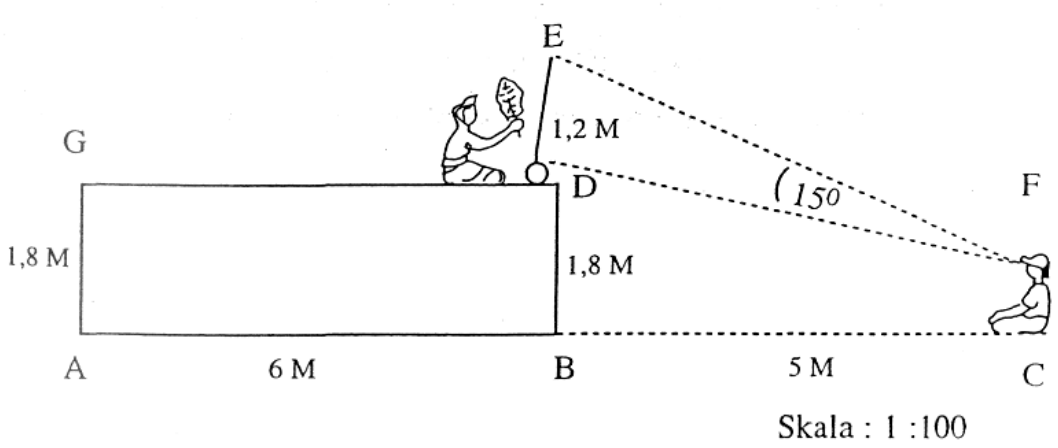



Keterangan:

| | | |
|---|---|---|
| A – B dan C – D | : | lebar panggung |
| A – C dan B – D | : | panjang panggung |
| A1 - B1 | : | panjang kelir |
| B – B1 | : | ruang sisa sisi kanan kelir |
| P | : | penonton paling depan paling tengah |
| P - A1 | : | garis khayal pandangan mata penonton |
| P - B1 | : | garis khayal pandangan mata penonton |

Dalam rangka penerapan prinsip kedua, apa yang dilakukan kedua dalang inovatif pada penelitian ini sudah cukup professional dan memenuhi persyaratan. Hal ini senada dengan apa yang dikatakan Diah (2005:92), bahwa dengan lebar *kelir* 1,2 meter yang setelah dipasang ukuran tingginya dari tempat posisi duduk dalang 1,8 meter, jarak sisi depan panggung dengan penonton terdepan 5 (lima) meter, maka sudut pandang yang terbentuk dari sisi atas *kelir* dengan sisi bawah *kelir* setelah ditarik garis khayal menuju mata penonton, biasanya sudut itu adalah 30 derajat, seperti terlihat pada skema di bawah ini.

**Gambar IV.2 Skema Sudut Pandang Penonton Secara Vertikal**




Keterangan:

A - B : panjang panggung
B - C : jarak sisi panggung depan dengan penonton terdepan
B - D : tinggi panggung
A - G : tinggi panggung
D - E : lebar kelir (menjadi tinggi setelah dipasang)
E - F : garis khayal sisi atas kelir dengan mata penonton
D - F : garis khayal sisi bawah kelir dengan mata penonton
F : mata penonton.

Panggung yang dibutuhkan oleh wayang *Sidia* memiliki perbedaan yang cukup prinsip dengan wayang *Cénk Blonk* dan wayang *Joblar*. Perbedaan tersebut nampak pada lebar *kelir* dan jumlah *kelir* yang digunakan. Kadang-kadang pertunjukannya tidak cukup menggunakan satu *kelir*, melainkan dengan dua *kelir* dan dengan ukuran yang jauh lebih lebar dari *kelir* wayang *Cénk Blonk* dan *Joblar* atau wayang kulit pada umumnya. Ukuran *kelir* yang digunakan, panjang 5-7 meter, dan lebar 3,5 meter untuk dapat memproyeksikan boneka-wayang yang ukurannya lebih besar dari wayang lainnya dan juga untuk memproyeksikan hasil rekaman atau gambar-gambar melalui sinar LCD yang sudah disiapkan pada komputernya. Pada panggung wayang inovatif, baik pada wayang *Cénk Blonk*, wayang *Joblar*, maupun wayang *Sidia* tidak lagi digunakan lampu *beléncong*, semuanya telah diganti dengan lampu listrik.

#### 4.5.1.2 Lampu *Beléncong*

Lampu *beléncong* yang digunakan pada pementasan wayang kulit adalah lampu yang dibuat khusus untuk sinar penerangan pertunjukan agar bayangan boneka wayang yang dimainkan oleh dalang bisa nampak pada *kelir*. Lampu *beléncong* dibuat dari bahan tanah atau jenis keramik yang berdiameter 30 cm, tinggi 30 cm termasuk 5 cm ujungnya yang dipakai tempat memasukkan sumbu dari kapas atau benang seperti sumbu kompor. Bahan bakar yang digunakan adalah minyak kelapa dengan kapasitas sekitar empat liter. Lampu *beléncong* harus selalu penuh dengan minyak, karena sumbunya pendek. *Katengkong* yang

membantu dalang akan menuangkan minyak kelapa pada setiap kurang lebih lima belas menit.

#### 4.5.1.3 *Gedebong*

*Gedebong* adalah istilah Bali yang dipakai menyebut nama pohon pisang. Di samping panggung, *kelir*, dan *beléncong*, pertunjukan wayang kulit Bali dilengkapi juga dengan *gedebong* (pohon pisang) pada bawah kelirnya untuk tempat menancapkan boneka wayang yang dikisahkan sedang berdiri, duduk, atau tertidur. *Gedebong* yang digunakan biasanya diambil dari pohon pisang batu atau pisang lainnya yang relatif agak besar dan panjang. Pada wayang *Cénk Blonk* dan *Joblar, gedebong* telah diganti dengan satu ikat jerami untuk efisiensi pementasan yang di atasnya diisi atau dilapisi *kelopékan gedebong* untuk menancapkan wayangnya.

### 4.5.2 *Gegamelan*

Kata *gamelan* atau *gegamelan* adalah sebuah istilah Bali yang berarti alat-alat musik tradisional Bali. Setiap jenis kesenian atau tarian Bali tradisional selalu menggunakan berbagai jenis perangkat *gamelan* sesuai peruntukannya masing-masing. Misalnya tarian arja, drama gong, joged bungbung, wayang kulit dan sebagainya menggunakan jenis *gegamelan* yang berbeda satu dengan yang lainnya. *Gegamelan* wayang kulit pun tidak sama semuanya. Wayang kulit yang disebut *Wayang Parwa* yaitu wayang yang mementaskan lakon dari wiracarita *Mahabharata* biasanya menggunakan iringan *gamelan* yang paling sederhana.

Perangkat *gamelan* yang digunakan hanya *petang tungguh* atau dua pasang *gendér* yang disebut *gendér wayang*. Sedangkan jenis wayang kulit yang mementaskan lakon wiracarita *Ramayana* biasanya menggunakan seperangkat *gambelan* yang jauh lebih banyak yaitu di samping *petang tungguh* atau dua pasang *gendér wayang* juga dilengkapi dengan seperangkat alat musik yang disebut *batél* atau *bebatelan*. Seperangkat *batél* ini terdiri atas dua buah *gupekan* atau kendang, satu buah *tawa-tawa*, satu set *cengceng*, satu buah *kempur*, satu buah *kelentong*, satu buah *celuluk*, satu buah *kelenang*, dan dua buah *suling* (seruling bambu).

Peralatan *gamelan* yang disebutkan di atas adalah *barungan gamelan* yang biasa digunakan wayang tradisional pada umumnya di Bali. Wayang kulit inovatif memiliki perbedaan tersendiri yang sekaligus merupakan ciri khas yang dimiliki oleh penampilan wayang inovatif tersebut. Hal ini akan dipaparkan secara lebih rinci pada subbab Wayang Kulit Inovatif Bali.

### 4.5.3 Personal Pembantu

Di dalam pertunjukan wayang kulit, dalang tidak dapat bekerja sendiri untuk memainkan wayangnya. Mereka dibantu oleh dua orang *katengkong* yang duduk di sebelah kanan dan kiri sang dalang. Peran *katengkong* atau yang juga dikenal dengan sebutan *tututan* itu adalah membantu sang dalang yaitu mengambilkan wayang-wayang yang akan dimainkan dalang di area *kelir* dan merapikan kembali pada posisi tertentu setelah wayang itu keluar dari area *kelir*.

Dengan tugas seperti itu sedikit tidaknya para *katengkong* tahu atau mengetahui beberapa cerita pewayangan terutama jalan cerita yang akan dipentaskan oleh dalang dan mengetahui pula wayang-wayang yang akan dimainkan baik yang biasa di posisi kiri maupun di kanan.

*Katengkong* yang duduk di sebelah kanan dalang bertugas merapikan atau menyiapkan wayang-wayang yang tergolong kelompok *roang kanawan* (yaitu tokoh wayang yang berposisi di sebelah kanan dalang dan berkarakter baik atau menjalankan kebaikan), sedangkan *katengkong* yang duduk di sebelah kiri dalang akan bertugas mengurus wayang-wayang yang termasuk *roang kébot* (tokoh-tokoh yang berkarakter jahat atau tidak baik). Dalam wayang *Parwa* tokoh-tokoh yang diposisikan *roang kanawan* atau tokoh-tokoh yang baik adalah pihak *Panca Pandawa* dan yang di *roang kébot* untuk tokoh-tokoh jahat dari *Satus Korawa*. Sedangkan di dalam pentas wayang *Ramayana,* yang tergolong tokoh tokoh *roang kanawan* dan berkarakter baik adalah pihak Ramadewa di *Ayodyapura*, sedangkan yang di posisi *roang kébot* atau kiri atau tokoh-tokoh jahat adalah pihak Rahwana atau semua yang dari *Alengkapura*.

Para *katengkong* tersebut kadangkala diambil dari anak-anak atau remaja terutama keturunan dalang. Hal ini dimaksudkan sekaligus untuk tujuan regenerasi atau ajang pelatihan agar nantinya mereka siap menjadi dalang yang terampil. Dengan seringnya mereka ikut menyaksikan orang tuanya pentas, diharapkan menambah pemahamannya tentang teknik memainkan wayang. Namun tidak jarang pula diambil dari orang tua lainnya yang benar-benar

memahami cerita wayang dan memiliki tenaga yang prima untuk membantu keberhasilan pementasan sang dalang.

### 4.5.4 *Bebantenan*

Banyak pendapat yang mengatakan bahwa kata *Bali* identik dengan kata *wali* atau *banten. Banten, sesajen* atau suguhan/persembahan kepada yang kuasa adalah ciri khas kehidupan masyarakat daerah Bali. Setiap hari ada *banten*, ada orang yang *mabanten* 'menghaturkan sajian' kepada Tuhan (*Hyang Widhi*). Hampir setiap perilaku orang Bali disertai dengan kegiatan ritual yang disebut *mabanten* dengan tujuan memohon keselamatan atas kegiatan yang dilakukan. Demikian juga halnya ketika akan diadakan pertunjukan tertentu termasuk wayang kulit. Pertunjukan wayang kulit Bali juga identik dengan *banten*, tata *yadnya* atau persembahan suci. Hal ini relevan dengan kedudukan dan peranan wayang kulit Bali yang terutama diposisikan sebagai seni *wali* yaitu sebagai pelengkap prosesi upacara keagamaan. Karena berfungsi sebagai pelengkap atau mengiringi upacara ritual agama Hindu, sisi *bebantenan* atau upakaranya tidak dapat dihindari. Demikian pula halnya ketika wayang berposisi sebagai seni *bebali* dan *balih-balihan*, penyajian upakara dalam rangka pertunjukan tidak dapat dihindari.

Secara umum jenis upakara atau *bebantenan* yang dibutuhkan untuk pertunjukan wayang kulit Bali dibedakan atas (1) *banten pangoleman*, (2) *banten pamungkah*, dan (3) *banten panyineb*. Yang dimaksud dengan *banten*

*pangoleman* adalah satu unit gugusan upakara yang akan digunakan untuk mengundang dalang. Dalang akan menyembahkan upakara tersebut kepada *Sang Hyang Pasupati* agar *Ida Hyang Widhi Wasa* berkenan melimpahkan rahmat-Nya sehingga pementasan berhasil guna. *Banten pamungkah* yang dimaksudkan adalah sarana upakara yang dihaturkan pada saat sang dalang akan memulai pementasannya. Makna banten tersebut adalah agar Tuhan (*Ida Hyang Widhi Wasa*) berkenan melimpahkan rahmat-Nya untuk kesuksesan pementasan wayang tersebut. Sedangkan *banten panyineb* adalah jenis upakara yang dipersembahkan kepada *Ida Hyang Widhi* sesudah pertunjukan usai. Banten tersebut disajikan sebagai ucapan terima kasih kepada *Ida Sang Hyang Widhi* dengan tujuan agar *Sang Hyang Ringgit* yang diyakini sebagai dewa wayang kembali ke alam sana setelah beberapa saat dimohon untuk *nyejer di sanggar taksu* demi keberhasilan pementasan.

### 4.5.5 *Tetikesan*

Istilah *tetikesan* hanya dikenal dalam dunia pewayangan yang menurut penuturan para dalang berarti tatacara atau teknik-teknik menggerakkan, atau menentukan sikap dan gerak-gerik wayang pada *kelir*. Jenis *tetikesan* pada pementasan wayang dibedakan atas gerakan murni dan gerakan bermakna. Gerakan murni meliputi: lari, berjalan, terbang, dan tertawa. Gerakan bermakna meliputi: (1) *ngiler*, yaitu gerakan kepala ke kanan, ke kiri, ke depan, dan ke belakang. (2) *kidang rebut muring*, yaitu gerakan kepala bergetar seperti pada

tarian tokoh *Délem*), (3) *nyabut*, yaitu gerakan kepala mengangguk, (4) *seledét*, yaitu gerakan melirik ke kiri dan ke kanan, (5) *sekar pusuh*, yaitu posisi ujung ibujari tangan bertemu dengan ujung telunjuk, (6) *ngiting*, yaitu jari yang dibengkokkan kecuali telunjuk, (7) *mudra*, yaitu jari tengan dan jari manis ditekuk dan ditekan oleh ibu jari, sedangkan jari lainnya lurus, (8) *nyakup bawa*, yaitu gerakan menyembah, kedua telapak tangan dirapatkan, (9) *nabdab gelung*, yaitu gerakan tangan memperbaiki gelungan, (10) *nuding*, gerakan menunjuk sesuatu, (11) *penangkilan* yaitu posisi dua lengan bersilang di depan dada, dan (12) *nepuk dada*, yaitu posisi tangan kanan dan kiri ada di dada).

Sedana (1994:30-32) membedakan jenis *tetikesan* sebagai berikut: (1) *nabdab lampah*, yaitu sikap dan posisi wayang pada saat mulai dengan memperhitungkan bayangan kaki wayang agar kaki wayang tepat menyentuh garis hitam bagian atas pinggiran bawah *kelir*), (2) *nyasad kelir*, yaitu saat wayang mulai menyentuh kelir dan bergerak ke kiri dan ke kanan, (3) *ngeseh angsel*, yaitu gerakan wayang untuk memberikan kode *angsel* kepada penabuh, (4) *pakipek*, yaitu memberi getaran secukupnya pada wayang agar posisi mata wayang sedikit bergeser dari semula, (5) *unjuk nyungsur*, yaitu tinggi rendah posisi wayang sesuai dengan status sosial tokoh wayang, (6) *jejengking*, yaitu posisi tangan menempel pada pinggang, (7) *tegak wayang*, yaitu posisi wayang ketika diam sesuai dengan status soial tokoh, (8) *pengabutan*, yaitu mencabut tangkai penancap wayang pada batang pisang, (9) *ngamping*, yaitu membanting-banting wajah wayang pada kelir, (10) *ngiling*, yaitu tarian khusus pada *kayon*

dengan memutar-mutar tangkainya, (11) *kekotékan*, yaitu gerak wayang pada adegan perang, (12) *ngabetang tumbak*, yaitu sikap wayang saat memegang senjata, dan (13) *kemelan wayang*, yaitu gerakan mulut wayang dengan menggunakan *tali penyuntil*.

Berbagai jenis *tetikesan* tersebut di atas biasanya dilakukan oleh setiap dalang pada pementasannya secara di bawah sadar. Artinya rata-rata mereka telah melakukan *tetikesan* tersebut walaupun dalam hal tertentu si dalang tidak mengetahui nama gerakan wayang yang mereka lakonkan. Karena pertunjukan wayang tergolong jenis pertunjukan yang panjang maka gerakan-gerakan *tetikesan* tersebut telah dilakukan oleh para dalang berulang-ulang sesuai alur cerita yang dimainkan.

### 4.5.6 *Palawakia*

Di dalam ***Kamus Bali-Indonesia*** (1990:490) disebutkan bahwa kata *palawakia* adalah prosa dalam bahasa Kawi yang dibaca dengan berirama. Karena *palawakia* adalah prosa dan bukan puisi maka *palawakia* itu tidak ditembangkan tetapi dibaca memakai irama khusus. Artinya gelombang nada suara dalam membaca, tekanannya, dan sebagainya diiramakan begitu rupa sehingga terdengar indah.

Fungsi palawakia di dalam pertunjukan wayang kulit Bali dapat dikatakan bagaikan bumbu penyedap dari awal setiap dialog tokoh-tokoh penting dalam situasi tertentu. Misalnya dalam situasi penangkilan, perubahan situasi dan

sebagainya. *Palawakia* mempergunakan bahasa Jawa Kuna atau Kawi dan tidak ditembangkan, melainkan menggunakan irama yang khusus dengan alunan suara khas misalnya saja pada setiap menjelang munculnya tokoh Sugriwa. Dengan *taksu* dan kewibawaannya memakai bahasa Kawi, irama, dan vokal yang pas dan jelas, *palawakia* mampu membentuk siatuasi yang dituntut oleh alur cerita.

### 4.5.7 Bahasa dan Retorika

Pertunjukan wayang kulit Bali sangat lumrah menggunakan bahasa Bali dan bahasa Jawa Kuna atau Kawi. Hal ini sesuai dengan pendapat Sugriwa (1976:3) yang mengatakan, dalang haruslah paham dan lancar menggunakan bahasa Kawi serta bahasa Bali, karena kedua bahasa itulah yang dominan digunakan oleh dalang dalam pertunjukan wayang kulit Bali. Bahasa Kawi digunakan oleh para tokoh dewa, para pendeta, raja-raja, berbagai raksasa, pasukan atau rewang, binatang-binatang, dan juga tokoh-tokoh bukan manusia. Sedangkan bahasa Bali banyak digunakan oleh tokoh-tokoh manusia seperti para *parekan* (punakawan).

Pemakaian bahasa Bali di dalam pertunjukan wayang kulit di Bali sangat mendominasi pertunjukan dan sangat tepat digunakan sebagai media komunikasi para tokoh pewayangan dan sekaligus sebagai media pendidikan bahasa Bali terhadap para penonton. Hal ini disebabkan para tokoh wayang kulit Bali yang terdiri atas golongan atas (bangsawan) dan golongan bawah (punakawan) yang memberikan peluang sangat besar untuk menunjukkan pemakaian *anggah-*

*ungguhing basa Bali* (tingkat-tingkatan bicara bahasa Bali) yang dikenal rumit oleh masyarakat penutur bahasa Bali itu. Dengan demikian para dalang diyakini dan memang semestinya ahli atau terampil dalam pemakaian bahasa Bali sesuai tata aturan tingkat-tingkatan bicara dalam bahasa Bali. Jika seorang dalang tidak menguasai teori pemakaian bahasa Bali, maka penampilan mereka tidak akan menarik lagi. Demikian juga halnya dengan bahasa Kawi. Dalang umumnya paham betul dengan kosa kata bahasa Kawi yang disebut bahasa dalang yang dibedakan dengan bahasa Kawi Lontar yaitu bahasa Kawi penulisan lontar-lontar yang lebih banyak ke tembang, sedangkan bahasa Kawi dalang adalah bahasa percakapan.

Pemakaian bahasa yang baik tidak dapat dilepaskan dengan apa yang disebut retorika. Retorika merupakan salah satu bentuk kegiatan bahasa atau komunikasi. Ngurah Oka Suparta (1976:19) mengatakan bahwa dunia kesenian juga merupakan bidang kehidupan yang tidak lepas dari pemanfaatan retorika secara terencana. Lebih-lebih bila kesenian itu bermaksud untuk mendidik penontonnya. Misalnya saja tokoh-tokoh punakawan seperti *Tualén-Merdah* dan *Délem-Sangut* adalah dua pasangan punakawan yang memiliki kecakapan khusus dalam bertutur bahasa dengan unsur-unsur retorika yang benar-benar terarah dan dengan ciri khas suara masing-masing.

Di samping tutur bahasa para punakawan, tokoh lainnya pun memiliki peluang yang sama dalam bertutur bahasa yang memenuhi unsur-unsur retorik yang baik dan terarah. Sudah tentu retorika pada pertunjukan wayang kulit Bali

ini akan tergantung pada bakat sang dalang ditambah dengan ketekunannya belajar, berlatih, dan berkomunikasi dengan para seniman lainnya termasuk juga dengan masyarakat penonton. Dalam hal ini dalang dituntut piawai dalam memilih materi bahasa, corak bahasa, gaya bahasa, dan pintar juga menata materi bahasa sebagai sebuah bentuk pemakaian bahasa yang retoris dalam pertunjukannya.

Kedudukan dan fungsi retorika di dalam pertunjukan wayang kulit Bali memegang peranan yang sangat penting. Tanpa adanya retorika yang disusun secara baik dan apik oleh para dalang maka pertunjukan wayang kulit tidak akan menarik untuk dinikmati. Hal ini sesuai pendapat Goris Keraf (1983:3) dan Teeuw (1982:7) yang mengatakan retorika bertujuan untuk dapat mempengaruhi sikap dan perasaan orang lain (penanggap tutur), lewat kebenaran (*truth*) yang disampaikan.

## 4.6 Peminggiran Kedudukan dan Fungsi Wayang Kulit Bali

Telah disinggung di depan bahwa wayang kulit sebagai salah satu karya seni klasik Bali yang termasuk jenis karya seni *adiluhur*, *adiluhung* atau bermutu tinggi karena mengandung nilai-nilai seni budaya dan bernuansa religius. Jika diamati dari segi bentuknya maka berbagai karakter wayang kulit dapat dijumpai dalam satu *gedog* wayang milik setiap dalang. Seorang dalang akan selalu menampilkan tokoh-tokoh berhaluan kiri yang menganut ajaran *adharma* dan tokoh-tokoh berhaluan kanan yang menganut ajaran *dharma* dalam komposisi

yang seimbang. Hal ini sesuai dengan konsep *rwabhinéda* yang mengisyaratkan bahwa antara kebaikan dan keburukan atau kejahatan selalu menghiasi kehidupan ini karena kedua komponen tersebut akan saling mengontrol keseimbangan di jagat raya ini.

Wayang kulit sebagai salah satu bagian dari kebudayaan Bali dijiwai oleh ajaran agama Hindu yang sangat kental dengan adat istiadat masyarakat suku Bali. Pertunjukan wayang kulit Bali mendapat pengaruh yang besar dari budaya Hindu yang berkembang ke Indonesia dan khususnya ke Bali dari negeri India. Pernyataan tersebut terbukti dari lakon-lakon yang dijadikan pokok penceritaan adalah kisah pewayangan dari zaman Hindu yaitu wiracarita *Ramayana* dan *Mahabharata* yang juga berasal dari India. Sejalan dengan itu, maka dalang yang dianggap berposisi sebagai komunikator senantiasa akan mengkomunikasikan intisari ajaran agama Hindu melalui pementasan lakon-lakon yang dipilihnya. Sisi lain seperti tata pelaksanaan pementasannya pun mencerminkan budaya Hindu yang sangat mendalam dimana pada setiap pementasan yang dilaksanakan pasti disertai dengan *bebantenan* atau upakara menurut *tattwa* agama Hindu.

Memperhatikan kondisi yang dikemukakan di atas maka wayang kulit Bali mempunyai kedudukan dan fungsi yang strategis, lebih-lebih pada masa lampau ketika belum banyaknya ragam seni yang dapat dinikmati oleh masyarakat Bali. Sisi penting kedudukan wayang kulit Bali dapat dijabarkan: (1) sebagai lambang identitas Bali, (2) sebagai lambang kebanggaan daerah Bali, (3)

sebagai wahana penyimpan dan pelestari budaya Bali, dan (4) sebagai cermin kekayaan seni budaya Bali.

Selanjutnya, fungsi wayang kulit Bali dapat dibedakan atas fungsi ritual dan fungsi sosial. Fungsi ritual artinya bahwa wayang kulit Bali selalu dibutuhkan untuk menyertai pelaksanaan upacara keagamaan atau *yadnya*, baik dalam pelaksanaan *Déwa Yadnya, Pitra Yadnya, Manusa Yadnya, Resi Yadnya*, maupun *Bhuta Yadnya*. Fungsi sosial dapat dijabarkan ke dalam beberapa fungsi lainnya, yaitu sebagai media hiburan, media informasi, media pendidikan, media kritik sosial, dan sebagainya.

Terkait dengan paparan di atas, Kayam (1981:134) berpendapat bahwa ketika dahulu tidak ada banyak pilihan masyarakat dalam soal media massa, wayang adalah salah satu pilihan mereka yang berfungsi sekaligus sebagai media massa (*mass-media),* entertainmen massal *(mass-entertainment*), dan semacam penjaga nilai-nilai sosial serta sebagai kerangka acuan (*frame of referent).* Senada dengan hal itu, Soedarsono (1999:111) mengatakan bahwa ada tiga kategori pertunjukan wayang kulit Bali, yaitu seni pertunjukan *wali*, *bebali*, dan *balih-balihan*. Sebagai seni *wali*, wayang kulit bersifat sakral yang hanya dipentaskan dalam rangka menyertai upacara agama, sebagai seni *bebali* artinya pertunjukan tersebut tidak terlalu sakral namun selalu hadir atau dibutuhkan di dalam upacara agama, sedangkan sebagai seni *balih-balihan* artinya pertunjukan wayang kulit akhirnya menjadi penting sebagai salah satu sarana untuk tujuan menghibur

masyarakat penonton berkat kepiawaian sang dalang mengemas tata pertunjukannya.

Banyak orang berpendapat bahwa di dunia ini tidak ada yang kekal dan yang kekal hanyalah perubahan itu sendiri. Hal ini akan wajar terjadi karena kehidupan manusia di dunia ini bersifat dinamis. Manusia di dalam melakoni kehidupan ini disebut sebagai mahluk sosial yang dinamis karena memiliki kelebihan tersendiri sehingga dikatakan sebagai mahluk sosial dan mahluk yang paling sempurna. Ajaran Hindu mengajarkan bahwa manusia memiliki tiga bekal yang disebut *tri pramana* yaitu: *bayu* (tenaga), *sabda* (bicara/bahasa), dan *idep* (pikiran). Kelebihan daya pikir yang dimiliki itulah yang menyebabkan hidup manusia menjadi sangat dinamis. Manusia memiliki tradisi untuk dapat mengembangkan ilmu pengetahuan dan teknologi, baik melalui pendidikan formal maupun nonformal. Oleh karena itu di dalam kehidupan berkesenian pun manusia itu dinamis. Mereka selalu ingin menampilkan hal-hal yang lebih baik dan menarik perhatian khalayak untuk menyaksikannya.

Kemajuan ilmu pengetahuan dan teknologi yang dimiliki masyarakat Bali juga membawa dampak pada kehidupan berkesenian. Demikian pesatnya perubahan atau peningkatan mutu berkesenian di Bali yang menyebabkan para wisatawan semakin tertarik dengan keunikan budaya Bali. Di samping itu perkembangan dan perubahan zaman pun tidak dapat dielakkan sehingga dampak negatif perubahan yang demikian cepat pada sisi kehidupan tidak juga dapat dihindari. Tradisi seni dan berkesenian yang semula cukup digemari dan

ditunggu-tunggu oleh masyarakat, akhirnya semakin dijauhi berkat kemajuan ilmu pengetahuan dan teknologi global yang melanda kehidupan ini.

Khusus di bidang seni pewayangan di Bali, para seniman wayang kulit Bali telah merasakan bahwa dampak negatif kemajuan teknologi canggih dewasa ini sangat mengkhawatirkan kedudukan dan fungsi wayang kulit Bali tersebut. Media elektronik yang semakin canggih membuat maraknya hiburan yang menjadi alternatif pilihan masyarakat sehingga mereka tampak semakin menjauhi tradisi seni di Bali yang dirasakannya tampil kurang variatif. Dunia pewayangan Bali pun akhirnya terkena dampak yang negatif. Sejak sekitar tahun 1980-an minat masyarakat suku Bali untuk menonton pertunjukan wayang kulit tampak semakin menurun. Sepertinya pertunjukan wayang kulit Bali telah dirasakannya sebagai pertunjukan tradisi yang kuna dan hanya berfungsi sebagai sarana pelengkap pelaksanaan upacara adat dan agama.

Menyimak pendapat di atas, dapat dikatakan bahwa fungsi *entertainment* atau hiburan wayang kulit Bali yang pernah efektif bagi masyarakat sekitar sebelum tahun 1980-an telah memudar dan pertunjukan wayang kulit kembali ke posisi awal yaitu hanya sebagai tari *wali* yang hanya berfungsi ritual sebagai pelengkap pelaksanaan upacara *yadnya*. Artinya, masyarakat Bali mengupah pertunjukan wayang kulit hanya ketika mereka membutuhkan pertunjukan tersebut sebagai penyerta upacara *yadnya* tertentu seperti *wayang lemah* dan atau *wayang sapuhlégér*.

Semadi (2006:22) mengatakan bahwa yang dimaksud dengan *wayang lemah* adalah salah satu jenis pewayangan sakral ritual dan religius yang selalu digelar serangkaian dengan upacara keagamaan yang pada umumnya dipentaskan siang hari. Aparatus pertunjukannya tidak menggunakan *kelir*/layar kain putih seperti pagelaran wayang pada umumnya, melainkan menggunakan *benang tukelan* (seutas benang putih tenunan Bali) yang direntangkan di antara dua cabang atau dua batang *kayu dapdap* (khusus bercabang tiga disebut kayu sakti) yang dipancangkan di sisi kanan dan sisi kiri pada bagian depan arena pagelaran. Selanjutnya, *wayang sapuhlégér,* yaitu pertunjukan wayang kulit Bali yang dipentaskan sebagai pelengkap upakara *pamarisuda* atau pembersihan bagi anak-anak yang lahir pada wuku *Wayang*.

Dapat dikatakan bahwa semenjak makin majunya perkembangan media elektronik yang menyebabkan seni hiburan masyarakat semakin beragam dan canggih maka kehidupan seni tradisional seperti wayang kulit itu menjadi semakin terpinggirkan. Hal lain yang juga merupakan suatu pemicu menurunnya minat masyarakat untuk menonton seni pertunjukan wayang kulit di Bali adalah penampilan seni tersebut tampak menoton sebagai akibat adanya *pakem-pakem* atau norma-norma yang bersifat agak kaku atau kurang dinamis.

Kebebasan dalang mengekspresikan dan mengembangkan kreasinya seolah-olah terpasung pada suatu ketentuan *dharma pewayangan* yang cukup mengikat. Masih sangat banyak dalang Bali yang tergolong dalang tradisional yang belum berani atau belum sanggup tampil beda untuk menggugah perhatian

para penonton. Mereka masih sangat taat dengan tradisi atau *pakem-pakem* yang ada sehingga rata-rata penampilan mereka terkesan menoton. Hal itu membawa dampak terhadap selera masyarakat yang menonton karena harus berhadapan dengan tontonan yang kurang menarik untuk ditonton.

### 4.7 Strategi Para Dalang Melawan Tantangan Zaman

Para dalang yang dijadikan objek penelitian ini mengerti betul tentang situasi dan kondisi masyarakat dewasa ini. Mereka melihat kenyataan bahwa masyarakat sekarang adalah masyarakat majemuk yang rata-rata memiliki kesibukan cukup banyak untuk memenuhi kebutuhan hidupnya. Keadaan zamanlah yang menyebabkan mereka harus bekerja keras setiap hari, karena apabila tidak mau seperti itu maka mereka akan digilas oleh kekejaman zaman itu sendiri. Di tengah-tengah kesibukannya, mereka telah disuguhi berbagai jenis hiburan melalui media elektronik yang penuh variasi dan rata-rata lebih menarik untuk disaksikan. Sebagai akibat dari kemajuan ilmu pengetahuan dan teknologi yang sanggup menyediakan seni hiburan yang beraneka ragam, masyarakat merasa bebas memilih sesuai dengan seleranya masing-masing.

Di balik keragaman jenis hiburan yang ada dan jenuhnya masyarakat akibat sehari-hari harus bekerja keras maka yang lebih menarik untuk disaksikan adalah hiburan-hiburan segar yang penuh dengan humor serta tampil dengan nuansa kemewahan. Mereka kurang tertarik lagi dengan kesenian konvensional yang tampil monoton dan dirasakan semakin menjemukan. Mereka lebih tertarik

dengan apa yang dirasakan lucu atau humor dan bersifat menghibur daripada petuah-petuah yang bersifat pendidikan moral, etika, filsafat, dan sejenisnya. Hal ini terbukti dengan suksesnya pertunjukan drama gong dalam beberapa puluh tahun sebelum tahun 2000-an, yang disusul dengan mencuatnya pasaran *arja muani* (arja cowok) dalam beberapa tahun yang lalu. Ketenaran drama gong dan *arja muani* pada masa tersebut tidak terlepas dari hasil kreativitas dan inovasi yang dilakukan para pemainnya baik dalam gerak tariannya, tata iringan musiknya, maupun suguhan dialog-dialognya yang menampilkan lelucon atau lawakan yang dikemas dengan sebaik-baiknya.

Sukses drama gong yang disusul oleh arja laki-laki itu menjadi sebuah catatan penting bagi para dalang belakangan ini. Keberanian atau kepiawaian para pemain drama gong dan arja itulah yang ditiru oleh dalang Wayan Nardayana yang mulai sekitar tahun 1990-an telah bangkit dan diminati penonton serta mencapai puncak kejayaan mulai tahun 1995 dengan wayang *Cénk Blonk*-nya. Mulai tahun 1995 itu pula I Ketut Nuada dari Tumbak Bayuh mulai dikenal mampu menyusul keberhasilan dalang *Cénk Blonk*. Tapatnya pada tahun 2000 ia pun meresmikan pertunjukannya dengan nama *Wayang Kulit Joblar*. Ia telah melakukan inovasi yang senada dengan wayang *Cénk Blonk*. Selanjutnya, sejak sekitar tahun 2002 Made Sidia dari Desa Bona, Kecamatan Belahbatuh, Kabupaten Gianyar juga mulai bangkit dengan wayang kreasi yang menonjolkan pementasan kaya gambar dengan tekhnik sinar yang merupakan kombinasi dari

wayang tradisional dengan rekaman film dan menggunakan *kelir* atau layar yang lebar.

Pemaparan di atas menegaskan bahwa dalam rangka menghadapi situasi dan kondisi era global ini, para dalang berusaha untuk tampil beda dengan dalang tradisional lainnya. Hal-hal yang mendapatkan perhatian terkait dengan upaya inovasi yang dilakukan dalam dunia pewayangan di Bali untuk dapat menampilkan pertunjukan bernuansa baru antara lain sebagai berikut.

1) Dalang cenderung untuk memadatkan durasi pertunjukan demi efisiensi inovasi struktur dramatik beserta sejumlah komponen artistik lainnya
2) Dalang cenderung menanggalkan beberapa komponen artistik, seperti ekspresi sedih (*mésem, bendu semara*) dan eksepsi percintaan (*rébong*) yang kurang diminati atau membosankan penonton diganti dengan tarian jogged goyang maut atau jenis genjekan
3) Dalang menambah dan mengefektifkan peran *penasar* atau punakawan yang berkarakter lucu dan kocak dengan maksud memperbanyak humor-humor yang segar dan menarik untuk disaksikan
4) Dalang berani melawan tradisi atau pakem-pakem *dharma pawayangan* yang dirasakan menjemukan penonton seperti adegan *magunem* pada awal pertunjukan yang sering memakan waktu cukup lama
5) Dalang menambah bahkan mengganti perangkat *gamelan* sebagai iringan pentas untuk menunjukkan nuansa baru, seperti penggunaan seperangkat *angklung, gong semaradahana*, dan *gegluntangan*

6) Dalang menampilkan suasana baru dalam hal kelengkapan sarana dan prasarana pertunjukan seperti variasi layarnya, iringan musiknya, lampu penerangan, dan aparatus pertunjukan lainnya
7) Dalang menambah personel pementasan, seperti banyaknya jumlah penabuh akibat penambahan peralatan musik yang digunakan dan menghadirkan sejumlah sinden seperti pada wayang kulit Jawa
8) Dalang mengurangi unsur spiritual religius magis, simbolis, dan sakral untuk lebih menonjolkan aspek hiburan, komersial, dan realitas
9) Pergelaran yang semula lebih menonjolkan penghayatan sastra, *wacak, macelek, lengut, manteb* dan *pangus*, kini lebih disuburkan dengan kecenderungan ke arah hiburan yang *dangkal, kocak, guyu, banyol*, dan *jaruh, berahi*, bahkan terkesan vulgar serta picisan namun dirasakan lebih diminati oleh penonton
10) Khususnya wayang *Sidia*, penuh dengan variasi *teaetrikal*, yang menyadari bahwa atraksi efek visual, materialisasi dengan teknologi informatika akan dapat meningkatkan daya pikat suatu produk seni dengan mengeksploitasi hasrat dan ambisi konsumsi penonton, maka pada wayang juga digunakan ilustrasi visual efeks berbasis komputer untuk tampil mengikuti kemajuan media teknologi.

## 4.8 Deskripsi Tiga Wayang Objek Penelitian

### 4.8.1 Wayang *Cénk Blonk*

Telah banyak disinggung di depan bahwa Wayang *Cénk Blonk* adalah salah satu pertunjukan wayang kulit Bali yang paling populer dan termahal di Bali pada saat penelitian ini dilakukan. Sangat bergengsi jika seseorang atau suatu kelompok sosial mampu mengupah wayang *Cénk Blonk* pada saat mereka melaksanakan suatu upacara adat atau keagamaan. Sebagai konsekuensi pementasan wayang kulit yang termahal saat ini, wayang *Cénk Blonk* memang sanggup memberikan hiburan yang sangat memukau, penuh nuansa baru, penuh humor, tidak menjemukan, dan sekaligus cukup banyak mengkomunikasikan wacana-wacana kritik sosial dan pendidikan budi pekerti kepada para penonton. Lawakan yang disajikan tidak kosong atau selalu bertemakan ajaran tertentu yang bermanfaat bagi kehidupan masyarakat.

Wayang kulit *Cénk Blonk* dipopulerkan oleh seorang dalang dari Banjar Batan Nyuh, Desa Belayu, Kecamatan Marga, Kabupaten Tabanan. Banyak penonton yang berpendapat bahwa dalang ini memang memiliki *taksu* atau kekuatan kharismatik yang luar biasa. Nardayana menuturkan bahwa *taksu* atau kharisma yang diraihnya melalui pementasan wayang kulit bukanlah sesuatu yang jatuh dari langit, melainkan dicapainya sebagai akibat kerja keras dan rasa *jengah* atau hasrat ingin maju dengan kesadaran bahwa ia adalah penghibur masyarakat. Kesadarannya bahwa ia harus menjadi idola masyarakat maka Wayan Nardayana tidak henti-hentinya belajar dan menggali sloka-sloka ajaran *dharma* yang dipakai tema atau amanat pada lawakan-lawakan yang akan disuguhkan kepada para penonton. Lawakan-lawakan yang ditampilkan pada

lakon yang satu dengan yang lainnya tidak selalu sama, cukup kreatif dan dinamis. Di situlah sesungguhnya letak kunci keberhasilan yang telah diraihnya selama ini, bahwa ia harus selalu berusaha menggali dan mencari bahan-bahan lelucon yang menarik untuk disimak. Ia tidak mau berdiam diri bahkan selalu mengadakan latihan di rumahnya ketika akan manggung ke suatu tempat.

#### 4.8.1.1 Riwayat Singkat I Wayan Nardayana

Telah disinggung di depan bahwa Wayang *Cénk Blonk* merupakan sebuah nama pertunjukan wayang kulit inovatif Bali yang dipopulerkan oleh seorang dalang muda yang bernama I Wayan Nardayana yang lahir pada tanggal 5 Juli 1966 di Banjar Batan Nyuh, Desa Belayu, Kecamatan Marga, Kabupaten Tabanan. Ia terlahir dari seorang ayah yang bernama I Ketut Tuwuh dan ibu Ni Wayan Locer.

Sebelum menekuni profesi sebagai seorang dalang, Wayan Nardayana mengaku pernah bekerja sebagai Satpam (satuan pengaman) pada sebuah swalayan di kota Denpasar. Pada masa kanak-kanaknya, Nardayana memang sangat gemar menonton wayang kulit. Dia tidak pernah absen menonton pertunjukan wayang yang manggung di sekitar banjarnya, di desanya ataupun di desa-desa tetangga yang bisa dijangkaunya. Menurut pengakuannya, dalang wayang kulit yang paling sering bisa ditontonnya adalah I Gusti Sudiartha dari desa Kukuh dan dalang Pan Yusa dari desanya sendiri, yaitu di Desa Belayu, Kecamatan Marga, Kabupaten Tabanan.

Ketika ia masih anak-anak yaitu duduk di sekolah dasar, Nardayana sering menggambar tokoh-tokoh pewayangan sebagai cermin kegemarannya menonton dan memahami cerita pewayangan. Wujud nyata kegemarannya itu diteruskan dengan membuat wayang dari kertas manila sampai akhirnya dia punya satu set wayang yang dipakainya meniru perilaku dalang memainkan wayang. Lampu yang dibuat dari kaleng cat dengan minyak tanah dan *kelir* (layar) dari sisa kain putih seadanya dipakai untuk belajar memainkan wayang. Akibatnya ketika triwulanan di kelas VI sekolah dasar (SD) ia menerima raport yang nilainya sangat jelek. Melihat kenyataan tersebut maka ayahnya marah dan sertamerta membakar wayang beserta keropak yang disayanginya itu.

Ketika memasuki masa remaja, yaitu sudah bersekolah di tingkat sekolah lanjutan tingkat pertama (SLTP), ia kembali mencurahkan perhatiannya pada wayang dan membuat lagi sejumlah wayang dengan tekad yang bulat agar mampu melatih diri *ngawayang* (memainkan wayang) dengan catatan lebih tekun belajar agar nilainya tidak mengecewakan orang tuanya. Di samping menyukai wayang, ia juga mulai membentuk *seka* (perkumpulan) topeng dan drama gong bersama teman-temannya yang skenarionya dibuatnya sendiri.

Selanjutnya pada masa dewasa, walaupun sempat menekuni beberapa cabang seni seperti *drama gong*, *bondrés*, dan *arja*, setelah tamat sekolah lanjutan tingkat atas (SLTA) dia lebih mengkhususkan kegemarannya untuk melatih diri menjadi dalang wayang kulit. Untuk segera dapat mewujudkan keinginannya, pada tahun 1989, hanya dengan berbekalkan uang Rp 100.000,- (seratus ribu

rupiah), Nardayana berhasil membeli beberapa lembar kulit sapi yang siap dijadikan bahan wayang di Desa Darmasaba, Kecamatan Abiansemal, Kabupaten Badung.

Dengan minta bantuan pada sahabat dekatnya yang bernama Made Dira dari Banjar Poaya, Desa Batuan, Kecamatan Sukawati, Kabupaten Gianyar, Wayan Nardayana diberikan satu set pahat ukir yang dipakai membuat sejumlah wayang yang cukup permanen. Hal itu dilakoninya sampai jumlah wayang yang dimiliki mencukupi untuk pementasan seperti yang dimiliki dalang lainnya. Setelah wayangnya dianggap cukup, ia kemudian mohon petunjuk kepada Ida Pedanda dari Geria Belayu, Marga. Wayangnya kemudian dibuatkan upakara, diprayascita, dipasupati, dan dibakuh tepat pada hari suci *Tumpek Wayang* yaitu pada *Saniscara* (Sabtu) *Keliwon* wuku *Wayang*.

Dalam upaya meningkatkan pemahaman konsep-konsep pewayangan dan juga menjadi dalang yang terampil, Wayan Nardayana tidak henti-hentinya mengisi diri, belajar pada tokoh-tokoh dari berbagai cabang seni di Bali. Di samping dari para dalang, ia juga melengkapi pengetahuannya dari para penari topeng dan penari arja, seperti pada Pekak Riuh dari Tabanan, Ida Bagus Kusa dari Tabanan, Guru Arnawa dari Mengwi, Murni, Sukerti, dan Sukerni dari seka arja Keramas Gianyar. Di samping itu ia juga menambah pengetahuan melalui pendidikan formal yang ditempuhnya akhir-akhir ini pada Jurusan Pedalangan, Institut Seni Indonesia (ISI) di Denpasar.

I Wayan Nardayana melampaui masa lajangnya pada tahun 1995, kawin dengan Sagung Putri Puspadi dan telah dikaruniai dua orang anak yang bernama Bintang Sruti dan Damar Sari Dewi. Pada saat itu (tahun 1995) dia telah tenar sebagai dalang wayang kulit karena semakin banyak saja permintaan manggung yang harus dilayaninya. Pada tahun itu pulalah ia memberi nama pementasan wayangnya yaitu Wayang Kulit *Gita Loka*, yang menurutnya berarti 'nyanyian alam'.

Setelah makin sering dia diminta pentas oleh masyarakat terutama di wilayah kecamatan Mengwi dan Abiansemal, dia mulai menjadi dalang pavorit yang terkenal dengan banyolan-banyolannya yang segar terutama melalui tokoh I Klencéng dan I Céblong. Dituturkan pengalamannya, bahwa pada suatu malam, ketika dia pentas di Banjar Jumpayah, Desa Mengwitani, Kecamatan Mengwi, Kabupaten Badung, tanpa sengaja ia mendengar percakapan dua orang penonton seperti berikut:

*A : Ada wayang apa jani?* 'Ada pertunjukan wayang apa sekarang?'

*B : Ada wayang céng blong*. 'Ada pertunjukan wayang céng blong'.

Sejak malam pementasan itu Wayan Nardayana berkeinginan untuk mengganti nama pertunjukannya dengan sebuatan Wayang kulit *Céng Blong* yang dirasakannya cukup sederhana, praktis, dan merakyat. Namun muncul idenya untuk menuliskan kata nama *Cénk Blonk* yaitu mengganti fonem *ng* dengan *nk* yang bertujuan agar tampak gaul, keren, dan agak modern. Segera pula

peralatan pentasnya yang semula bertuliskan *Gita Loka* digantinya dengan label *Cénk Blonk.*

#### 4.8.1.2 Terobosan Nardayana dalam Pewayangan

Sebagai dalang muda usia yang penuh dengan kreativitas dan gigih memperjuangkan kelestarian wayang kulit Bali, Wayan Nardayana dengan wayang *Cénk Blonk*-nya telah banyak melakukan terobosan baru agar terhindar dari kejemuan penonton menyaksikan pementasannya. Karena dia yakin jika masih saja tampil sama dengan dalang-dalang lainnya yang terkesan menoton sudah tentu penonton kurang tertarik, maka dikemaslah *banyolan* atau lawakan-lawakan segar seperti pada pertunjukan drama gong dan arja cowok melalui dua tokoh punakawan sisipannya di samping empat punakawan yang asli seperti *Délem, Sangut, Merdah,* dan *Tualén*. Punakawan sisipan yang dimaksudkan antara lain bernama *I Klencéng* dan *I Céblong*.

Layar atau *kelir* yang digunakan juga lebih lebar dari *kelir* dalang pada umumnya dan dilengkapi dengan hiasan tertentu yang spesifik. Di samping itu dia dengan sadar menambah personalnya dengan menghadirkan tiga orang pasinden dalam pementasannya. Barungan *gamelan* yang digunakan pun dibedakan dengan pentas dalang lainnya dengan menggunakan seperangkat *gamelan semarandhana* yang melibatkan sekitar 25 orang penabuh. Ternyata terobosan yang dilakukan dapat menghantarkannya sebagai dalang pavorit dan ternama di Bali dengan bayaran yang cukup tinggi sekitar tujuh juta rupiah sekali

manggung. Di samping itu nama wayang *Cénk Blonk* selalu berhasil memikat para penonton yang sangat banyak pada setiap pementasannya.

Sejauh ini terobosan yang dilakukan dalang *Cénk Blonk* tetap dalam batas kewajaran yang artinya tidak meninggalkan sama sekali *pakem-pakem dharma pewayangan* yang ia kenali. *Banyolan* (lawakan) yang dikemukakan pada awalnya banyak mengarah ke jorok atau porno, telah dikemasnya lebih halus dengan maksud mengedapankan pendidikan etika atau moral dan kritik sosial yang tetap santun kepada para penonton. Kedewasaannya memikirkan tema atau amanat lawakan yang pantas dan cocok dengan era global sangat membantu kesuksesannya.

### 4.8.2 Wayang *Joblar*

Wayang Joblar adalah wayang kulit inovatif Bali yang saat ini memiliki peringkat kedua sesudah wayang *Cénk Blonk*. Dia ada pada peringkat kedua, baik dari segi mulai tenarnya (belakangan lagi lima tahun) dari wayang *Cénk Blonk*. Tarif bayaran pentasnya pun masih sekitar dua jutaan di bawah bayaran yang diterima *Cénk Blonk*. Demikian juga padat jadwal pentasnya dan gengsi yang dirasakan oleh masyarakat pecandu wayang kulit inovatif. Walaupun demikian popularitasnya sudah dikenal baik oleh masyarakat Bali. Masyarakat yang menginginkan tontonan wayang kulit inovatif, sedangkan dananya tidak cukup untuk menanggap wayang *Cénk Blonk* akhirnya merasa cukup terobati keinginannya dengan menanggap wayang *Joblar*.

Wayang kulit Joblar ini mulai dipopulerkan oleh seorang dalang muda usia yang bernama I Ketut Nuada dari Banjar Jeroan, Desa Tumbak Bayuh, Kecamatan Mengwi, Kabupaten Badung. Sacara umum daya kreativitasnya dalam mementaskan wayang kulit cukup tinggi. Hal ini tidak terlepas dari kemauan dan ketekunannya mengembangkan cipta seni yang penuh dengan ide perubahan dan pembaharuan.

Ketut Nuada banyak mendapat inspirasi seni yang kreatif dan inovatif dari kiprah sebelumnya pada dunia seni lainnya seperti pada drama gong, topeng bondres, dan arja cowok. Sukses yang diraih oleh para pemain arja cowok itu banyak dibawanya ke dunia pewayangan dengan maksud dapat menepis tudingan dari masyarakat penonton yang merasakan pertunjukan wayang kulit Bali telah termarjinalkan.

#### 4.8.2.1 Riwayat Hidup Dalang *Joblar*

Dalang yang dikenal dengan sebutan dalang *Joblar* memiliki nama asli yaitu I Ketut Nuada. Ia lahir di Banjar Jeroan, Desa Tumbak Bayuh, Kecamatan Mengwi, Kabupaten Badung, pada tanggal 6 April tahun 1972. Ia terlahir dari pasangan suami-isteri I Nyoman Tarsa (Ayah) dan Ni Made Mura (Ibu), yang pada saat penelitian ini dilakukan keduanya masih ada dan dalam keadaan sehat. Ia anak kedua dari dua bersaudara. Kakak kandungnya bernama Ni Made Rayuni dan telah berkeluarga, kawin keluar. Sang dalang I Ketut Nuada kawin dengan Ni Wayan Sukarini dari desa yang sama dan telah dikarunia dua orang anak laki-laki yang bernama I Putu Wahyu (9 tahun) telah duduk di kelas III Sekolah Dasar No.

1 Tumbak Bayuh dan I Made Indra Sanjaya yang belum sekolah, baru berumur 4 tahun.

Pendidikan formal terakhir I Ketut Nuada adalah SMKI (Sekolah Menengah Karawitan Indonesia), tamat tahun 1989 yang mengambil Jurusan Pedalangan. SLTP-nya adalah ST (Sekolah Teknik) di Tangeb, Kecamatan Mengwi, Kabupaten Badung, tamat tahun 1985 dan SD-nya di Sekolah Dasar Negeri No.1 Desa Tumbak Bayuh, Kecamatan Mengwi, Kabupaten Badung, tamat tahun 1982.

Menurut penuturannya, I Ketut Nuada memang sejak kecil sangat menyukai pertunjukan wayang kulit. Setiap dia mendengar ada pertunjukan wayang kulit di banjaran atau di sekitar desanya dan juga di desa-desa tetangganya ia selalu berusaha agar dapat menonton pertunjukan tersebut. Kebiasaan yang ia lakukan pada setiap kali menonton adalah memperhatikan cara sang dalang memainkan wayang. Dalang yang paling sering ditontonnya ketika masih kanak-kanak adalah dalang yang bernama Pekak Jenjen, dari Banjar Uma Kepuh, Desa Buduk, Kecamatan Mengwi, Kabupaten Badung yang juga dikatakan sebagai gurunya ketika belajar mendalang. Di samping itu, ia juga Dalang Buduk (Ida Bagus Ngurah) dan dalang Rupik dari Desa Lukluk, Kecamatan Mengwi, Kabupaten Badung yang terkenal dengan *Wakul*-nya (singkatan dari Wayang Kulit Lukluk).

Kegemaran menonton seni pertunjukan wayang tersebut menyebabkan ia suka menggambar tokoh-tokoh pewayangan dan sekaligus membuat wayang,

baik dari bahan daun-daunan, *tapis*, kertas, maupun plastik. Dengan sendirinya ia juga suka mencoba memainkan wayang buatannya di tembok rumahnya, atau di mana saja dengan alat-alat seadanya yang menyerupai atau meniru peralatan pewayangan seperti *kelir*, lampu, dan lain sebagainya.

Berlatar belakang pada kegemarannya itu menyebabkan I Ketut Nuada pernah mengukir prestasi masa kanak-kanaknya yaitu menjadi juara dalang cilik pada tahun 1985 pada saat ia masih sekolah di ST, walaupun menurutnya hal itu ia lakukannya dengan perasaan yang agak terpaksa karena ia sendiri tidak punya wayang dan atau ia bukan berasal dari keluarga keturunan dalang.

Pada masa remajanya, Ketut Nuada mulai memasuki dunia seni Bali dengan memilih lembaga pendidikan formal bidang seni Bali yaitu Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (SMKI). Semula ia hanya ingin memilih jurusan tari yang digemarinya, namun karena ia diketahui oleh Bapak Made Persib (mantan gurunya di SMKI) memiliki kemampuan *matembang Bali* (bernyanyi) Bali yang cukup bagus, Ketut Nuada kemudian disarankan memilih jurusan pedalangan dan ia pun menurutinya. Dari sinilah ia mulai menimba kemampuan untuk menjadi dalang. Dasar-dasar pedalangan yang ditekuni dengan cepat dapat dikuasainya karena telah didasari dengan hobinya sejak kecil dan keseriusannya di dalam belajar dan berlatih.

Oleh karena tidak berasal dari keturunan dalang dan di rumahnya belum ada wayang dan separangkat alat pedalangan, setelah tamat SMKI Nuada tidak langsung menjadi dalang. Ia sempat mengikuti beberapa cabang seni Bali

tergantung tawaran orang atau teman-teman dekatnya. Di antaranya, ia pernah ikut main drama gong sebagai patih, sebagai punakawan manis, dan juga sebagai pemeran tua (Pan Lara) bersama Sanggar Ayu Suara Denpasar.

Selanjutnya Nuada juga pernah bahkan sangat sering dan eksis ikut dalam *seka* (perkumpulan) pertunjukan *Topéng Bondrés* tiga sekawan bersama I Made Wija dari Desa Munggu, Kecamatan Mengwi, Kabupaten Badung, yang berperan sebagai (*Kartala/Wijil*) dan Made Jaya dari Desa Kepaon, Kecamatan Denpasar Selatan, yang berperan sebagai (*Galuh Liku*). Sedangkan Ketut Nuada sendiri mengambil peran (*Punta* atau *Panasar*). Selama bersama *Seka Bondrés* tersebut, Ketut Nuada cukup tenar dan sukses pada setiap pertunjukannya bahkan sampai memiliki langganan *mondrés* (pentas topeng bondres) sampai ke hotel-hotel di Kuta dan Nusa Dua. Menurut pengakuannya, yang dijadikan guru pengajar, pembimbing atau teladan di dalam seni topeng adalah tokoh topeng ternama di Badung Utara yaitu Pimpinan *Topeng Tugék Carang Sari* yang bernama I Gusti Putu Windia yang namanya cukup tenar sekitar tahun 1980-an.

Keberhasilannya memerankan tokoh *Punta/Penasar* pada *Seka Bondrés Tiga Sekawan* tersebut menyebabkan ia ditarik oleh I Made Midep alias Kadek Moleh untuk ikut bermain arja bersama dengan *Seka Arja Payuk Prungpung* milik Radio Republik Indonesia (RRI) Stasiun Denpasar. Dengan demikian keterampilan, kemampuan, dan pengetahuannya di bidang praktek berkreasi seni Bali semakin meningkat. Setiap kesempatan yang ia dapatkan dari orang lain atau

senior yang mengajaknya selalu dilakukannya dengan tekun dan penuh semangat sehingga dia selalu sukses di dalam pementasannnya.

Pada masa dewasanya, Ketut Nuada tetap menekuni dunia *bondrés* dan *arja* seperti ketika masih remaja. Ia pun sempat menambah kegiatan formal lainnya karena diangkat menjadi pegawai honorer di Kantor Pemerintah Daerah Kabupaten Badung. Ketika bekerja di situ selama delapan tahunan, ia bertugas di Bagian Sosial sehingga sering ditugasi mengikuti atau mewakili Kabupaten Badung di dalam iven-iven berkesenian di tingkat provinsi dan nasional dan ikut juga sebagai tim pembina seni di kabupaten Badung.

Seiring dengan keberhasilan tersebut tentu kemampuan materialnya sudah semakin baik sehingga pada tahun 1985 ia mampu membeli seperangkat peralatan mendalang dan juga satu *gedog* (kotak) wayang kulit dan akhirnya ditambah juga separangkat gambelan *angklung*. Ia mulai menambah satu profesi lagi sejak sekitar tahun 1986 di dunia pewayangan.

Sejak ia mulai menekuni dunia dalang kesibukannya bertambah padat bahkan pada suatu saat ia pernah berhasil keluar sebagai Juara *Dalang P-4* di Kabupaten Badung. Ketertarikannya kembali ke dunia seni pewayangan ada hubungannya dengan hobinya sejak kecil dan melihat adanya celah kesempatan untuk dapat menerapkan nuansa seni *topéng bondrés* atau lawakan di dalam pertunjukan wayang kulit.

Keberhasilannya di dunia pentas *bondrés*, *arja* dan juga di dalam seni drama lainnya menyebabkan ia punya bekal yang cukup bagus untuk mengikuti

langkah rekannya yaitu Wayan Nardayana yang telah dikenal dan digemari masyarakat Bali dengan sebutan Dalang *Cénk Blonk.* Ketut Nuada sebagai seniman yang gigih yakin akan mampu memenuhi selera pasar atau keinginan penonton untuk menerima kembali kehadiran wayang kulit di tengah-tengah kehidupan masyarakat yang semakin kompleks ini.

Dengan menekuni dunia wayang, kesibukan yang dialami semakin banyak atau padat karena seni lainnya tidak dapat dilepaskan sama sekali. Akibatnya pada setiap masuk kantor ia mengaku selalu kepayahan dan juga mengantuk. Hal itulah yang menyababkan ia menarik diri atau mundur dari pekerjaan sebagai pegawai honorer pada Pemerintah Daerah Kabupaten Badung. Keadaan itu juga yang menyebabkan kiatnya di dunia wayang kulit semakin membaik dan lebih berhasil.

Tepatnya, sejak tahun 2000 ia mulai mengurangi keterlibatannya pada bidang seni lain dan lebih berkonsentrasi pada pertunjukan wayang kulit dan tidak mau tertinggal jauh oleh dalang *Cénk Blonk.* Pada tahun itu pula dikukuhkan pertunjukan wayangnya dengan memberikan nama *Wayang Joblar ABG*. Menurut penuturannya, kata *Joblar* singkatan dari ‘Jeritan Orang-orang Berani Lantaran Anjloknya Rupiah’ dan lanjutan nama *ABG* singkatan dari Anak Bendesa Gianyar, karena ia mengaku berasal dari keturunan klen *Bendésa* dari kabupaten Gianyar.

#### 4.8.2.2 Eksistensi Wayang *Joblar*

Di atas telah disinggung bahwa kelahiran Wayang *Joblar* yang berawal pada tahun 2000 itu tidak terlepas dari berbagai pengalaman yang dialami si dalang Ketut Nuada dari cabang seni Bali lainnya seperti seni *Topéng Bondrés,* pertunjukan tradisi *Arja*, dan juga tontonan Drama Gong yang termasuk seni drama Bali yang modern. Pengaruh karakter *Arja Cowok* yang selalu tampil kocak dengan *pakem* yang boleh dikatakan tidak menentu atau telah keluar dari *pakem arja* pada umumnya dan lebih mengunggulkan unsur lawakannya itu juga mengilhami munculnya penampilan inovatif bagi sang dalang *Joblar* ini, karena suatu kebetulan ia pun pernah memperkuat *Seka Arja Muani Akah Canging* dan *Arja Cowok Coblong Pamor.*

Dalam upaya meningkatkan pemahaman konsep-konsep berkesenian dan meningkatkan keterampilannya, I Ketut Nuada yang menekuni profesinya sebagai dalang tidak henti-hentinya berjuang dan berusaha untuk memodifikasi atau mengembangkan penampilannya guna dapat memenuhi selera masyarakat penonton yang dinilainya telah semakin fanatik atau memiliki kegemaran yang menurun bahkan punah untuk menonton pertunjukan wayang kulit.

Semakin lama waktunya dan semakin banyak atau sering I Ketut Nuada diminta oleh masyarakat untuk mementaskan pertunjukan wayang kulit, maka semakin diketahuilah kelemahan dirinya, juga kelemahan para dalang lainnya. Semakin meningkat pula pemahamannya terhadap selera pasar atau kegemaran penonton dewasa ini. Hal inilah yang memicu dia untuk selalu beraktivitas dan brekreativitas lebih untuk tampil beda dengan dalang-dalang lainnya. Wilayah

kecamatan Mengwi, Abiansemal, Petang, dan Kuta merupakan wilayah yang paling sering meminta dia untuk manggung. Demikian juga sesekali di wilayah kabupaten lainnya di daerah Bali.

Penampilan dalang Ketut Nuada dalam pertunjukan wayang kulit *Joblar* semakin diminati pula oleh masyarakat Bali dewasa ini. Jika penonton tahu bahwa yang akan pentas adalah wayang *Joblar* dapat dipastikan penonton akan membludak, baik dari kalangan anak-anak, para remaja, maupun orang tua dan dari lapisan masyarakat terendah hingga lapisan masyarakat kelas menengah dan kelas tinggi termasuk juga pada kaum intelektual. Tenarnya sudah menyamai ketenaran dalang *Cénk Blonk*. Hiburan segar yang dapat dikumandangkannya lewat tontonan wayang itu menyebabkan pada musim-musin terang dan bulan-bulan tertentu permintaan pentasnya hampir terisi pada setiap malam. Tarif pembayaran manggung saat penelitian ini dilakukan tidak kurang dari empat juta rupiah untuk sekali pentas.

Dengan kondisi seperti itu maka kedua dalang tersebut yaitu I Ketut Nuada (*dalang Joblar*) dan I Wayan Nardayana (*dalang Cénk Blonk*) dikenal sebagai dalang inovatif atau dalang pembaharu terpopuler dalam sejarah pertunjukan wayang kulit Bali. Ide-idenya, inovasinya, terobosan-terobosan baru dan kreativitasnya yang cemerlang menjadikan wayang kulit Bali yang telah cukup lama ditinggalkan oleh penontonnya dan menjadi kesenian Bali yang termarginal atau terpinggirkan, kembali mendapat tempat serta pementasannya senantoasa ditunggu-tunggu oleh masyarakat penonton.

Terobosan baru yang dikembangkan Ketut Nuada di dalam pertunjukan Wayang *Joblar*-nya antara lain dari sisi musik, tradisi pementasan, peralatan, dan juga ciptaan tokoh yang mendukung lawakannya. Peralatan musik yang digunakan juga tidak sama dengan wayang kulit pada umumnya yaitu yang hanya menggunakan empat biji gender wayang. Ia menggunakan seperangkat gambelan *Angklung* yang melibatkan sekitar 25 orang penabuh. Di sela-sela tabuhnya itu juga disisipi seorang pasinden wanita yang bertugas menyanyi di dalam pementasan tertentu sesuai dengan petunjuk sang dalang dan sesuai dengan kebutuhan suasana pementasannya. Di dalam pementasan, sedapat mungkin ia berusaha mengurangi kebosanan penonton. Contohnya tradisi *magunem* (membeberkan wayang di *kelir* pada awal pertunjukan) yang merupakan tradisi pada wayang tradisi pada umumnya dikurangi temponya sehingga penonton tidak merasa jemu menunggu dialog kocak yang diharapkan sebagai hiburan segar.

Paralatan pementasannya sudah dilengkapi dengan *kelir* yang lebih lebar, sound sistem yang memadai, dan juga pemakaian lampu listrik seperlunya. Kemudian pada sisi tokoh pewayangan, ia melengkapi tokoh punakawan yang bernama *I Joblar* sebagai ciri khas pementasannya dan untuk dapat menambah kemungkinan lebih banyak mementaskan *banyolan* atau lawakan. Di samping itu ia tidak mengabaikan peranan tokoh punakawan lainnya seperti: *I Klencéng, I Céblong,* dan *I Semangat* yang hadir sebagai punakawan sisipan, di samping punakawan utama yaitu *Tualén, Merdah, Délem,* dan *Sangut*.

Walaupun dia termasuk dalang inovatif, dalang kreatif, dan juga dalang pembaharu di dunia pewayangan Bali, *pakem-pakem dharma pawayangan* yang diketahui dan mesti diikuti tetap mendapatkan perhatian. Dalang Ketut Nuada mengatakan, walaupun ia harus tampil beda tetapi tidak boleh meninggalkan sama sekali tradisi lama atau *dharma pawayangan* yang ada (Hasil wawancara tanggal 25 Desember 2006).

Mengamati keberhasilan pementasan-pementasan yang telah pernah dilakukan sampai saat ini, maka wayang kulit *Joblar* merupakan salah satu seni pertunjukan tradisional Bali yang tergolong inovatif, yaitu yang penuh dengan kreativitas sehingga kehadirannya selalu ditunggu-tunggu oleh masyarakat. Sebagai dalang kreatif, maka melalui tokoh-tokoh *penasar*-nya, dalang wayang *Joblar* cukup berhasil mengungkap dialog-dialog yang kocak, humor, dan lucu dengan pemakaian media bahasa yang cukup variatif yaitu campuran antara bahasa Bali, bahasa Indonesia, bahasa Jawa Kuna (Kawi), dan juga dalam beberapa hal ia menggunakan bahasa asing. Di samping itu banyak pula menampilkan jenis tembang, baik tembang Bali tradisional, lagu pop Bali, maupun tembang-tembang lainnya. Di sela-sela itu pula dia cukup banyak mengkomunikasikan dialog tentang ajaran kebenaran, filsafat, ideologi, sosial, budaya, pendidikan, hukum, etika, moral, budi pekerti, dan lain-lainnya.

Ditanyakan komentarnya tentang keinginan ikut mempertahankan tradisi pertunjukan wayang kulit dalam kaitannya dengan wacana Ajeg Bali, ia pun berharap bahwa para generasi mendatang tidaklah boleh mengabaikan atau

melupakan seni tradisionalnya untuk membangun negara tercinta ini. Para generasi muda harus banyak berbuat dan berperan dalam pembangunan serta pelestarian adat dan budaya untuk ikut berperan di dalam pelaksanaan wacana Ajeg Bali. Atas tujuannya untuk ikut menjadi pemeran program Ajeg Bali maka ia selalu berusaha meningkatkan kualitas dirinya dengan jalan banyak belajar dari sastra-sastra lama dan juga banyak berkomunikasi dengan tokoh masyarakat dan seniman terutama dengan para dalang yang terkenal lainnya, baik dengan cara komunikasi langsung maupun melalui hasil rekamannya.

### 4.8.3 Wayang *Sidia*

Satu-satunya dalang yang telah melakukan perubahan besar dalam seni pewayangan ke arah pengelolaan film adalah dalang I Made Sidia, S.SP. dari Desa Bona Kelod, Kecamatan Belahbatuh, Kabupaten Gianyar. Garapannya lebih mengarah ke dunia pentas kolosal karena dalang Sidia sesungguhnya berlatar belakang pendidikan seni jurusan tari, bukan pedalangan. Walaupun demikian, ia tetap tergolong dalang inovatif karena akhir-akhir ini ia juga telah berkali-kali mementaskan wayang yang spesifik dan penuh dengan perubahan serta menyebut pementasannya sebagai wayang kontemporer.

#### 4.8.3.1 Riwayat Hidup Dalang *Sidia*

I Made Sidia, S.SP. lahir pada tanggal 16 Maret 1967 di Banjar Kelod, Desa Bona, Kecamatan Belahbatuh, Kabupaten Gianyar. Ia lahir dari pasangan suami-isteri yang bernama I Made Sija dengan istrinya yang bernama Ni Wayan Saprug. Made Sidia adalah anak yang keempat dari enam orang bersaudara. Ia

punya tiga kakak yang masing-masing bernama I Nyoman Sanglah, Ni Ketut Sulandri, dan Ni Wayan Sasi. Sidia kawin dengan seorang isteri yang bernama Ni Wayan Suastini dari Desa Peliatan, Kecamatan Ubud, Kabupaten Gianyar. Perkawinan mereka telah dikaruniai dua orang anak yang bernama: (1) Ni Putu Ari Sira Astini (9 tahun) dan (2) I Made Sugi (2,5 tahun). Ni Putu Ari Sira Astini sudah sekolah kelas III SD, sedangkan I Made Sugi (anaknya yang kedua) belum sekolah.

I Made Sidia, S.SP. sehari-harinya bekerja sebagai seorang dosen pada Institut Seni Indoneia (ISI) di Denpasar dengan pendidikan terakhir (S1), Sarjana Seni Pedalangan, lulus tahun 1992 pada jurusan Pedalangan, STSI Denpasar. Dia memang memiliki hobi di bidang seni karena kebetulan terlahir dari keluarga seniman ternama di Desa Bona, Kecamatan Belahbatuh, Kabupaten Gianyar. Ayahnya juga seorang seniman tari dan sekaligus seorang dalang. Di bidang tari, Bapak Sija (ayah Sidia) terkenal sebagai pemain arja yang cukup punya nama. Ia juga sekaligus menekuni profesi sebagai dalang wayang kulit. I Made Sidia yang terlahir dari keluarga seniman dan memang dari keturunan dalang yang memiliki seperangkat peralatan mendalang sudah tentu cukup akrab dengan pementasan wayang kulit Bali.

Dari hasil wawancara penulis, dikatakan bahwa ketika masih duduk di bangku sekolah dasar Made Sidia telah pernah dipaksa mengikuti festival wayang kulit dalang cilik se-Bali. Oleh karena di Kabupaten Gianyar kelebihan dalang dan di beberapa kabupaten lainnya tidak punya duta yang mewakilinya,

akhirnya Made Sidia ditunjuk untuk mewakili Kabupaten Jembrana agar festival dapat dilaksanakan. Konsekuensinya pada saat itu, ia terpaksa belajar siang-malam untuk memenuhi kehendak orang tuanya yang sangat berharap agar ia ikut memeriahkan festival tersebut. Persoalan keluar sebagai juara atau tidak, bagi orang tuanya tidak terlalu penting karena yang dipentingkan adalah kemauan anaknya untuk belajar dan berlatih dengan tekun.

Berkat kesigapan orang tuanya (Sija) memberikan bimbingan, didikan, dan pelatihan serta ketekunan, keuletan, dan kegigihannya berlatih dan belajar sesuai petunjuk orang tuanya akhirnya ia siap ikut berlomba dan keluar sebagai juara keempat. Dengan predikat juara keempat tersebut ia juga memperoleh hadiah dan mendapat kesempatan tour ke Jawa bersama rekan-rekannya yang mengikuti festrival tersebut. Di balik itu sudah tentu ia berhasil memuaskan orang tuanya yang sangat berharap ia akan mampu dan mau melanjutkan profesi orang tuanya. Sejak itu pula minat Sidia untuk terjun ke dunia seni semakin kelihatan sehingga selepas dari sekolah menengah pertama ia memilih sekolah ke Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (SMKI) bertempat di Batubulan, Kabupaten Gianyar dan mengambil jurusan tari yang sesungguhnya pilihannya itu bertentangan dengan keinginan ayahnya.

Walaupun memilih jurusan tari, bukan berarti ia tidak mau sama sekali belajar mendalang. Di sela-sela mengikuti perkuliahan di bidang tari ia juga mau belajar mendalang sehingga setelah tamat dari SMKI, ia juga sering pentas sebagai dalang, baik dalang sendratari maupun dalang wayang kulit. Sidia

menuturkan dirinya, sejak menjadi dosen ISI Denpasar malahan ia banyak berkreativitas menciptakan seni pertunjukan wayang yang disebut wayang kontemporer dengan maksud tampil beda dengan wayang konvensional, tampil dengan penuh nuansa baru dengan tujuan agar masayarakat Bali mau kembali menggemari pertunjukan wayang kulit. Aktivitasnya di bidang pedalangan merupakan aktivitas yang kedua sesudah bidang tari Bali. Walaupun demikian akhir-akhir ini ia juga sangat serius dan telah beberapa kali mempertontonkan hasil garapannya pada seni pertunjukan wayang kreasi baru yang disebutnya wayang kontemporer.

#### 4.8.3.2 Eksistensi Wayang *Sidia*

Berdasarkan hasil wawancara penulis dengan dalang *Sidia*, Made Sidia mulai mengerjakan wayang kulit kontemporer sejak tahun 1990-an ketika mulai ngetopnya wayang kulit *Joblar*. Pertunjukan wayang yang dirintisnya itu tidak terlepas dari pengalamannya membantu dalang I Ketut Kodi dalam garapan pementasan kontemporer pada kampus STSI Denpasar. Kemasan pertunjukan dengan nuansa baru yang telah banyak meniru teknik film tersebut ia lakoni dengan penuh kesabaran dan ketekunan sehingga cukup banyak teman-temannya yang sanggup membantu garapannya dalam upaya menyukseskan pertunjukan wayang yang tergolong baru tersebut.

Kreativitasnya dalam mementaskan wayang kulit Bali cukup dinamis, karena ia ingin menampilkan seni pertunjukan yang berbeda, namun sanggup menarik minat orang untuk menyaksikannya. Jika dalang *Cénk Blonk* dan *Joblar*

masih lebih dominan mengikuti gaya pertunjukan tradisional, Made Sidia sudah melangkah seperti agak meninggalkan *pakem* pewayangan tradisional. Beberapa hal yang mencerminkan nuansa modernisasi pertunjukan wayang *Sidia,* yaitu: (1) sarana dan prasarana yang digunakan, (2) cerita-cerita yang dipentaskan, (3) iringan musiknya, dan (4) personalia yang dilibatkan.

**1) Sarana dan Prasarana**

Pementasan kolosal yang disuguhkan wayang kulit *Sidia* tidak lagi menggunakan panggung kecil seperti pada wayang tradisional. Ukuran panggung yang dipakainya relatif lebih besar karena ia menggunakan dua *kelir* atau layar lebar dengan kondisi yang berbeda yang mendekati pementasan tari atau drama tari. Dalam pementasannya ia tidak menggunakan lampu *beléncong* seperti pada wayang tradisi. Penerangannya semuanya menggunakan lampu listrik dengan tata cahaya yang artistik yaitu penuh tata warna seperti pada pementasan drama gong atau drama tari. Wayang-wayang yang dimainkan juga tidak sama dengan wayang kulit trdaisional. Ia banyak menggunakan wayang dari plastik, karton, dan triplek dengan ukuran yang lebih besar dari wayang kulit tradisi. Di samping itu banyak ditambah ciptaan wayang dalam bentuk binatang yang lebih dinamis yaitu dapat digerakkan pada berbagai persendian untuk dapat menirukan gerakan tari-tarian yang lebih dinamis. Satu lagi alat penting yang digunakan adalah tempat duduk beroda untuk beberapa orang dalang yang akan ikut memainkan wayang tersebut.

**2) Cerita yang Dipentaskan**

Menurut penuturannya ketika diwawancarai, Sidia mengatakan bahwa dalam pementasannya, umumnya dia memainkan lakon *carangan* dalam arti tidak mengambil cerita yang asli dari epos *Ramayana* atau *Mahabharata* seperti pada wayang tradisi. Setiap ada rencana pementasan terlebih dahulu ia menyusun sebuah cerita yang disesuaikan dengan situasi kondisi pemesanan pentas. Maksudnya, dalam rangka apa dia diundang pentas dan untuk tujuan apa pemantasan tersebut. Misalnya ketika dia diundang pentas pasca Bom Bali 1 di Legian-Kuta ia menyuguhkan lakon berjudul *Dasa Nama Kerta*, Ketika diundang pentas di Australia, Amerika, dan Eropa ia memakai judul *The thef of Sita*, pada waktu menyambut acara *Dharma Santi* di Jakarta ia mementaskan lakon *Yudhistira Madeg Nata*, dan ketika pentas di GWK Bukit Jimbaran Bali ia memilih lakon *Wisnu Ngamertaning Gumi*. Lakon lain yang juga pernah dipentaskan antara lain *Yudistira Mayasa, Praja Winangun*, dan *Kunti Yadnya*.

Mengamati judul-judul lakon tersebut di atas, rata-rata lakon atau cerita yang dipentaskan boleh dikatakan sangat jarang diketahui atau dimainkan oleh para dalang tradisi. Ini disebabkan lakon tersebut memang hasil ciptaannya sendiri yang disesuaikan dengan situasi dan kondisi atau sasaran pomentasan yang dihadapi atau diharapkan para penanggap.

**3) Iringan Musiknya**

Dalam pementasannya, Sidia menggunakan dua jenis musik yaitu musik tradisi (*gamelan)* Bali dan alat-alat musik popular dalam bentuk suara atau

rekaman. *Gamelan* yang digunakan juga sedikit berbeda dengan wayang tradisi pada umumnya. Ia menggunakan perangkat *geguntangan* yang dilengkapi dengan *gamelan* Bali yang bernama *Barungan Semaradahana* namun tidak selengkap yang digunakan oleh dalang *Cénk Blonk* dan *Joblar* sehingga kedengarannya kurang meriah dan kurang kompak. Mungkin hal ini juga merupakan salah satu ciri kontemporer pementasannya. Terkadang ia memilih menggunakan *geguntangan* yang dilengkapi dengan beberapa unit suling bambu, artinya sama sekali tidak menggunakan *gendér wayang*.

**4) Personel**

Personalia penabuhnya tidak sebanyak yang digunakan wayang *Cénk Blonk* dan *Joblar*, karena perangkat *gamelan* yang digunakan tidak terlalu banyak. Ia juga tidak menggunakan *sindén* seperti pada wayang *Cénk Blonk* dan *Joblar*, namun malah memperbanyak personal pada dalangnya. Di dalam setiap kali pementasan ia melibatkan paling sedikit empat orang dalang yang diajak ikut memainkan wayang.

# BAB V

# WACANA KRITIK SOSIAL

# WAYANG *CENK BLONK, JOBLAR,* DAN *SIDIA*

Berdasarkan pemahaman tentang asal-usul wayang kulit pada bab IV di atas, wayang kulit merupakan salah satu kesenian daerah Bali yang tergolong berusia tua. Hal ini senada dengan pendapat Sri Mulyana (1978:96) yang pada prinsipnya mengemukakan bahwa seni pertunjukan wayang kulit telah menjadi kesenian klasik/tradisional, yaitu suatu nilai budaya yang dihayati sepanjang masa, serta dijunjung tinggi dari satu generasi ke generasi yang berikutnya. Selanjutnya, dikatakan bahwa sebagai satu bentuk seni klasik atau tradisional, wayang mempunyai unsur-unsur: (1) seni, (2) kejiwaan, da'wah, upacara agama, magis-religius, (3) pendidikan dan media masa, (4) ilmu pengetahuan sastra-budaya, dan (5) hiburan.

Pendapat di atas menunjukkan bahwa unsur ketiga yang harus dipenuhi suatu pertunjukan wayang kulit adalah pendidikan dan media masa. Hal ini berarti bahwa melalui pertunjukan wayang kulit, dalang dapat menyampaikan pesan-pesan pendidikan dan penerangan kepada masyarakat. Pendidikan dan penerangan yang disampaikan itu dapat dikemas ke dalam wacana-wacana yang berbentuk informasi, saran, sindiran, dan kritik sosial. Wacana pendidikan dan penerangan yang disampaikan melalui wacana kritik sosial akan dapat mengajak masyarakat untuk berpikir, merenung, memahami kekeliruannya, dan kemudian berniat untuk berbenah diri. Masyarakat yang menerima kritik tersebut secara

sadar akan berupaya mengubah perilaku mereka ke arah yang benar dan akan belajar dari kekeliruan atau kesalahannya.

Suparta (1982:13) mengutip pendapat Frank Wilder yang mengkategorikan wayang kulit sebagai media massa "panjang" (karena pergelarannya selalu menyita waktu yang relatif lama, lebih dari setengah jam) dan "tradisional" (karena wayang kaya dengan pesan dan amanat) sehingga dalang dalam kapasitasnya sebagai seorang komunikator selalu berusaha untuk mengkomunikasikan pesan atau informasi secara komunikatif kepada penonton.

Pesan atau informasi yang dikomunikasikan kepada para penonton oleh dalang akan dapat mengarahkan penonton untuk memahami suatu pengetahuan baru, baik yang bersifat hiburan maupun pendidikan. Jika pesan atau informasi yang dikomunikasikan bersifat *banyolan* atau humor, maka esensi hiburanlah yang dapat ditimbulkannya dan jika tidak humor maka nilai informatif yang dapat disajikan dan ada kemungkinan bernuansa filsafat atau pendidikan (moral, etika atau tata susila, religius, sosial, politik, hukum, dan sebagainya), termasuk wacana kritik sosial.

Dari hasil pengamatan terhadap wacana naratif pada pertunjukan wayang kulit inovatif Bali, tokoh-tokoh pewayangan yang dimainkan sang dalang sangat umum difungsikan untuk mewacanakan atau mengkomunikasikan wacana-wacana yang tergolong kritik sosial. Walaupun demikian, bukan berarti semua tokoh yang diperankan dalam suatu pementasan lakon dapat difungsikan mengkomunikasikan wacana kritik sosial tersebut. Wacana kritik sosial di dalam

pertunjukan wayang kulit Bali tersebut dapat dikomunikasikan melalui dialog (1) *panasar* dengan *panasar*, (2) *panasar* dengan ksatria, dan (3) *panasar* dengan tokoh binatang. Berikut penulis akan menginventarisasi dialog-dialog yang memiliki nuansa kritik sosial pada ketiga wayang subjek penelitian.

## 5.1 Wacana Kritik Sosial Wayang *Cénk Blonk* Lakon *Diah Gagar Mayang*

Wayang *Cénk Blonk* yang masih sangat populer hingga tulisan ini disusun dinilai oleh masyarakat merupakan suatu pertunjukan yang segar dan merindukan. Siapa saja yang telah pernah menonton wayang *Cénk Blonk* dan atau menyaksikan rekamannya yang dapat disetel lewat VCD kaset maupun kaset tape recorder, dapat dipastikan mereka akan selalu berkeinginan untuk mengulangi lagi dan ingin menonton penampilannya ketika manggung di suatu tempat. Itulah yang menyebabkan pada setiap kali pementasannya, tidak pernah sepi dari kehadiran penonton.

Dikatakan merupakan hiburan yang segar karena wayang tersebut tidak pernah kekeringan bahan lelucon, bahkan lelucon yang disuguhkan tekesan memiliki amanat tertentu yang dikemas dan disajikan dengan bahasa Bali yang lugas. Setiap materi yang dikomunikasikan dalam suatu lakon menjadi menarik untuk disimak karena rata-rata bernuansa lelucon dan tidak kering dengan nilai-nilai ajaran agama Hindu. Materi tersebut disosialisasikan dalam sajian unsur pendidikan, etika, moral, seni, sosial budaya dan bahkan hal-hal yang sedang hangat di masyarakat.

Telah disinggung di dalam bab I bahwa untuk pembahasan tentang wacana kritik sosial di dalam wayang *Cénk Blonk*, penulis hanya memilih satu lakon yaitu yang berjudul *Diah Gagar Mayang*. Pemilihan lakon tersebut dilakukan berdasarkan pertimbangan bahwa menurut penuturan sang dalang, lakon tersebut merupakan uncak popularitasnya sehingga lakon itu pula yang paling banyak diminati oleh para penanggap. Tidak kurang dari sekitar 70% penanggap yang datang meminta lakon tersebut. Ada kemungkinan disebabkan oleh lakon tersebut bernuansa mistik atau ilmu hitam yang memang digemari oleh para penonton. Berdasarkan pengamatan yang dlakukan, ternyata di dalam pementasan lakon tersebut sang dalang cukup banyak mengkomunikasikan wacana kritik sosial.

Lakon *Diah Gagar Mayang* merupakan sebuah *lakon carangan* yang diciptakan sendiri oleh dalang I Wayan Nardayana sebagai hasil kreativitasnya. Hal ini merupakan pengejawantahan haknya yang disebut *kawi dalang* atau *awicarita*, yaitu seorang dalang berhak menciptakan atau menyadur sebuah cerita untuk dipentaskan. Oleh karena itu, lakon *Diah Gagar Mayang* tidak akan mungkin dipentaskan oleh dalang lainnya. Kalau pun dipentaskan oleh dalang lain dapat dipastikan bahwa hal itu merupakan hasil tiruan dari ciptaan Wayan Nardayana. Hal ini disebabkan oleh lakon tersebut bukan merupakan lakon *jejer* atau lakon pokok dari cerita tertentu, baik dari epos *Mahabharata* maupun *Ramayana*.

Sebagai *lakon carangan*, lakon *Diah Gagar Mayang* terkesan bersifat otonom, namun karena memakai nama tokoh *Kusa* dan *Lawa* yang terdapat di dalam wiracarita *Ramayana* khususnya di dalam *Uttara Kanda*, dapat dikatakan lakon tersebut tidak otonom murni, melainkan lakon *carangan kadhapur* yaitu lakon *carangan* yang mempunyai hubungan dengan lakon *jejer* (sesuai pendapat Feinstein dalam Soedarsono, 1986:7).

Tokoh *Diah Gagar Mayang* adalah putri dari *Raksasi Surpanaka* yaitu adik kandung *Sang Rahwana* yaitu tokoh antagonis di dalam epos Ramayana, sedangkan tokoh *Kusa* dan *Lawa* adalah anak kembar dari Ramadewa bersama Dewi Sita di Ayodyapura. Memperhatikan tokoh-tokoh tersebut dapat dipastikan peristiwa yang dikisahkan di dalam lakon tersebut adalah kisah pasca perang besar antara Rama dan Rahwana, karena setelah perang besar yang berakhir dengan kekalahan Rahwana itulah mengemuka nama putra kembar Rama yaitu *Kusa* dan *Lawa* yang termuat di dalam kanda yang ketujuh yaitu *Uttara Kanda* dari epos *Ramayana*.

### 5.1.1 Sinopsis Lakon *Diah Gagar Mayang*

Dikisahkan seorang ratu *raksasi* (raksasa wanita) yang sakti madraguna dan sedang berkuasa atau memerintah di Kerajaan Napustala, sebuah kerajaan kecil yang merupakan bagian dari Kerajaan Alengka. Ratu raksasa tersebut bernama *Diah Gagar Mayang*. Dia adalah putri dari Raksasi Surpanaka (raksasi yang berkuku tangan seperti kipas, saudara perempuan Raja Rahwana).

Diceritakan pula bahwa *Diah Gagar Mayang* adalah penganut ilmu hitam yang sakti, tangguh, dan setia akan ajarannya. Dia tidak henti-hentinya berusaha meningkatkan kualitas ilmu hitamnya. Dari *Bhatari Durga* yang dianggap penguasa tertinggi ilmu hitam, *Diah Gagar Mayang* menerima *pawisik* atau petunjuk bahwa kesaktian yang dimilikinya akan mencapai puncaknya atau bertambah hebat lagi kalau dia sanggup menghaturkan sebanyak *satus pelekutus* (118 = seratus delapan belas) *bol* (dubur) manusia kepada *Bhatari Durga*. Karena serakahnya dengan kekuatan di bidang ilmu hitam, ia pun menyanggupi akan menghaturkan 118 dubur manusia.

Sebagai konsekuensi kesanggupannya itu maka *Diah Gagar Mayang* bersama segenap raksasa bawahannya berusaha mencari dubur-dubur manusia. Di dalam cerita itu dikisahkan mereka telah berhasil mengumpulkan sebanyak seratus enam belas dubur sehingga masih kurang lagi dua buah. Dua buah dubur berikutnya harus dari orang yang lahir pada keluarga terhormat. Oleh karena itu maka pilihan *Diah Gagar Mayang* jatuh pada *Kusa* dan *Lawa* yaitu anak kembar dari Ramadewa dan Dewi Sita. Pilihan tersebut di samping untuk menuntaskan kaulnya kepada *Bhatari Durga* juga untuk berbalas dendam atas kematian pamannya Rahwana yang dibinasakan oleh Sang Ramadewa.

*Gagar Mayang* segera mengerahkan bala yudhanya untuk menyerbu Ayodya agar dapat menculik *Kusa* dan *Lawa*. Pada saat itu Sang Rama beserta para patih dan rakyatnya sedang sibuk menyiapkan sarana upacara *bhuta yadnya* agar negerinya terhindar dari gangguan-gangguan niskala yang tidak diinginkan.

Para wenara yang dikomando oleh Sugriwa pun sedang ada di istana membantu persiapan upacara dan sekaligus berjaga-jaga kalau ada musuh yang datang.

Suasana yang sedang sibuk di Ayodya itu merupakan suatu hambatan bagi *Diah Gagar Mayang* untuk memasuki wilayah istana dan memperoleh sasaran menculik *Kusa* dan *Lawa*. Sebagai orang sakti, *Diah Gagar Mayang* tidak kehabisan akal. Dia segera mengeluarkan kesaktiannya yang bernama *aji sesirep* sehingga seisi kerajaan Ayodya tiba-tiba mengantuk dan tertidur lelap. Dengan demikian ia bisa melenggang ke istana raja, sekaligus menculik *Kusa* dan *Lawa* yang juga tertidur oleh *aji sesirep* yang dikeluarkan.

*Gagar Mayang* tertawa lebar-lebar setelah berhasil menculik *Kusa* dan *Lawa* dan langsung saja membawanya ke Napustala. Kebahagiaannya sangat memuncak karena merasa akan segera dapat menuntaskan kaulnya kepada *Bhatari Durga* yang berakibat semakin tingginya ilmu hitam yang dimiliki. Tanpa diduga sama sekali ternyata Sang Anoman yaitu kera putih yang menjadi patih kesayangan Sang Ramadewa mengetahui segala yang dilakukan *Diah Gagar Mayang*. Pada saat itu Anoman baru saja datang dari melakukan tapa di hutan dan di tengah perjalanannya berjumpa dengan *Gagar Mayang* yang tengah menggotong *Kusa* dan *Lawa*. Melihat *Kusa* dan *Lawa* dalam keadaan bahaya, Sang Anoman berusaha merebutnya dari genggaman *Diah Gagar Mayang* dan membawanya lari ke Ayodya.

*Diah Gagar Mayang* marah besar dan segera memerintahkan segenap pasukannya untuk bertempur melawan Anoman dan sekaligus menggempur

Ayodyapura agar dapat merebut kembali Sang *Kusa* dan *Lawa*. Terjadilah peperangan yang sengit antara pasukan *Diah Gagar Mayang* dengan balayudha, pasukan perang Ayodya yang dibantu oleh pasukan kera yang dimiliki Rama. Peperangan berlangsung hebat dan cukup alot. Dalam peperangan tersebut banyak pasukan balayudha Napustala yang tewas, sedangkan dari pasukan Ayodya tidak ada korban yang berarti. *Diah Gagar Mayang* pun dikisahkan mundur namun brsumpah akan membalaskan dendam hatinya.

### 5.1.2 Tokoh dan Penokohan

Di dalam *Kamus Istilah Sastra*, Sujiman (ed.), (1990:61), mengatakan tokoh atau *character* adalah individu yang mengalami peristiwa atau perlakuan dalam berbagai peristiwa di dalam sebuah cerita, sedangkan penokohan atau *characterization* adalah penciptaan cerita tokoh di dalam karya sastra. Dengan demikian tokoh adalah produk, sedangkan penokohan adalah proses. Sebagai sebuah proses, maka penokohan menggunakan setidak-tidaknya empat cara pengungkapan yakni melalui tindakannya, ujarannya, penampilan fisiknya, dan pikirannya. Artinya dengan memperhatikan keempat unsur tersebut dalam setiap tokoh, keberadaan tokoh itu akan terungkap.

Di dalam setiap pertunjukan biasanya dikisahkan sebuah cerita atau kisah yang disebut *lelampahan* atau lakon dan di dalam sebuah cerita atau lakon dapat dipastikan melibatkan sejumlah tokoh yang menjadi pusat kisahannya. Tokoh-tokoh yang terlibat memiliki latar belakang sosial budaya yang berbeda-

beda. Menurut Harymawan (1988:22) tokoh-tokoh itu dapat dikelompokkan atas: (a) tokoh protagonis, (b) tokoh antagonis, dan (d) tokoh-tokoh pembantu.

Dalam konteks penelitian ini, para tokoh dibedakan atas tiga kelompok besar terlebih dahulu yaitu (1) tokoh utama, (2) tokoh pembantu, dan (3) tokoh sisipan. Selanjutnya, tokoh utama dibedakan lagi atas: (a) tokoh protagonis, (b) tokoh antagonis, dan (c) tokoh tritagonis.

#### 5.1.2.1 Tokoh Utama

Sebuah cerita dalam bentuk karya sastra yang disebut lakon dalam dunia pertunjukan merupakan serangkaian peristiwa atau kejadian-kejadian yang sengaja dibuat, dikisahkan, dipaparkan atau dilukiskan oleh penciptanya untuk dapat dinikmati oleh pembaca atau pemirsanya. Dalam rangka penceritaan atau penuturan peristiwa itu, pengarang akan menghadirkan sejumlah sosok individu yang memerankan posisi tertentu di dalam penceritaannya. Individu-individu tersebut dikenal dengan sebutan tokoh cerita yang menjadi pusat kisahan agar cerita tersebut dapat bergulir sedemikian rupa sampai akhirnya memunculkan nilai keindahan yang bersifat hiburan.

Tokoh-tokoh yang berperan di dalam sebuah cerita memiliki peranan yang berbeda-beda dan sangat tergantung pada kehendak pengarang di dalam alur cerita yang ditulisnya. Tokoh-tokoh cerita yang menjadi pusat kisahan atau diberi peranan sentral oleh pengarangnya dikenal dengan sebutan tokoh utama. Tokoh utama yang dibahas di dalam tulisan ini dibedakan atas: (1) tokoh protagonist, (2) tokoh antagonis, dan (3) tokoh tritagonis.

**1) Tokoh Protagonis**

Sebelum mengungkap siapa saja atau tokoh mana saja yang termasuk tokoh protagonis di dalam lakon *Diah Gagar Mayang* terlebih dahulu akan diungkap pengertian tokoh protagonis. Di dalam *Kamus Istilah Sastra* (Sujiman (ed.) 1990:64) dijelaskan bahwa tokoh protagonis atau *main character* adalah tokoh dalam karya sastra yang memegang peranan pimpinan. Tokoh protagonis identik dengan sebutan tokoh sentral dalam suatu penceritaan sehingga sering juga disebut tokoh utama.

Berpijak dari pengertian di atas maka tokoh protagonis di dalam lakon *Diah Gagar Mayang* adalah tokoh Diah Gagar Mayang sendiri, karena tokoh tersebutlah yang merupakan titik sentral cerita itu bergulir. Konflik-konflik yang timbul di dalam pementasan itu juga berawal dari sepak terjang Diah Gagar Mayang. Ia dilukiskan berwujud *raksasi* (raksasa wanita) yang memiliki postur tubuh tinggi dan besar. Sebagai tokoh raksasi, ia memiliki mata yang juga lebih besar dari tokoh-tokoh manusia, memiliki gigi dan taring yang runcing sebagai tanda bahwa ia suka memangsa daging-daging mentah.

Dikisahkan bahwa Diah Gagar Mayang adalah keturunan dari Raksasi Surpanaka yaitu adik kandung Sang Rahwana, raja besar yang berkuasa di Alengkapura. Diah Gagar Mayang juga dilukiskan sebagai tokoh raksasi yang memiliki ilmu hitam sangat dahsyat dan sedang menjadi raja di Napustala. Ia sedang memperdalam ilmu hitamnya pada *Bhatari Durga* yang telah memberikan

petunjuk bahwasanya kalau dia sanggup menghaturkan *bol* (dubur} manusia sebanyak *satus pelekutus* (118) maka kesaktiannya akan bertambah hebat lagi.

Guna dapat memenuhi ambisinya memperoleh sebanyak 118 dubur tersebut, sedangkan dia telah mendapat 116 dubur, maka masih memerlukan hanya 2 dubur lagi yaitu dubur manusia atau orang yang memiliki kedudukan terhormat. Diah Gagar Mayang berniat untuk mendapatkan dubur dua orang anak dari Ramadewa dan Dewi Sita yang bernama *Kusa* dan *Lawa* sekaligus membalas dendam atas kematian paman-pamannya ketika perang antara Alengka melawan Ayodya.

Karakteristik tokoh Diah Gagar Mayang adalah seorang raksasi yang dikisahkan sangat sakti madraguna, karena di samping memang keturunan raksasi sakti, juga memiliki tingkat ilmu hitam yang sudah mendekati sempurna. Ia juga seorang raksasi yang sangat berwibawa di mata rakyatnya (para raksasa) di Napustala. Hanya saja kesaktian yang dimiliki rakyatnya tidak sebanding dengan apa yang dimiliki pasukan keranya Ramadewa yang dipimpin oleh Mahapatih Sugriwa sehingga dalam waktu sekejap saja hampir semua bala raksasanya mampus, terkalahkan oleh bala yudanya Ramadewa.

Sebagai akibat memang lemahnya kekuatan yang dimiliki oleh pasukan raksasa Diah Gagar Mayang, mereka tidak sanggup berbuat banyak. Akhirnya mereka mundur dan Gagar Mayang pun terpaksa harus mundur dari peperangan karena ia merasa tidak akan sanggup mengalahkan bala yudanya Ramadewa. Di dalam cerita tersebut dikisahkan tokoh Diah Gagar Mayang belum sampai mati

terbunuh walaupun sesungguhnya dia dalam posisi yang sangat berbahaya. Ia pun berjanji sesegera mungkin akan membalaskan dendamnya.

**2) Tokoh Antagonis**

Di dalam teori sastra, yang dimaksud tokoh antagonis adalah tokoh-tokoh yang memiliki posisi sebagai penentang utama dari tokoh protagonis atau tokoh utama (Sujiman (ed.) 1990:7). Kalau protagonis sebagai tokoh sentral dalam sebuah penceritaan yang pada umumnya ada hanya satu, maka tokoh antagonis bisa saja lebih dari satu orang, walaupun yang utama dari antagonis itu tetap hanya satu.

Di dalam lakon *Diah Gagar Mayang*, yang termasuk kategori tokoh antagonis adalah Rama yang memerangi Diah Gagar Mayang dan dibantu oleh Anoman dan Sugriwa. Jadi Anoman dan Sugriwa dalam hal ini dapat juga dikatagorikan sebagai tokoh yang antagonis walaupun bukan yang utama. Keberadaan Rama sebagai tokoh antagonis dapat dilihat dari sebab-musabab kehadiran Anoman dan Sugriwa yang terlibat dalam peperangan melawan Diah Gagar Mayang. Seandainya Rama tidak terlibat, Anoman dan Sugriwa pun tidak akan terlibat. Karena itulah Rama termasuk tokoh antagonis yang utama.

Sebagai tokoh antagonis, Rama adalah seorang putra raja dari Sang Dasaratha yang bertahta di Negeri Ayodya. Ibunya bernama Dewi Kosala. Saudara-saudara Rama yang lain adalah Laksmana, Satrughna, dan Bharata, yang lahir dari dua ibu tirinya Dewi Kekayi dan Dewi Sumitra. Akibat ulah ibu tirinya

yang bernama Dewi Kekayi yang menyababkan Sang Rama harus dibuang ke hutan bersama dengan istrinya Dewi Sita dan diikuti oleh adik tirinya Laksamana. Dibuangnya Rama ke hutanlah yang akhirnya menjadi penyabab mangkat ayahanda Raja Dasaratha.

Dalam peperangan dengan pasukan Diah Gagar Mayang, Sang Rama tidak sampai turun ke medan perang, karena pasukannya yang dipimpin oleh Sang Anoman dan Sugriwa cukup tangguh dan membuat Diah Gagar Mayang menarik pasukannya dari medan perang. Sang Sugriwa yang memang berhutang budi dengan Sang Rama sudah sepantasnya megabdikan diri sepenuhnya kepada Rama. Demikian juga dengan Sang Anoman yang disebut *Bayusuta* (putra Bhatara Bayu) memang ditakdirkan hidup di dunia untuk selalu dekat dan mengabdi pada awatara Wisnu tersebut.

Sugriwa adalah seorang mahapatih, dan Anoman adalah seorang yang menekuni ajaran-ajaran kebrahmanan. Dengan status seperti itu, kedua tokoh wenara tersebut dikisahkan memiliki kesaktian yang luar biasa, tetapi mereka tetap seekor kera. Oleh karena itu kedua tokoh tersebut memiliki karakter yang juga terkadang lucu dan kekanak-kanakan. Jika diamati ketika mengucapkan tandak yang berbunyi *Sira ta triwikrama pita* dan *inakanikang bhuwana kabéh*, tokoh Sugriwa kelihatan begitu agung, anggun, sakti, dan berwibawa, sebagai pengejawantahan dari keagungan seorang raja wanara.

Sang Anoman pun memiliki karakter yang serupa dengan Sugriwa. Di tengah-tengah keseriusannya sebagai pembela kebenaran dan selalu muncul tepat

pada waktunya (ketika awatara Wisnu menemui kesusahan), sepak terjangnya yang lucu sebagai seekor kera juga tetap tampak. Pada awal pemunculannya di dalam kisah *Diah Gagar Mayang*, Sang Anoman terlihat menari-nari di udara yang seraya merebut *Kusa* dan *Lawa* dari cengkraman Diah Gagar Mayang. Di situ Sang Anoman tampak sangat sakti dan berwibawa. Akan tetapi ketika dia berjumpa dengan tokoh *penasar* yang bernama Sangut, muncul juga sifat lucunya. Ia menyuruh agar I Sangut menarik dirinya di atas tanah agar disangkanya dia telah mati. Hal itu dilakukan dengan tujuan dapat menipu musuh-musuhnya.

**3) Tokoh Tritagonis**

Tokoh tritagonis adalah tokoh yang mengisi posisi ketiga, di luar tokoh protagonis dan antagonis, namun keberpihakannya jelas memihak ke salah satu tokoh tersebut, memihak pada tokoh protagonis atau pada tokoh antagonis. Dalam terminologi tokoh primer, tokoh sekunder, dan tokoh komplementer, tokoh tritagonis termasuk kategori tokoh komplementer.

Di dalam lakon *Diah Gagar Mayang* yang termasuk ke dalam tokoh tritagonis adalah *Kusa* dan *Lawa*, yaitu putra kembar dari pasangan Sang Ramadewa dengan Dewi Sita. Ketika itu Rama meragukan kesucian Sita yang cukup lama ditawan di Alengkapura oleh Sang Rahwana. Walaupun telah melakukan satya bersaksi pada *Dewa Agni* dan terbukti Sita masih suci, ternyata Rama masih meragukan kesuciannya. Dibuanglah Sita yang dalam keadaan

hamil ke hutan dan dia dipungut oleh Resi Balmiki. Sang Rama baru mau menerima *Kusa* dan *Lawa* sebagai putranya ketika kedua anak tersebut berhasil menunjukkakn kepintarannya menembangkan kisah perjalanan Ramadewa, pada saat mereka diajak Balmiki mengikuti upacara di Ayodya.

#### 5.1.2.2 Tokoh Pembantu

Tokoh pembantu yang dimaksudkan di sini adalah tokoh-tokoh di luar tokoh protagonis, antagonis, dan tritagonis. Sesuai dengan namanya, tokoh pembantu adalah tokoh-tokoh cerita yang tidak berperan sebagai pusat kisahan, melainkan sebagai peran pembantu bagi tokoh yang berposisi lebih penting. Tergolong tokoh pembantu di dalam lakon *Diah Gagar Mayang* adalah para *panasar* yang menjadi hamba atau abdi dari tokoh-tokoh utama. Di Ayodyapura, tokoh pembantunya adalah para abdi Ramadewa, yaitu Tualen dan Merdah.

Tualen adalah tokoh tua yang memiliki karakter orang tua yang bijaksana sehingga tutur bahasanya sangat umum mengandung wejangan-wejangan atau nasihat yang sarat dengan ajaran *dharma*. Dengan karakter seperti itu ia bahkan sering menjadi penasihat bagi raja, patih, dan para balayuda di Ayodya. I Merdah adalah seorang tokoh *penasar* yang memiliki tubuh kecil dan padat serta berkulit hitam-kelam dan dikisahkan sebagai tokoh yang bijaksana, penuh pengertian, setia, jujur, dan sangat cerdik.

Di pihak kerajaan Napustala milik Raksasi Diah gagar Mayang, tokoh pembantunya adalah Delam dan Sangut yang dikisahkan sebagai *penasar* kakak beradik. Karakter yang dimiliki oleh Delem adalah seorang yang bicaranya tegas

dan cepat, cita-citanya tinggi, suka mengejek, sombong, suka hidup mewah, namun kurang cerdik bahkan cenderung bodoh dan sering berkata-kata kosong. Delem selalu menyampaikan hal-hal yang baik atau memuji junjungannya dan penuh dengan niat-niat atau pikiran yang cenderung jahat atau mencelakakan orang lain yang terkadang dalam posisi benar. Kalau diidentikkan dengan kehidupan era ini, Delem dapat disebut senbagai seorang propokator.

Tokoh Sangut digambarkan seorang yang kurus berperut buncit dan bahunya panjang sehingga dia juga sering disebut *Guludawa*. Sangut terkenal sebagai tokoh pewayangan yang cerdik, berhati-hati, dan banyak akalnya. Karena itu dalam budaya Bali kalau ada seseorang yang banyak akalnya semata-mata untuk kepentingan diri pribadi maka orang itu disebut *nyangut* yang berarti akalnya licik seperti tokoh Sangut. Sebagai konsekuensi dari akalnya itu, manakala berdebat dengan orang lain seperti bersama kakaknya Delem, ia selalu mencapai kemenangan.

#### 5.1.2.3 Tokoh Sisipan

Dalam terminologi mana pun dalam teori tokoh dan penokohan, tidak ada kategori tokoh sisipan. Semua tokoh dibagi habis dalam empat kategori yaitu: tokoh protagonis, tokoh antagonis, tokoh tritagonis, dan tokoh pembantu. Tokoh-tokoh yang tidak terakomodasi di dalam tokoh protagonis, antagonis, dan tritagonis termasuk tokoh pembantu.

Di dalam pertunjukan wayang kulit inovatif dan khususnya di dalam wayang kulit *Cénk Blonk* lakon *Diah Gagar Mayang* ini ada sejumlah tokoh yang

belum terakomodasi ke dalam keempat tokoh sebelumnya. Oleh karena posisi tokoh-tokoh tersebut sebagai punakawan sisipan sebagai pelengkap di dalam pertunjukan tersebut maka tepat kiranya mereka disebut sebagai tokoh sisipan. Tokoh sisipan yang dimaksud antara lain: I Klencéng yang berpasangan dengan I Céblong. Tokoh tersebut bukan tokoh pembantu tetapi yang hadir sebagai pelengkap namun menjadi idola bagi penonton karena memiliki kharakter yang lugu namun lucu atau sangat kocak. Sang dalang sengaja menghadirkan kedua tokoh tersebut untuk diposisikan sebagai selingan pementasan dengan peran pelawak. Mereka sangat umum ditampilkan dengan suara yang khas dan selalu mengkomunikasikan dialog yang banyol atau lucu.

Kehadiran kedua tokoh tersebut sama sekali tidak menyinggung substansi cerita. Di dalam lakon *Diah Gagar Mayang,* kedua tokoh tersebut dimunculkan di tengah-tengah hebatnya perang antara pasukan kera melawan para raksasa *wadua bala*-nya Diah Gagar Mayang. Substansi dialognya pun lepas sama sekali dengan alur cerita yang sedang bergulir. I Klencéng dengan I Céblong hanya bercerita tentang situasi rumah tangganya masing-masing, prihal hobinya, keadaan dirinya, tentang pengalamannya, dan hal lainnya yang sama sekali tidak menyinggung tokoh Rama maupun *Diah Gagar Mayang* sehingga meraka sulit dapat dikelompokkan sebagai tokoh pembantu atau ke dalam empat kategori tokoh sebelumnya.

### 5.1.3 Kritik Sosial Dialog *Penasar*

Jika dicermati dengan baik, dalang wayang kulit *Cénk Blonk* yang terkesan mengedepankan *banyolan* atau lelucon/humor untuk menarik minat para penonton tidak pernah meninggalkan unsur kritik sosial melalui dialog-dialog para tokoh yang dimainkannya. Dari demikian banyaknya dialog yang dikomunikasikan di dalam pementasan lakon *Diah Gagar Mayang*, ternyata dialog antarpunakawan yang paling memungkinkan disisipi wacana-wacana kritik sosial. Hal ini disebabkan oleh tokoh punakawan tersebut memiliki kebebasan membicarakan berbagai hal sebagai akibat dari status sosial mereka yang sama sehingga dapat memakai bahasa pergaulan yang *ksamen* atau basa *Bali Andap* (tingkatan bahasa yang biasa/lumrah). Di samping itu posisi tokoh punakawan memang sering dipakai memperjelas dialog-dialog para bangsawan junjungannya yang berbahasa Kawi dengan bahasa Bali yang biasa. Dialog antarpunakawan yang dapat diungkap dalam kapasitasnya menunjukkan adanya wacana kritik sosial dapat diuraikan sebagai berikut.

#### 5.1.3.1 Dialog Tualén dengan Merdah

Adegan pertama lakon *Diah Gagar Mayang* pada wayang *Cénk Blonk* mengisahkan Sang Ramadewa diiringi dua orang punakawannya yaitu Tualen dan Merdah, yang membicarakan bahwa *karya* atau *yadnya* ‘upacara agama’ yang akan dilakukan di Ayodyapura sudah dekat namun patih kesayangannya yang bernama Sang Anoman belum datang dari melakukan *tapa yoga semadi* di hutan. Sesudah ditinggal ke istana oleh Sang Rama, Tualen membicrakan

kebaikan-kebaikan Sang Rama bersama Merdah. Dialog mereka penuh dengan wacana kritik sosial yang dapat dilihat di dalam kutipan berikut.

*047. Tualén : Pemimpiné to madan tedung jagat. Yen ada pemimpin, ané setata manes-manesin rakyat.*
*048. Merdah : Kéngkén?*
*049. Tualén : Tan bina angganing kadi kidang mangop soring taru ageng, inéng ngamangguhaken sukanikang mangun.*
*050. Merdah : Apa artinné?*
*051. Tualén : Pang da cara kidangé ngetis di betén bongkol kayuné gedé Gedé jaa punyané sakéwala lacur kayuné sing madon. Dija ya i kidang lakar nepukin émbon?*

Terjemahannya:

047. Tualén : Pemimpin itu disebut ‘payung bumi’. Kalau pemimpim selalu memanas-manasi rakyat.
048. Merdah : Bagiamana?
049. Tualén : Tak obahnya bagaikan kijang berteduh di bawah pohon kayu yang besar. Besar pohonnya tetapi sayang kayu itu tidak berdaun. Di mana si kijang akan merasa teduh?
050. Merdah : Apa artinya?
051. Tualén : Agar tidak seperti kijang yang berteduh di bawah pohon besar. Memang besar pohonnya tetapi sayang kayu itu tidak berdaun. Kapan si kijang akan merasakan teduh?

Dari dialog nomor (047) sampai dengan (051) di atas dapat ditarik suatu amanat bahwa di Bali, seorang pemimpin disebut *tedung jagat* yang berarti ‘payung bumi’ yang selayaknya meneduhi atau mengayomi rakyatnya, bukan malah *manes-manesin rakyat* ‘memanas-manasi atau mempropokasi rakyat’. Jika seorang pemimpin diandaikan sebuah pohon kayu yang besar dan rakyat bagaikan kijang yang ingin berteduh di bawahnya, namun kalau pohon tersebut tiada berdaun maka sia-sialah kijang itu berteduh karena dia akan kepanasan. Dialog tersebut mengkritisi perilaku pemimpin yang tidak mampu memenuhi

fungsinya mengayomi masyarakat dan malahan ada pemimpin yang terkesan memanas-manasi rakyatnya atau tidak sanggup mangayomi kehidupan rakyat.

Dialog berikutnya masih seputar kepemimpinan. Di situ punakawan (Tualen) menasihati anaknya (Merdah) untuk tidak gegabah, bermimpi menjadi seorang pemimpin karena menjadi pemimpin adalah pekerjaan yang berat, apalagi jika dia hanya memiliki ijazah Kejar Paket A. Tualen mengisyaratkan ada tiga bekal seseorang yang hendak menjadi pemimpin, yaitu: *ilmu, amal,* dan *iman* (lihat dialog 053-057) berikut.

*053. Tualén : Kéto. Klan Nanang ngorin Ci, da jak ngipi nagih dadi pemimpin! Awak kejar pakét A sing tamatan apa-apa. Berat anak dadi pemimpin.*
*054. Merdah : Mawinan beraté?*
*055. Tualén : Tatelu gagelaran anaké dadi pemimpin*
*056. Merdah : Apa to?*
*057. Tualén : Ilmu, amal, iman.*

Terjemahannya:

053. Tualén : Begitu. Makanya bapak tegas memberitahu, janganlah kamu bermimpi mau menjadi pemimpin! Apalagi kamu hanya lulus Kejar paket A tidak tamatan apa-apa. Berat orang jadi pemimpin?
054. Merdah : Yang menyebabkan berat?
055. Tualén : Tiga bekal orang menjadi pemimpin.
056. Merdah : Apa saja itu?
057. Tualén : Ilmu, amal, dan iman.

Ditegaskan selanjutnya, bahwa bekal utama seorang pemimpin adalah *ilmu,* yaitu ilmu pengetahuan yang diperoleh melalui pendidikan formal yang legal dan terbukti dengan perolehan ijazah yang asli. Di samping itu, juga harus menguasai ilmu kepemimpinan, baik yang bersifat nasional maupun yang lokal

atau kepemimpinan Hindu seperti: *Catur Pariksa, Asta Brata, Panca Stiti Pramiténg Prabhu* (dialog 063). Selanjutnya, di samping harus memiliki ilmu, seorang pemimpin harus melaksanakan *amal* yang tulus, artinya ketinggian ilmu hendaknya disertai *amal* atau kerja nyata sehingga akan mampu membuahkan hasil. Percuma punya ilmu yang tinggi jika tidak mau dan tidak mampu mengamalkan ilmunya di dalam praktek kepemimpinan.

Perhatikan dialog berikut!

*060. Merdah : Ilmu .....?*
*061. Tualén : Pang ngelah benya ilmu kepemimpinan*
*062. Merdah : Apa to?*
*063. Tualén : Catur Pariksa, Astabrata, Panca Stiti Pramiténg Prabu*
*064. Merdah : To ilmu ……?*
*065. Tualen : To ilmu.*
*066. Merdah : Amal ....?*
*067. Tualen : Apin ja bek poloné misi ilmu, yen sing laksanaang nyén ngugu? Bibih gén makudus, ngraosang program, sing ada laksana nyén percaya?*

Terjemahannya:

060. Merdah : Ilmu…?
061. Tualén : agar punya kamu ilmu kepemimpinan
062. Merdah : Apa itu?
063. Tualén : Catur Pariksa, Astabrata, Panca Stiti Pramiteng Pabu
064. Merdah : Amal …?
065. Tualén : Walau penuh otak kamu berisi ilmu, kalau tidak dilaksanakan siapa yang percaya? Mulut saja berasap membicarakan program, kalau tidak ada perbuatan, siapa percaya?

Selanjutnya di dalam dialog (068) sampai dengan dialog (078) di bawah ini, Tualén melanjutkan pembicaraannya dengan syarat pemimpin yang ketiga yaitu *iman*. Dikatakan bahwa walaupun ilmunya tinggi dan amalnya baik, jika

tidak disertai dengan *iman* yang luhur maka celaka pula kepemimpinan itu, tidak akan mampu mensejahterakan rakyat. *Iman* yang tidak baik dicontohkan pada dialog (071) sampai dengan dialog (078) yang menyatakan pemimpin yang moralnya bobrok, jika ada proyek seratus juta yang turun ke rakyat hanya sepuluh juta selebihnya masuk ke kantongnya sendiri. Hal itu dikatakan akan merusak system, dimana seharusnya pemimpin mengikuti sistem yang ada, komisinya maksimal sepuluh persen. Perhatikan dialog berikut ini!

*068 Merdah : Yen iman ….?*
*069. Tualén : Apin gedé titelé, apin gedé pangkaté, yen moral imané sing bagus, kéweh.*
*070. Merdah : To kal keto?*
*071. Tualén : Ada proyék satus juta, nganteg betén dasa juta, apang eda kéto!*
*072. Merdah : O keto?*
*073. Tualén : Kéto. Ngalih bati dadi*
*074. Merdah : Dadi?*
*075. Tualén : Dadi. Kéwala pang da kanti ngerusak sistem.*
*076. Merdah : Sistemé to?*
*077. Tualén : Sepuluh persén …*
*078. Merdah : To sistem?*

Dialog di atas bermaksud menyampaikan kritikan kepada pemimpin yang imannya tidak luhur, sering mengambil keuntungan dari dana yang bukan haknya. Dana yang seharusnya turun penuh kepada rakyat, sebagian besar disunati untuk kepentingannya sendiri atau golongan tertentu alias dikorupsi. Mereka mengambil prosentase tanpa mengikuti sistem yang selayaknya. Sistem yang benar adalah sistem komisi yang biasanya maksimal sepuluh persen, sehingga yang mestinya turun ke masyarakat mencapai 90 persen. Sedangkan

terapannya terbalik yaitu sembilan puluh persen dipakai komisi dan hanya sepuluh persen yang turun ke masyarakat.

Dialog berikutnya sudah mengarah ke tema yang lain yaitu tentang tata cara memilih orang pada saat ada pemilihan umum. Perhatikan dialog (085 sampai dengan dialog 089) berikut ini!

*085. Tualén : Kayang pemilihan umumé ané bakel teka, Eda Ci milih gambar!*
*086. Merdah : Apa pilih?*
*087. Tualén : Orang yang berdiri di belakang gambar tolih! Nyén ia to? Di rumah tangga gén ia sing becus ngurusin keluarga, saling kal mimpim gumi? Préman kal pilih cai, uyega bungut cié, ci lengeh. Dugesé telun di tajen dadi saya, bin mani dadi calon wakil, dong sing matajen gén gumié ajaka.*
*088. Merdah : Oh kéto?*
*089. Tualén : Kéto. Ngalih anak dueg aluh, ngalih ané jujur kéweh.*

Terjemahannya:

085. Tualén : Pada pemilihan umum yang akan datang janganlah kamu memilih gambar!
086. Merdah : Apa yang dipilih?
087. Tualén : Orang yang berdiri di belakang gambarlah dilihat! Siapa dia itu? Di rumah tangga saja ia tidak becus mengurus keluarga, apalagi mau memimpin negara? Preman kamu pilih, digosok kepala kamu, kamu yang keliru. Tiga hari lalu di tajen menjadi saya, besoknya jadi calon wakil rakyat, kan berjudi saja rakyatnya diajak.
088. Merdah : Oh begitu?
089. Tualén : Begitu. Mencari orang pintar gampang, mencari orang jujur yang susah.

Melalui dialog nomor (085) sampai dengan nomor (089) di atas Tualén menasihati anaknya agar pada saat pemilihan umum tidak memilih gambar, tetapi memilih orang yang berdiri di belakang gambar tersebut. Apakah orang itu pantas dipertaruhkan menjadi wakil rakyat atau tidak? Hendaknya dilihat latar

belakang keluarganya, bahwa jika mengurus diri dan keluarga saja misalnya dia tidak becus, tentu orang tersebut tidak layak diberi dukungan, walaupun dia berdiri di belakang gambar partai yang besar. Pada dialog (087) ditegaskan, jangan sampai kita memilih calon wakil rakyat yang suka *matajen* ‘main sabungan ayam’ atau berjudi lainnya sehingga saban hari rakyatnya akan diajaknya berjudi saja. Dialog tersebut memberikan kritikan kepada rakyat yang salah pilih pada pemilu-pemilu yang lampau untuk lebih berhati-hati pada pemilu yang akan datang. Banyak rakyat yang lantaran dibayar puluhan ribu rupiah saja mau memilih calon wakil rakyat yang kurang bagus atau tidak pantas diunggulkan.

Dialog selanjutnya mengkomunikasikan bahwa mencari orang pintar itu gampang, namun untuk mendapatkan orang jujur sangat sulit.

*092. Merdah : Ané kéweh?*
*093. Tualén : Ngalih anak jujur kéweh.*
*094. Merdah : Apa men, apa dasarne?*
*095. Tualén : Pis ….*
*096. Merdah : Apa ?*
*097. Tualén : Pis …*

Terjemahannya:

092. Merdah : Yang susah?
093. Tualén : Mencari orang yang jujur susah.
094. Merdah : Apa sih, apa dasarnya?
095. Tualén : Uang ….
096. Merdah : Apa ?
097. Tualén : Uang …

Dikatakan oleh Tualen bahwa dasar memilih orang atau yang membuat kejujuran itu sirna adalah *pipis* ‘uang’ (dialog 095). Kehidupan manusia kini

cenderung individual materialistis sebagai akibat dari era global sehingga rata-rata dapat diatur dengan banyaknya uang. Orang mau berbuat apa saja karena diberi banyak uang. Berkaitan dengan hal itu, lebih lanjut Tualen mengatakan seebagai berikut.

*098. Merdah : To kal keto?*
*099. Tualén : Ci nyak dadi pemimpin sing maan pis? Apa buin cara janié gumié, gumi langsé.*
*100. Merdah : Gumi langsé to?*
*101. Tualén : Asal lebihan pipisné, galir kerékané, kéto.*
*102. Merdah : Asal bedikan pisné?*
*103. Tualén : Seketan …. Tondén suwud dadi pemimpin suba maga-rangin pis purnabakti not ci?*
*104. Merdah : dasarné?*
*105. Tualén : Pis makejang to, kéngkén né.*

Terjemahannya:

098. Merdah : Mengapa begitu?
099. Tualén : Kamu mau menjadi pemimpin tidak mendapat uang? Apalagi zaman sekarang zaman gorden.
100. Merdah : Zaman gorden itu?
101. Tualén : Kalau banyak uangnya, lancar kerekannya,
102. Merdah : Kalau uangnya sedikit?
103. Tualén : Ya tidak lancar. Belum berakhir menjadi pemimpin sudah memperebutkan uang purnabhakti.
104. Merdah : dasarnya?
105. Tualén : Uang itu semua.

Terkait dengan uang itu pula, Tualen menyebut zaman ini sebagai zaman *langsé* ‘sejenis korden’ (dialog 099). Jika banyak uangnya *kerékané galir* ‘jalannya lancar’ dan jika uangnya sedikit, *kerékané seket* ‘jalannya tidak lancar’. Maksudnya orang-orang yang diberi uang banyak akan dengan cepat mengerjakan suatu pekerjaan atau sangat gampang membolak-balikkan fakta,

sedangkan jika tidak diberi uang atau diberi uang hanya sedikit maka banyak dalih yang keluar untuk menunda-nunda suatu jasa atau pekerjaan.

Berikutnya pada dialog (103), tokoh punakawan Tualen menambahkan banyak orang yang belum seberapa melaksanakan pekerjaan sudah minta-minta hasil yang banyak. Hal ini sangat berlawanan dengan sloka Jawa Kuna yang menyatakan *Ramé ing gawé sepi ing pamerih* yang berarti 'banyak bekerja, tidak banyak mengharapkan hasil'. Kenyataan yang sering terjadi adalah belum banyak bekerja sudah banyak menuntut hasil. Oleh karena itu dikatakan bahwa hanya demi uanglah orang berebut menjadi pemimpin, sebab dengan mendapat posisi sebagai pemimpin mereka akan lebih leluasa memposisikan uang untuk diri mereka dan atau untuk golongannya. Kritikan tersebut ditujukan kepada orang-orang yang serakah terutama para wakil rakyat. Belum seberapa dapat melaksanakan tugas, sudah berebut uang purnabhakti. Seharusnya atau yang ideal adalah tunjukkanlah terlebih dahulu bukti perjuangan atau pekerjaan, baru kemudiannya menunggu hasilnya sesuai kemampuan keuangan negara. Lantaran tergiur dengan uang banyak itulah orang-orang berebut mau menjadi pemimpin. Perhatikan dialog berikutnya!

*106. Merdah : Oh kéto?*
*107. Tualén : Kéto. Yan cara Nanang, gaéné malu édéngang bukti, mara nagih sekaya. Né sing ada laksana suba nagih sekaya. Nget pelung matane nepukin pis. Klanan anaké magarang nagih dadi pemimpin.*
*108. Merdah : Oh kéto?*
*109. Tualén : Keto.*

Terjemahan:

106. Merdah : Oh begitu?
107. Tualén : Begitu. Kalau menurut ayah, buktikan dahulu pekerjaan, barulah kemudian menuntut hasil! Ini belum seberapa melaksanakan pekerjaan sudah menuntut hasilnya. Hijau matanya melihat uang. Itulah sebabnya orang berebut menjadi pemimpin.
108. Merdah : Oh begitu?
109. Tualén : Begitu.

Selanjutnya berawal dari dialog Tualen yang mengatakan bahwa bumi ini disebut *mayapada* atau palsu (dialog 110-114), maka tidak ada kebenaran yang sejati, benar dan salah itu bedanya tipis. Hal ini dapat dibuktikan dengan menyampaikan pengalamannya memperkarakan tanah sawah pada (dialog 123-147) berikutnya. Perhatikan dialog berikut ini!

*110. Merdah : Apa mawinan?*
*111. Tualén : Wiréh guminé jani raosanga mayapada.*
*112. Merdah : Maya é to?*
*113. Tualén : Palsu.*
*114. Merdah : Palsu é to?*
*115. Tualén : Sing ada saja sujati. Kéweh ngalih saja. Kén saja, kén tuara saja? Kén beneh, kén tuara beneh. Kéweh ban milihin.*

Terjemahannya:

110. Merdah : Apa yang menyebabkan?
111. Tualén : Karena bumi ini dikatakan *mayapada*.
112. Merdah : Maya itu?
113. Tualen : Palsu.
114. Merdah : Palsu itu?
115. Tualen : Tidak ada kebenaran sujati. Susah mencari yang benar. Mana yang benar, mana yang tidak benar? Susah untuk dibedakan?

Tualén juga mengatakan dirinya pernah berperkara ke pengadilan negeri memperkarakan tanah dengan tetangganya. Karena dia pintar ngomong, dia

dimenangkan oleh pengadilan negeri. Karena tidak puas, tetangganya maju naik banding ke tingkat provinsi dan mampu mengalahkan Tualén.

Perhatikan dialog berikut.

*125. Tualén : Aa. Kéngkén kadén unduké kanti ka pangadilan nanang maprekara*
*126. Merdah : Pengadilan dija?*
*127. Tualén : Di kabupatén.*
*128. Merdah : Men kéngkén …?*
*129. Tualén : Ulian dueg nanang ngomong, menang nanang.*
*130. Merdah : Menang?*
*131. Tualén : Menang. Jeg gedeg pisagané, naik banding ka provinsi*
*132. Merdah : Kéngkén …?*
*133. Tualén : Kalah Nanang.*

Terjemahannya:

*125. Tualén : Ya. Entah apa sebabnya, pernah ayah berperkara ke pengadilan.*
*126. Merdah : Pengadilan di mana?*
*127. Tualén : Di kabupaten.*
*128. Merdah : Lalu bagaimana …?*
*129. Tualén : Karena ayah pintar ngomong, menang ayah.*
*130. Merdah : Menang?*
*131. Tualén : Menang. Lalu marah tetangga ayah, naik banding ia ke provinsi*
*132. Merdah : bagaimana …?*
*133. Tualén : Kalah ayah.*

Kekalahannya pada pengadilan tinggi menyebabkan ia semakin berang dan naik banding lagi ke tingkat kasasi di Jakarta. Di situ Tualén mengatakan dirinya kembali meraih kemenangan (Dialog 135-137). Namun sayang di balik kemenangannya itu tanahnya habis (dialog 139). Ditanya mengapa habis, karena terjual untuk membiayai perkara itu. Ditambahkannya jika berperkara ke pengadilan akan mengalami nasib sesuai slogan Bali *Dagdag telah bangkung*

*mati abian benyah* yang bermakna tidak ada untungnya, sesuai slogan ‘Kalah jadi abu menang jadi arang’ (dialog 131).

Perhatikan dialog berikut.

*135. Tualén : Kalah. Gedeg basangé ba kadung belus. Naik banding ka pusat, ka Jakarta kal aba.*
*136. Merdah : Pamuputne?*
*137. Tualén : Menang nanang.*
*138. Merdah : Menang?*
*139. Tualén : Menang. … kala carikɛ telah, kéto.*
*140. Merdah : To kal telah?*
*141. Tualén : Anggon ngamenangang to telah. Nanang baanga jaa cap menang, kala carik nanangé telah, kéto. Nyak cara senggak anakɛ ngubuh bangkung. Bangkungé bangka, dagdagé telah, abian benyah, keto.*

Terjemahannya:

135. Tualén : Kalah. Kesal ayah, kadung sudah basah. Naik banding ka pusat, ka Jakarta ayah bawa.
136. Merdah : Akhirnya?
137. Tualén : Menang ayah.
138. Merdah : Menang?
139. Tualén : Menang. … tetapi sawah ayah habis, begitu.
140. Merdah : Lho kok habis?
141. Tualén : Dipakai biaya memenangkan itu dah habis. Memang ayah dikasi label menang, tetapi sawah ayah habis. Sesuai dengan senggak orang memelihara induk babi “Induk babi mati, dagdag habis, tanaman rusak” begitu

Selanjutnya dikatakan bahwa yang dapat menarik keuntungan dari tindakan berperkara di pengadilan hanyalah para pengacara yang dimintai bantuan hukum. Merekalah yang dikatakan bagaikan orang yang sedang berak di sungai yang sangat beruntung, karena *basang tis* ‘sakit perutnya hilang’, *jitnɛ kedas* ‘pantatnya bersih’, dan *taine joh anyud* ‘kotorannya pun hanyut jauh’.

Perhatikan (dialog 142-147) berikut!

*142. Merdah : Ané mokoh?*
*143. Tualén : Ané ngurusin ja a mokoh.*
*144. Merdah : Oh kéto?*
*145. Tualén : Aa. Ané ngurusin nyak cara meju di tukadé.*
*146. Merdah : Meju di tukadé?*
*147. Tualén : Aa. Yen meju di tukadé, basangé tis, jit kedas, tai joh anyud. Iraga ja a ngélél dadiné. Apa sing maan paa.*

Terjemahannya:

142. Merdah : Yang subur?
143. Tualén : Yang mengurusi perkara itulah yang subur.
144. Merdah : Oh begitu?
145. Tualén : Yaaa. Yang mengurusi persis orang berak di sungai.
146. Merdah : Berak di sungai?
147. Tualén : Iya, kalau berak di sungai, perut terasa nyaman, pantat bersih, kotoran hanyut jauh. Kedas. Kita yang teller jadinya. Tidak dapat apa-apa.

Dialog di atas memberikan kritikan kepada masyarakat, kepada para pengacara, juga kepada para jaksa dan hakim di pengadilan yang sering menangani bantuan hukum atau menyelesaikan kasus-kasus hukum. Kepada segenap masyarakat diharapkan agar jika punya kasus atau masalah hukum hendaknya dapat diselesaikan dengan cara kekeluargaan, diusahakan jangan sampai memperkarakannya ke pengadilan. Jika sampai ke pengadilan maka biayanya sangat tinggi, urusannya panjang yang semuanya harus dibiayai dengan uang. Dampaknya, ada kalanya harta milik akan habis terjual dipakai membiayai perkara tersebut dan orang-orang yang membelalah akan menarik keuntungan dari perkara tersebut. Kemudian kritikan juga disampaikan kepada pengacara agar benar-benar mau mengabdikan diri, jangan menarik biaya terlalu tinggi kepada rakyat yang memperkarakan suatu barang atau harta miliknya ke

pengadilan. Demikian juga para jaksa dan hakim jangan banyak bermain membolak-balikkan fakta walaupun memiliki kekuasaan. Tepat sekali kata tokoh Tualen bahwa benar dan salah itu beda tipis dan sering direkayasa atau dipermainkan oleh orang-orang yang memiliki kewenangan tertentu.

Dialog kritik sosial yang berikutnya disampaikan oleh Tualen setelah anaknya (Merdah) salah ngomong mengatakan ayahnya *tua congkod, pecéh lédég, pipi maplui*, agar jangan memikirkan macam-macam dan sebaiknya memikirkan *bangka* 'kematian' saja. Demikian tokoh Merdah mengumpat orang tuanya. Perhatikan dialog (158) berikut.

*158. Merdah : Yan panaké léak, inane déwa. Ada kuluk inané lembu? Yan kuluk, cicing ya inané. Dong ngraosang pianak panak léak benya taén masuluh di banyuné berek? Jelema orang awaké né? Tua congkod, pecéh lédég, pipi maplui. Awak suba mabojog jawa, kanggoang bangkaé gén pikirin!*

Terjemahannya:

158. Merdah : Kalau anaknya leak, apakah orang tuanya dewa? Apa ada kuluk induknya lembu? Kalau kuluk, anjinglah induknya. Mengatakan anak anak setan, kamu pernah berkaca pada air keruh? Apa manusia kamu ini? Tua renta, peceh ledeg, pipi mengkerut. Diri sudah bagai kera jawa, kanggokan mati saja dipikirkan!

Sebagai akibat dari ocehan I Merdah terhadap orang tuanya, pada dialog (159) berikutnya tokoh Tualen menyampaikan pesan-pesan menasihati anaknya dengan pemahaman tentang tiga hutang seorang anak terhadap orang tuanya. Arahnya, bahwa seorang anak harus hormat kepada orang tua, tidak boleh

berperilaku kasar atau membangkang dan berkata-kata yang kasar kepada orang tuanya karena pada dasarnya ia memiliki tiga hutang.

Perhatikan dialog berikut.

*159. Tualén : Laguta layah sing matulang, cadik sing macantél, bani-baniang awaké kén rerama! Majungkling nas cié di kadituané. Cai nak mautang gedé kén rerama. Telu utang cié kén rerama.*

Terjemahannya:

159. Tualén : Walaupun lidah tak bertulang, cadik tidak bertali, berani Berani dah kamu pada orang tua! Kualat nanti kamu di alam sana. Kamu punya hutang besar pada orang tua. Tiga hutang kamu pada orang tua.

Tiga hutang yang dimaksud oleh tokoh Tualen adalah yaitu (1) hutang *angkihan* ‘nyawa’ (dialog 161), (2) hutang *guna* ‘pengetahuan’ (dialog 163-165), dan (3) hutang *arthabrana* ‘harta benda’ (dialog 167-169).

Perhatikan dialog berikut!

*160. Merdah : Abesik …?*
*161. Tualén : Ci mautang angkihan kén nanang. Nanang ané ngaé ci. Yan sing ada nanang, sing ada cai. Kanti bubul entud nanang ngaé ci. To bakat orang nanang?*

Terjemahannya:

160. Merdah : Satu ….?
161. Tualén : Kamu berhutang nafas/nyawa pada ayah. Ayah yang membuat kamu. Kalau tidak ada ayah, tidak akan ada kamu. Sampai bubul lutut ayah membuat kamu. Itu ayah bilang?

Pada dialog (161) di atas dikatakan bahwa seorang anak punya hutang *angkihan* ‘nyawa’ karena jika tidak ada orang tua yang berbuat maka tidak akan

ada anak yang lahir bernyawa di dunia ini. Selanjutnya, pada dialog (163 dan 165) dikatakan seorang anak punya hutang *guna* ‘pengetahuan’ karena sejak anak baru lahir hingga dewasa orang tua tak henti-hentinya mengajari, melatih, membimbing, mengarahkan, mendukung, dan memberi kesempatan kepada anaknya untuk menuntut ilmu dan menimba berbagai keterampilan, baik di rumah tangganya, di lembaga kemasyarakatan, di lingkungan masyarakat, dan di lembaga pendidikan formal agar si anak menjadi anak yang dewasa, pintar, cakap, terampil, susila, berbudi pekerti luhur, dan penuh rasa tanggung jawab.

Perhatikan dialog berikut.

*162. Merdah : Dadua … ?*
*163. Tualén : Ci mautang guna, ci mutang kabisan.*
*164. Merdah : To kal kéto?*
*165. Tualén : Uli mara lekad ban nanang ngurukin cai magaang, urukin nanang ci negak, majujuk, majalan, muah ngomong pang bisa ngraosang rerama tua congkod, pecéh lédég, pipi maplui, mabojog jawa.*

Terjemahannya:

162. Merdah : Dua … ?
163. Tualen : Kamu berhutang jasa, kamu berhutang pengetahuan.
164. Merdah : Kok begitu?
165. Tualen : Sejak baru lahir ayah mengajarkan kamu merangkak, Bapak ajari kamu duduk, berdiri, berjalan, berbicara agar bisa mengatakan ayah tua renta, peceh ledeg, pipi mengkerut, bagaikan kera jawa.

Terkait dengan kedua hutang tadi, karena anak mendapat kehidupan dan dibekali berbagai ilmu pengetahuan tentu sangat banyak membutuhkan dana untuk menyelesaikan semuanya itu. Dana-dana tersebut kontan datangnya dari jerih payah orang tua sebagai wujud kasih sayangnya kepada anak mereka. Oleh

karena itulah seorang anak juga berhutang *arthabrata* ‘harta benda’ yang tak ternilai banyaknya terhadap kedua orang tuanya. Jika menyadari ketiga hutang tersebut maka seorang anak dikritisi untuk dapat memahami lebih seksama sehingga setiap saat mampu menunjukkan dharma bhaktinya kepada orang tua, tidak boleh berperilaku durhaka, asusila, tidak setia atau berani berkata-kata dan atau berperilaku yang kasar kepada orang tua. Perhatikan dialog berikut.

*166. Merdah : Telu … ?*
*167. Tualén : Ci mautang artabrana.*
*168. Merdah : To kal kéto?*
*169. Tualén : Uli ci nu belingina kén mémén cié, nanang ba ngécék ci ke dokter, ngalekadang ci, nyekolahang ci, yen total jénderal nanang to, kudang meliar kadén suba ci nelahang pis. Tondén maitung bungané. Bin pidan ci kal nyidang mayah utang?*

Terjemahannya:

166. Merdah : Tiga … ?
167. Tualen : Kamu berhutang hartabenda.
168. Merdah : Kok begitu?
169. Tualen : Sejak kamu di dalam kandungan, ayah sudah memeriksakan ke dokter, melahirkan kamu, menyekolahkan, kalau ditotal jenderal, berapa meliard kamu sudah menghabiskan uang. Belum terhitung bunganya. Kapan kamu akan bhisa membayar hutang?

Selepas menyampaikan tiga hutang anak terhadap orang tua, I Tualén menyambung lagi nasihatnya dengan ungkapan berbahasa Jawa Kuna “*Nora hana sih angluwihaken sih ikang tenaya*” artinya ‘Tiada cinta yang lebih besar daripada cinta orang tua kepada anaknya’ (lihat dialog 171-174).

*170. Merdah : Kal jelék-jelék pesuné nah?*
*171. Tualén : Nget mauled basangé bana. Kéwala eda ci sebat ningeh*

*munyin nanangé! "Nora hana sih angluwihaken sih ikang* tenaya".
*172. Merdah : Artinné?*
*173. Tualén : Sing ada tresnanin kapining tresnan i rerama mapianak*
*174. Merdah : To tresnané paling luwunga?*

Terjemahannya:

170. Merdah : Kok jelek-jelek keluar ya?
171. Tualén : Berulat rasanya perutku. Tapi janganlah kamu bersedih mendengar kata-kata ayah "Nora hana sih angluwihaken sih ikang tenaya".
172. Merdah : Artinnya?
173. Tualén : Tidak ada cinta yang melebihi kasih sayang seorang tua pada anaknya
174. Merdah : Itu cinta yang paling bagus?

Dikatakan pula bahwa sering terjadi karena perilaku seorang anak yang menyebabkan orang tua akan bahagia dan karena anaknya juga orang tua menemukan neraka. Hal ini diungkap pada dialog (177-179). Kalau seorang tua datang dari sawah lalu anaknya mau menyapa dan membuatkan ayahnya *boréh* 'sejenis lulur', di situlah ayahnya akan merasakan *sorga* atau bahagia, namun sebaliknya jika anaknya bertanya berapa ditawar oleh si tukang kapling tanah sawahnya, di situ seorang ayah akan merasakan *neraka* 'derita'. Dialog tersebut mencerminkan kritikan kepada orang atau seorang anak yang berkeinginan menjual tanah warisan leluhur.

*176. Merdah : Apa mawinan?*
*177. Tuaéen : Wiréh ulian pianak rerama nemu suarga, ulian pianak i rerama nemu neraka.*
*178. Merdah : To kal kéto?*
*179. Tualén : Teka nanang uli carik, negak nanang di jinengé. Teka cai matakon, gaénang ci nanang boréh. Ditu swarga keneh nanangé. Yen teka nanang uli carik, matakon ci,*

*aji kuda tagiha kén tukang kaplingé are nang? Jeg neraka nyet nana*ng*é.*

Terjemahannya:

176. Merdah : Apa sebabnya?
177. Tualén : karena berkat si anak orang tua menemui surga, berkat si anak orang tua menemui neraka.
178. Merdah : Kok begitu?
179. Tualén : Datang ayah dari sawah, duduk ayah di jineng, datang kamu bertanya, kamu buatkan ayah boreh. Di situlah ayah akan merasa bahagia. Kalau ayah dating dari sawah, bertanya kamu, Berapa diminta oleh tukang kapling per are ayah? Nerakalah ayah.

Masih ada lagi satu kritikan yang dapat dipetik dari dialog Tualén dan Merdah tersebut. Dari dialog (185-191) Tualen menyampaikan kritikan terhadap seorang anak yang tidak mengerti konsep *pitra yadnya* dalam arti yang luas. *Pitra yadnya* adalah korban atau persembahan yang tulus iklas kepada orang tua. Dikatakan bahwa *pitra yadnya* yang paling tepat adalah ber-*yadnya* kepada ayah dan ibu semasih mereka hidup di dunia ini. Sia-sialah jika *yadnya* itu dilakukan hanya ketika seorang tua meninggal dunia, namun ketika masih hidup tidak pernah diberikan nafkah untuk dinikmati secara *sekala* 'nyata' di dunia ini.

Perhatikan dialog berikut.

*185. Tualén : Pitra yadnya maarti, Ci patut mayadnya kén leluhur.*
*186. Merdah : Nyen to?*
*187. Tualen : Nanang pinaka guru rupaka patut yadnyain ci pitra yadnya. Bin pidan ci patut mayadnya pitra yadnya?*
*188. Merdah : Bin pidan?*
*189. Tualen : Jani di enun reramané idup, selegang awaké mayadnya*
*190. Merdah : Kéngkén carané?*
*191. Tualén : Gaé pang nyak reramané demen, liang, garjita, lega kenehné. Utamaning pitra yadnya adané ento. Nirgawé, nanang kayangé mati abénang ci bangkén nanangé, yen*

*di nu idupé nanang gela-gela ci. Maan ci magaé, maan gajih liu, meli ci saté kambing, macelep ci ka kamar ajak ci kurenan cié gén ngedum ditu. Nanang selép-selép di sisian sing kena apa. To pitra yadnya.*

Terjemahannya:

185. Tualén : *Pitra yadnya* artinya, kamu hendaknya beryadnya pada leluhur.
186. Merdah : Nyen to?
187. Tualén : Ayah sebagai orang tua yang patut kamu berikan *pitra yadnya*. Kapan kamu harus melakukan pitra yadnya?
188. Merdah : Kapan …?
189. Tualén : Sekarang selagi ayah masih hidup kamu rajin beryadnya
190. Merdah : Bagaimana caranya?
191. Tualén : Buatlah agar orang tua itu senang, riang, gembira, suka-ria selalu. Itulah pitra yadnya yang utama. Percuma ketika meninggal ayah diupakarai kalau selagi hidup ayah disia-siakan. Sudah kamu bekerja, mendapat gaji banyak, membeli kamu sate kambing, masuk kamu ke kamar hanya dengan isteri kamu makan. Ayah bengong tidak makan apa-apa. Itulah *pitra yadnya*.

Dialog (191) di atas banyak mengkritisi perilaku seorang anak yang manakala sudah dewasa, bisa bekerja dan berpenghasilan yang cukup, namun tidak pernah menghiraukan kepentingan orang tuanya. Segala nikmat yang ia peroleh hanya dipakai untuk kepentingan dirinya, isterinya, dan anak-anaknya. Orang tua yang masih hudup dan sudah tidak berpenghasilan lagi disia-siakan atau tidak diberikan haknya sebagai penerima pengembalian jasa ketika membesarkan sang anak.

Ada Sloka Bali yang berbunyi "*Swarga tumut papa mangsul*" sangat tepat untuk dipakai melukiskan pribadi anak yang durhaka seperti itu. *Swarga tumut papa mangsul* mengandung arti bahwa ketika ia berjaya dan berbahagia

tidak hirau siapa-siapa namun ketika menemui kesulitan bahkan mara bahaya barulah ia ingat dengan orang-orang yang dekat dan dapat membantunya.

Selanjutnya tokoh Tualen juga memberikan petuah lain kepada anaknya I Merdah tentang bagaimana sebaiknya mencari seorang calon isteri. Tualen mengatakan tidak perlu mencari calon isteri yang terlalu cantik.

Perhatikan dialog berikut.

*197. Tualén : Yen ci ngalih kurenan kanggoang ngalih ane bocokan gigis, tan bina ia buka kedis lepecit.*
*198. Merdah : Kéngkén?*
*199. Tualén : Layah basangné, baang uled gén nengil ia. Sing ngelah guwungan maprade, gaangan memeri anggon nangkeb sing ya kéngkéna. Yen ci ngelah kurenan jegég tan bina ngubuh kedis titiran putih. Doyan pisagané kal nyuwir-nyuwirin kurenan cié. Ci kal berag ngurusin kurenan.*

Terjemahannya:

197. Tualén : Kalau kamu mencari isteri, tidak usah mencari yang cantik. Kalau punya isteri jelek tak obahnya memelihara burung lepecit.
198. Merdah : Bagaimana?
199. Tualén : Kalau lapar, diberi ulat saja dia mau diam, tidak punya punya sangkar yang bagus, kranjang itik pakai menutup tidak akan apa-apa. Kalau kamu punya isteri cantik tak obahnya memelihara burung perkutut putih. Jangan-jangan tetangga kamu yang akan mengintai isteri kamu. Kamu akan kurus mengurus isteri saja.

Pada dialog (197-199) di atas Tualén menasehati anaknya agar jika mencari isteri tidak mencari isteri yang terlalu cantik. Punya isteri yang cantik tak obahnya bagai memelihara burung perkutut putih yang sudah tentu biaya pemeliharaannya relatif mahal. Makanannya dibeli, sangkarnya pun harus yang baik, mewah, sangkar prade dengan harga mahal. Jika isteri tidak cantik bagai

memelihara burung lepecit yang makanannya sederhana, sangkarnya pun boleh sembarangan. Selanjutnya dikatakan sebagai berikut.

*200. Merdah : Ané bocok alih?*
*201. Tualén : Ne bocok. Yen ane jegég, lais ia, penyakitne liu.*
*202. Merdah : Yen ané bocok?*
*203. Tualén : Kapahan payu, amanan ia. Yen ané jegég, kena virus ndas cié.*
*204. Merdah : Virus apa?*
*205. Tualén : HIV ané madan AIDS*
*206. Merdah : AIDS dé ento?*
*207. Tualén : A I D S: A: Akibat; I: Itunya; D: Dimasukkan, dan S: Sembarangan. Yen suba sembarangan ngasukang barangé, jak Men Agus pok, jak Men Kocong pok, jeg AIDS ndas cié. Yen Ba AIDS, MPP suba ndas cié.*
*216. Merdah : MPP kéngkén?*
*217. Tualén : Mati pelan-pelan. Apa buin cara janiné, dokter sayan dueg, penyakit ngancan liu. Ada penyakit SARS.*

Terjemahannya:

200. Merdah : Yang jelek dicari?
201. Tualén : Ya. Kalau yang cantik, laris ia, penyakitnya banyak
202. Merdah : Kalau jelek?
203. Tualén : Jarang laku, lebih aman ia. Kalau yang cantik, bias kena virus kamu
204. Merdah : Virus apa?
205. Tualén : HIV yang bernama AIDS
206. Merdah : AIDS itu?
207. Tualén : A I D S: A: Akibat; I: Itunya; D: Dimasukkan, dan S: Sembarangan. Kalau sembarangan memasukkan barang, bersama Ibu Agus sekali, sama Ibu Kocong sekali, kena AIDS dah kamu. Kalau sudah AIDS, MPP kemudian.
208. Merdah : MPP bagaimana?
209. Tualén : Mati pelan-pelan. Apalagi sekarang, dokter semakin pintar, penyakit makin banyak. Ada penyakit SARS.

Dikatakan bahwa calon isteri yang tidak cantik akan lebih aman, sedangkan calon isteri yang cantik biasanya dia lebih laris sehingga banyak kemungkinan akan penyakitan. Dia bisa saja akan mengidap virus HIV/AIDS.

Pada dialog (207-209) diungkapkan AIDS itu singkatan dari Akibat Itunya Dimasukkan Sembarangan. Ditambahkan pula bahwa orang yang terkena penyakit HIV/AIDS akan bisa MPP singkatan dari mati pelan-pelan. Ini adalah kritikan yang dikomunikasikan oleh dalang bagi gadis-gadis cantik dan juga laki-laki yang terbiasa ganti-ganti pasangan atau tidak setia dengan satu pasangan di dalam bercinta. Lebih-lebih bagi para gadis yang tergolong pekerja seks komersial.

Dialog berikutnya pun masih seputar petuah Tualén terhadap I Merdah. Perhatikan dialog (218) dan (219) berikut.

*218. Merdah : Penyakit SARS-é to?*
*219. Tualén : Selingkuh antar rekan sekantor……. Jeg SARS suba to. Nanang jejeh lantas ci kena flu burung. Flu burung dadi, pang da burung cié nyen flu, kéweh …*

Terjemahannya:

218. Merdah : Penyakit SARS itu?
219. Tualén : Selingkuh antar reman sekantor … Jeg SARS sudah itu. Ayah takut jangan-jangan kamu terkena flu burung nanti. Flu burung boleh, agar jangan burung kamu terkena flu, susah …

Di samping mengemukakan tema penyakit AIDS, sang dalang juga mengungkap penyakit lain yang disebut SARS dan Flu Burung. Dikatakannya bahwa penyakit SARS yang dimaksud adalah singkatan dari Selingkuh Antar Rekan Sekantor. Salingkuh itu disebut juga sebagai sebuah penyakit yaitu penyakit bagi lelaki hidung belang yang tidak puas hanya dengan satu orang isteri dan wanita-wanita yang kurang puas dengan suaminya serta bertipe mata duitan. Hal itu dikaitkan juga dengan dialog tentang Flu Burung. Seorang yang

suka selingkuh dikhawatirkan akan terkena Flu Burung atau burungnya terkena flu. Dialog (218-219) itu bermaksud menyampaikan kritikan terhadap orang-orang yang punya selingkuhan, baik yang selingkuh dengan rekan sekantor, dengan tetangga, dan sebagainya.

### 5.1.3.2 Dialog Delem dengan Sangut

Di dalam pertunjukan Wayang Kulit *Cénk Blonk* dengan lakon *Diah Gagar Mayang*, Tokoh Delem dan Sangut merupakan dua sosok punakawan kakak beradik yang menjadi abdi pada kekuasaan *Diah Gagar Mayang* di Kerajaan Napusrala. Sangat lumrah kedua tokoh punakawan tersebut banyak berbicara atau memperbincangkan masalah-masalah kehidupan soial, budaya, ekonomi, adat, hukum, dan sebagainya.

Pada dialog (417-419) tokoh Delem mengejek atau menghina Sangut. Sangut dikatakan seperti *punyan jaka di teba* ‘pohon henau di belakang rumah’ yang sangat kotor. Sedangkan dirinya Delem diandaikan *bungan jepun* ‘bunga kamboja’ yang tumbuh di ruangan rumah yang berlantai keramik.

Perhatikan dialog berikut.

*417. Délem : Tan bina ci cara punyan jaka di teba. Dija ja ci mentik ditu anaké meju. Ditu ci maruang ajak ngit, legu muah lipi gadang, mangkug bengu bon cié.*
*418. Sangut : Yen Cang punyan jaka, yen Mélem?*
*419. Délem : Aah cara jepun jepang Kaka. Di lantai keramik masetil Bali. Ditu Kaka ngoyong. Ane ngubuh nyen? Anak bajang jegég, alisné nganteg ka péléngan to ngupa pira kaka.*

Terjemahannya:

417. D*él*em : Tak obahnya kamu pohon henau di belakang rumah. Di mana kamu tumbuh di situlah orang berak. Di sana kamu berteman dengan nyamuk dan ular hijau, amis busuk bau kamu.
418. Sangut : Kalau saya pohon henau, Delem apa?
419. Delem : Aah bagai jepun jepang Kakak. Di lantai keramik stil Bali. Di sana kakak diam. Yang memelihara siapa? Gadis cantik, yang alisnya sampai ke pelipis, itu yang memelihara kakak.

Berkat kepiawaian sang dalang, I Sangut dapat membela diri dengan menyampaikan manfaat pohon henau sangat banyak bagi kehidupan orang Bali yaitu (1) *ambunya* (daunnya yang muda) dapat dipakai dekorasi adat seperti menghias penjor, (2) *ronnya* (daunnya yang tua) dapat dipakai berbagai jenis jejaitan seperti ceniga, (3) lidinya dapat dipakai sapu lidi, (4) ijuknya dapat dipakai atap bangunan pura, (5) sagunya dapat dipakai makanan itik, (6) ulatnya yang disebut *ancruk* dapat dimakan, dan (7) batangnya dapat dipakai tangkai cangkul dan alat rumah tangga lainnya seperti kapak, kandik, dan sejenisnya. Perhatikan pembelaan Sangut pada dialog berikut.

*420. Sangut : Nah, cang suba punyan jaka berek. Jani cang matekon ken Melem. Melem taen ngae penjor?*
*421. D**é**lem : Taen.*
*422. Sangut : Apa anggon M**é**lem?*
*423. D**é**lem : Tiying*
*424. Sangut : Tiying g**é**n jujukang?*
*425. D**é**lem : Beneh, sing jin ambu. K**é**ngk**é**n ci?*
*426. Sangut : Dija bakat ambu, sing di punyan jakan**é**? Don jaka an**é** nguda madan ambu. Nuju galungan anggona cang mebed p**é**njor, anggona jas d**é**coration. To don cang**é** an**é** nguda, yen an**é** wayah madan ia ron. Yen nuju odalan di pura, di pabinan luh-luh**é** suba cang jaita, anggona cang ceniga.*

Terjemahannya:

420. Sangut : Ya, memang saya pohon henau yang busuk. Sekarang saya bertanya kepada Melem. Melem pernah membuat penjor?
421. Délem : Pernah
422. Sangut : Apa yang Melem pakai?
423. Délem : Bambu
424. Sangut : Bambu saja dipasang?
425. Délem : Ya, kan diisi ambu?
426. Sangut : Di mana kamu mendapat ambu, bukan di pohon henau? Daun henau muda disebut ambu. Pada hari Galungan dipakai saya membungkus bambu penjor, dipakai jas decoration. Kalau daun yang tua bernama ron. Kalau odalan di pura, dipangkuan para wanita saya dijarit dipakai saya ceniga.

Pembelaan I Sangut pada dialog di atas adalah bahwa jika kakaknya Delem membuat penjor tentu ia sangat memerlukan *ambu* yaitu daun henau yang muda berwarna kuning muda. Di samping itu juga *ambu* itu sering digunakan *jas décoration* dalam rangka kerja adat Bali atau dalam upacara agama Hindu. Di sisi lain, *ron* yaitu daun henau yang tua berwarna hijau akan digunakan juga sebagai sarana upacara agama Hindu seperti pembuatan *lamak* atau *ceniga* yang dipasang bergantung pada setiap stana Ida Hyang Widhi.

Pada dialog berikut I Sangut menambahkan bahwa lidi yang didapat dari daun henau juga sangat bermanfaat bagi kehidupan manusia. Jika lidi tersebut dikumpulkan dan diikat dalam jumlah tertentu maka ia berfungsi untuk menyapu halaman pekarangan agar menjadi bersih.

*429. Délem : Eméh ngedén-ngedénan ortan Cié.*
*430. Sangut : To don cangé, né lidin icangé angona sampat. Nyampat PKK-né di banjar, makuték kukunné mlekur bangkiang icangé. Kelés lantas sampatné, ketog-toganga icang.*

*431. Délem : Dija ci ketog-toganga?*
*432. Sangut : Di paan PKK é, tog tog tog, aduh copot jantung cangé Lem. Suba keto kelés pusungan PKK é, slepita cang.*
*433. Délem : Dija ci slepita?*
*434. Sangut : Di selagan paane cang slepita, nget kebut-kebut lem.*
*434. Délem : Apa misi kebut-kebut?*
*435. Sangut : Apa kaden to, jeg maiyéh cang dadi sampat*
*436. Délem : Sampat apa misi maiyéh?*

Terjemahannya:

429. Délem : Wah, semakin besar saja cerita kamu.
430. Sangut : Itu daun saya, ini lidinya dipakai sapu. Menyapu PKK-nya di banjar, kukunya memakai kutek, lalu memeluk pinggang saya. Lepas sapunya, diketok-ketokkan saya.
431. Délem : Di mana kamu digetok-ketokkan?
432. Sangut : Di pahanya PKK, tok tok tok, aduh copot jantungku Lem. Lalu, lepas sanggulnya PKK, dijepit saya.
433. Délem : Di mana kamu dijepit?
434. Sangut : Di sela-sela paane saya dijepit, aduh kebut-kebut lem.
434. Délem : Kayak apa saja berisi kebut-kebut?
435. Sangut : Entah apa itu, jeg basah saya menjadi sapu
436. Délem : Sampat apa misi maiyeh?

Demikian I Sangut dapat membela diri ketika dia dikatakan bagaikan *punyan jaka* ‘pohon henau’. Sedangkan I Mélem yang mengira dirinya sangat hebat bagaikan bunga jepun jepang ternyata manfaatnya tidak terlalu banyak. Bunga jepun jepang itu tumbuh, kemudian kembang, sesudah kembang dia akan layu. Kalau sudah layu tentu dia akan jatuh ke lantai atau ke tanah. Kalau sudah jatuh ke tanah dia akan menjadi kotoran yang mengotori lingkungan, akhirnya dalam waktu yang tidak terlalu lama ia akan disapu oleh yang punya rumah dan dibuang ke tempat sampah.

Selanjutnya, setelah Mélem merasa terkalahkan oleh Sangut, lagi-lagi ia mengatakan Sangut bagaikan *cicing* ‘anjing’ yaitu binatang yang sangat *leteh* ‘kotor’, hina dina. Perhatikan dialog berikut!

*469. Délem : Basang kakaé ngalinteb ben ci. Yen kaka nolih ci, kéngkén ja ci cara cicing.*
*470. Sangut : Nyén cara cicing?*
*471. Délem : Cai.*
*472. Sangut : Yen Mélem?*
*473. Délem : Yen Kaka biasa cara jelema.*
*474. Sangut : Cen luwungan cara cicing ken cara jelema?*
*475. Délem : Cara jelema a.*
*476. Sangut : Bah, yen cang ngadenan cara cicing.*
*477. Délem : To kal keto?*
*478. Sangut : Yen cang cara cicing, artinne cang jelema sejati, Yen Mélem cara jelema to artinne Mélemlah cicing.*
*479. Délem : To kal budang bading kéto gen?*
*480. Sangut : Sangkala eda tolihe jelék cicinge dogén, luungné anake masih tolih*
*481. Délem : Men apa koné luung cicingé?*
*482. Sangut : Yen cicingé meju ngenceh di pura, di kéngkéné makétét ia di pura, ada anak nombang, ada anak nyarunin pura?*
*482. Délem : Jelek cicingé tawang ci?*
*483. Sangut : Apa jelék cicingé?*
*484. Delem : Maclana ia tusing.*
*485. Sangut : Apin ia sing maclana ngatiban ia ngaba buang, nuju sasih kasanga mara ia buang acepok. Ma Mélem sing maclana méh telah anaké jujuh-jujuh Mélem.*

Lagi-lagi di sini Sangut mampu mengalahkan I Délem. Dia dikatakan seperti anjing, sedang Delem mengatakan dirinya seperti manusia. Ternyata menurut I Sangut lebih baik seperti anjing daripada seperti manusia. Sangut mengatakan dirinya seperti anjing berarti ia adalah manusia sejati. Sedangkan Delem seperti manusia berarti dirinya adalah bukan manusia atau Délemlah sesungguhnya anjing (dialog 478).

Selanjutnya pada dialog (482) I Sangut mampu mengungkap kebaikan anjing itu bahwasanya walaupun dia anjing ternyata bebas berlaku kotor di bangunan suci (pura). Jika anjing berak, kencing, bahkan sampai bersenggama di suatu pura, masyarakat tidak akan mengupacarai pura tersebut, sedangkan kalau manusia berak dan kencing di pura maka pura tersebut dianggap *leteh* atau kotor sehingga harus disucikan dengan upacara *prayascita* atau penyucian.

Ketika Delem mengatakan kejelekan anjing itu sebagai binatang yang tidak pernah memakai celana, Sangut masih mampu mengungkap kebaikan anjing itu (lihat dialog 485) bahwa walaupun ia tidak memakai celana ternyata ia birahi hanya sekali dalam satu tahun yaitu pada *Sasih Kasanga*, sedangkan manusia birahinya hampir setiap saat. Itu artinya anjing masih mampu *ngeret indria* ‘mengendalikan diri’.

Dari dialog Delem dan Sangut di atas dapat ditarik suatu wacana kritik sosial bahwa tidak baik suka menghina orang lain. Sejelek apa pun seseorang, dia masih punya harga diri yang patut dihormati. Jadi sebaiknya setiap orang harus sanggup hidup saling menghormati, jangan suka mengejek, mengenyek, mencela dan menghina orang lain, atau bahkan memfitnah, karena pepatah mengatakan bahwa penghinaan lebih kejam daripada pembunuhan.

Di samping itu nilai atau fungsi kritik sosial yang dapat dilihat dari dialog-dialog tersebut bahwa seseorang hendaknya selalu dapat menahan diri dari segala nafsu atau keinginan, baik nafsu birahi maupun nafsu yang negatif lainnya. Nafsu birahi misalnya hendaknya dapat dibatasi pada waktu-waktu

tertentu saja dan hanya dilampiaskan dengan pasangan masing-masing yang sah atau dibenarkan menurut hukum agama dan atau hukum negara. Kritikan ini tertuju kepada mereka yang kurang mampu mengontrol perilaku seks masing-masing sesuai norma yang dibenarkan oleh hukum perkawinan.

Melalui dialog Délem dan Sangut berikut ini Délem menghayal bahwa jika *Kusa* dan *Lawa* (kedua anak Ramadewa) itu dapat diculik oleh *Diah Gagar Mayang* maka tentu Sang Rama akan sakit hati dan mati. Kalau hal itu benar terjadi maka Délem akan dengan mudah mengambil isteri Sang Rama yaitu Dewi Sita sebagai isterinya (dialog 609). Pada waktu menyelenggarakan upacara perkawinannya, I Delem akan membuat acara perkawinan yang sangat meriah, mengundang seribu orang termasuk kru TV untuk meliput upacaranya agar dapat disiarkan pada rakyat banyak. Perhatikan dialog berikut!

*609. Délem : Mati I Kusa - Lawa, tepuka kén nanagne I Ramadéwa, struk iané kumat, mati ia. I Sita Kaka kal nyuang. Kal kudianga ngorang sing nyak? Cinta ditolak, dukun pun begerak. Pang taén pok. Nyanan kayang Kaka ngantén, cai serahang kaka.*
*610. Sangut : Nyuang Diah Sita?*
*611. Délem : Apa nyuang Diah Sita? Ngitungang gaén kaka é.*
*612. Sangut : O .... Kuda ngundang?*
*613. Délem : Ngundang siyu. Nampah céléng duang tali. Makejang undangané serahang ngencanang bé céléng pada ukud.*

*Terjemahannya:*

609. Délem : Mati I Kusa - Lawa, dilihat oleh ayahnya I Ramadewa, strruknya kumat, mati dia. I Sita aku yang ngambil. Bagaimana ia akan menolak? Cinta ditolak, dukun pun begerak. Agar pernah sekali. Nanti pada waktu aku kawin, kamu yang aku serahi.
610. Sangut : Mengambil Diah Sita?

611. D*é*lem : Apa ngambil Diah Sita?Mengurus perkawinanku.
612. Sangut : O …. Berapa ngundang?
613. D*é*lem : Ngundang seribu. Motong babi dua ribu. Semua unda-Undangan diserahi motong babi satu-satu.

Selanjutnya pada dialog (615) berikut dia mengeluarkan perkataan bahwa semua undangan diberi mengerjakan daging babi satu-satu, mereka tidak akan sempat merokok, sehingga hamat biaya. Ini adalah kritikan terhadap orang-orang yang pelit atau terlalu perhitungan ketika punya kerja adat padahal ia menggunakan tenaga orang lain.

*614. Sangut : Bé*h *bes pada aukud, duges galungane nampah aukud ajak liu suba kuru ngitungang bé. Apabuin aukud kal padidian?*
*615. Délem : Kéto ba. Pang sing undangané maan maroko.Yen baang ia aluh, kudang pak nyen nelahang roko?*

Terjemahannya:

614. Sangut : Bah masing-masing satu ekor, pada waktu Galungan motong seekor babi dengan banyak orang sudah payah ngurus daging. Apalagi satu ekor sendiri.
615. D*é*lem : Memang begitu. Supaya para undangan tidak sempat merokok. Kalau dikasi ia ringan berapa pak menghabis-kan rokok?

Selanjutnya pada dialog (617) disinggung juga dia harus menolak para undangan yang berjalan kaki karena bawaannya dipastikan kecil, sedangkan orang-orang yang berkendaraan agar disapa dengan baik dan diizinkan masuk karena bawaannya pasti lumayan yaitu amplop yang isinya sekitar 250 ribuan. Perhatikan dialog berikut!

*617. Délem : Nyanan di hari H-né jangin di suraté tulisan* "tidak me-nerima cindera mata" *Artiné pang rata ngaba amplop misi pipis. Ci majaga diwang. Yen ada undangan jalan*

*kaki usir da baanga masuk, paling banter ia ngaba baas akilo, nyuh abungkul. Yen ada ngaba roda dua yata roda nembelas mara baang masuk, paling sing amplop-né misi pis satak séket tali. Satak séket kali kuda to?*

*618. Sangut : Aduh ... bisnis artine gaé é. Yen umah cenik ngudang siyu, dija jang undangané?*

*619.* Délem *: Balé banjar ada. Ingetang ci ngundang TVé makejang! Pang taén kaka ngantén masuk TV.*

Terjemahannya:

617. Délem : Nanti pada hari H-nya isi suratnya tulisan "tidak menerima cindera mata" Artinya agar semua membawa amplop berisi ang. Kamu menjaga di luar. Kalau ada undangan jalan kaki usir jangan diberi masuk, paling banter ia membawa beras sekilo dan sebutir kelapa. Kalau ia membawa roda dua atau roda nembelas baru dikasi masuk, paling tidak amplopnya berisi uang 250 ribu. Dua ratus lima puluh kali berapa itu?

618. Sangut : Aduh, bisnis pekerjaannya? Ini rumah kecil, ngundang seribu, di mana ditaruh undangannya?

619. Délem : Bale banjar ada. Ingat kamu mengundang TV semua! Agar kakak pernah kawin masuk TV.

Demikian sang dalang mengkritisi orang yang seleranya tinggi, ingin punya pekerjaan yang meriah, mengundang banyak, sampai mengundang TV. Namun di sisi lain ia pelit karena memang tidak memiliki kemampuan yang cukup. Dikritisi pula bahwa ada orang yang punya pekerjaan tidak disertai keiklasan untuk *beryadnya* tetapi malah berharap mendapatkan kado atau hadiah yang besar dari para undangan.

Pada dialog 620 Sangut menanyakan Délem tentang uang yang sudah tersedia, jawabannya pada dialog (621) bahwa sudah ada banyak bank dan banyak saudara atau sanak keluarga yang akan dipinjami uang. Ini kritikan juga

terhadap orang-orang yang terlalu gegabah meminjam banyak uang sementara kemampuannya untuk mengembalikan belum tentu ada.

*620. Sangut : Aduh gedé né gaé é. Akuda Mélem suba sedia pipis?*
*621. Délem : Bank ada. Nyilih di bank, nyama liu silin pipis*
*622. Sangut : Suwud gaé é dong sing cang gesgesa tagina utang*
*623. Délem : Ada cara. Suwud gaé é orin Diah Sita majaga di kori é diwang. Yen ada nak nagih pipis, pang orahanga kaka sing jumah. Yen pas kaka tepuka orin kaka ia bin telun mai wiréh jani tegak oton kaka é sing dadi nguliang pipis, orahin kaka bin nem dinané ia teka.*
*624. Sangut : Beh yen keto, méh énggalan puik anaké ngelah pipisé.*
*625. Délem : Gelapang kaka ia pang puik. Yen ia suba ia puik lakar kudianga nagih pipis?*

Terjemahannya:

620. Sangut : Aduh besar pekerjanya ini. Berapa Melem punya uang?
621. Délem : Bank ada. Minjam di bank, Keluarga banyak dipinjami.
622. Sangut : Sehabis pekerjaannya, kan saya digaruk dimintai hutang
623. Délem : Ada cara. Sehabis upacara, suruh Diah Sita berjaga di luar. Kalau ada orang menagih uang, agar dibilang kakak tidak di rumah. Kalau pas kakak ditemui akan kakak suruh lagi tiga harinya datang karena sekarang hari lahir kakak tidak boleh membayar hutang.
624. Sangut : Wah kalau begitu, kan cepatan puik yang punya uang.
625. Délem : Sengaja dibuat ia puik. Kalau sudah puik bagaimana Ia menagih uang?

Dialog di atas memberikan kritikan kepada orang yang berangan-angan terlalu tinggi, sementara kemampuan meraihnya ia tidak punya. Sering orang menghayalkan sesuatu yang tidak akan mungkin diraihnya. Di samping itu juga dikritisi orang-orang yang memiliki sikap tidak setia akan pembayaran hutang. Ada orang yang suka meminjam uang banyak dan pada waktu meminjam janjinya manis sekali, namun ketika ditagih oleh yang punya uang, ia sering

menghindar dengan berbagai alasan karena niatnya untuk membayar memang tidak ada.

Selanjutnya masih kritik sosial dari perbincangan antara Sangut dan Delem. I Sangut menyuruh I Delem untuk membuktikan dirinya lebih dahulu mendapatkan Dewi Sita. Tidak baik banyak menghayal sementara kemampuan untuk meraihnya tidak ada.

Perhatikan dialog (672 – 675) di bawah ini!

*672. Sangut : Aduh ... Lem ..., alih malu I Sita, buktiang awake. Eda suba ngaé basa mara kal makiré memancing. Tuh déwa ratu, telapakan cokor Diah Sita é sing masaih ngajak muan Mélemé. Kéne té bunguté nget laus.*
*673. Délem : Bungut Laus, kéné té potongan kaka é nyempaka?*
*674. Sangut : Aa, nyem pakeh ...*
*675. Délem : Nyem pakeh, seluh bungutné ageta.*

Terjemahannya:

672. Sangut : Aduh … Lem …, cari dahulu I Sita, buktikan dirimu. Jangan sudah membuat bumbu baru akan mincing. Tuh ya Tuhan, telapak kaki Diah Sita saja tidak seimbang dengan mukanya Melem. Mulut saja laus.
673. Délem : Mulut laus? Begini potongan kakak nyempaka?
674. Sangut : Yaaa, nyem pakeh …
675. Délem : Nyem pakeh, seluh mulutnya baru tahu rasa.

Dialog I Sangut (672) di atas melontarkan kritikan pada orang-orang yang memiliki selera tinggi tanpa mau melihat keadaan dirinya sendiri. Ada *sesonggan* Bali yang mengatakan "*Awak beduda nagih nandingin geruda*" artinya 'Seorang yang hina dina ingin bersanding dengan orang yang kaya atau memiliki kedudukan tinggi' atau yang dalam istilah Indonesia "Bagai si pungguk merindukan rembulan". Di samping itu I Mélem tidak mau menilai dirinya,

demikian jelek rupanya, sama sekali tidak sebanding dengan kecantikan Dewi Sita.

Kritik sosial selanjutnya berupa mololog Sangut yang membicarakan kehebatan kharisma Sang Ramadewa sebagai sosok yang dikasihani oleh Tuhan dan sangat dihormati oleh rakyatnya. Perhatikan dialog berikut!

> *712. Sangut : Ida Sang Rama nak sihin Widhi. Telah bojogé paplék-plék to sagét ada bojog teka uli kémping jenega jeg plaibanga I Kusa Lawa. Kal kudiang awaké? To sa raosanga* di atas langit masih ada langit. *Lamunapa ja saktiné, nu ada ané saktinan.*

*Terjemahannya:*

> 712. Sangut : Ida Sang Rama orang dikasihani Tuhan. Habis keranya Terbunuh, tiba-tiba ada kera dating dari kemping barangkali itu, dilarikan Kusa dan Lawa. Mau bilang apa sekarang. Ini dah yang dikatakan di atas langit masih ada langit. Seberapa pun saktinya seseorang, masih ada yang lebih sakti.

Dialog Sangut (712) di atas memberikan pemahaman kepada orang-orang yang sering menganggap dirinya hebat, memiliki kepintaran, memiliki kekayaan, memiliki wewenang yang tinggi, terlalu membanggakan dirinya padahal ternyata masih banyak yang lebih hebat. Setidak-tidaknya masih ada kekuatan lain di luar batas kekuatan diri manusia yaitu kekuatan yang mahasakti, mahaagung yaitu yang dimiliki Tuhan Yang Mahakuasa. Maka dari itu, konsep hidup rakyat Bali pada *Pupuh Ginada Basur* masih patut diakui kebenarannya. Adapun syairnya sebagai berikut!

| | |
|---|---|
| *Eda ngadén awak bisa,* | Jangan menganggap diri pintar, |
| *depang anaké ngadanin,* | biarkan orang lain yang menamai, |

| | |
|---|---|
| *geginané buka nyampat,* | pekerjaannya bagaikan menyapu, |
| *anak sai tumbuh luhu,* | akan sering tumbuh kotoran, |
| *ilang luhu ebuk katah,* | hilang kotoran masih banyak debu, |
| *yadin ririh,* | walaupun pintar, |
| *liu enu paplajahan.* | masih banyak yang patut dipelajari. |

Jangan terlalu bangga dengan kepintaran diri, karena andaikan kita menjadi tukang sapu, jika kotoran itu sudah habis disapu tentu masih banyak debu yang patut disapu lagi. Demikian jualah sifat ilmu pengetahuan itu. Pengetahuan tersebut tidak akan habis-habisnya untuk dipelajari, maka ada istilah "*Life Long Education*" yang artinya 'Belajar sepanjang kehidupan'. Betapa pun pintarnya seseorang, masih banyak yang patut dipelajarinya. Tidaklah salah dialognya I Sangut yang mengatakan bahwa "Di atas langit masih ada langit", betapa pun hebatnya seseorang, masih ada yang lebih hebat.

### 5.1.3.3 Dialog I Klencéng dengan I Céblong

Wacana kritik sosial yang dapat dipetik dari dialog I Klencéng dengan I Céblong berawal dari ungkapan I Klencéng pada dialog nomor 772 berikut.

*772. Céng : Yan saya to, penting sing gending-gending ngajak kurenan. Ci terlalu DKI ci …*
*773. Blong : DKI éngkén?*
*774. Céng : Di bawah kaki istri ci. Bisa kiladanga lengar cié kén kurenan ci é kal. Yan saya tu tu tu de poin gén. Prinsip baang kurenane!*
*775. Blong : Prinsip apa?*
*776. Céng : SPG*
*777. Blong : SPG é to?*
*778. Céng : Sipta, Peta, Gebug.*
*779. Blong : Sipta e to tanda, isyarat ya baang, yen sing ia ngerti, peta baang, patute batbat, patute opak. Yen sing masi ngerti, gebug suba bungutne.*

Terjemahannya:

772. Céng : Kalau saya tidak perlu bernyanyi-nyanyi sama isteri. Kamu terlalu DKI kamu …
773. Blong : DKI bagaimana?
774. Céng : Di bawah kaki istri kamu. Bisa dipantati botak kamu oleh isteri kamu nanti. Kalau saya tu tu tu de poin saja. Jeg prinsip kasi isteri kamu!
775. Blong : Prinsip apa?
776. Céng : SPG
777. Blong : SPG itu?
778. Céng : *Sipta, Peta, Gebug*.
779. Blong : *Sipta* itu tanda, isyarat kasi dia, kalau ia tidak mengerti Kata-kata kasar dikasi, patutnya diomelin, patutnya dimarahi. Kalau tidak juga ia mengerti, pukul sudah mulutnya.

Dialog I Klencéng dan I Céblong di atas mengkomunikasikan kritik sosial kepada seorang laki-laki yang terlalu takut atau tunduk dengan isterinya. Lelaki yang demikian dikatakan DKI yaitu di bawah kaki isteri. Pada umumnya di dalam rumah tangga, seorang laki-laki di rumah tangga lebih menguasai keadaan daripada ieterinya karena laki-laki adalah kepala keluarga. Akan kurang baik jika seorang bapak atau kepala keluarga terlalu diatur oleh sang isteri. Terutama di Bali karena menganut sistem patrilineal atau sistem adat kebapakan dan umumnya seorang isteri kawin ke rumah laki-laki, jika sang suami dikuasai oleh isterinya bisa jadi perhatiannya terhadap keluarga sendiri akan menurun. Jika ini terjadi maka sangatlah disesalkan laki-laki tersebut sebagai pewaris keluarga besarnya.

Wacana kritik sosial berikutnya dapat dilihat pada dialog (801) sampai dengan dialog (805) sebagai berikut.

*801. Blong : Yen kéto sing pocol adané ci mauruk masanti Cénk?*

*802. Céng : Pocol éngkén?*
*823. Blong : Apa madan Santi?*
*804. Céng : Santi é to?*
*805. Blong : Santi artiné damai. Makain awak cié disusu é. Di kekawiné ngalih sesuluh. Pang nyak otak cié damai. Oli sandikalané bungut cié sebak-sebak di banjar mauruk masanti. Bin maniné neked jumah ci ngebug bungut kurenan. To meludih santi é to?*

Terjemahannya:

801. Blong : Kalau begitu kan rugi kamu belajar *masanti* Céng?
802. Céng : Rugi bagaimana?
823. Blong : Apa yang bernama *Santi*?
804. Ceng : *Santi* itu?
805. Blong : *Santi* artinya damai. Berkacalah kamu di air susu. Di kekawin mencari sesuluh. Agar bisa otakmu damai. Dari sore harinya mulut kamu membelanga di banjar belajar *masanti*. Besoknya sampai di rumah kamu me-mukul mulut isteri. Apa bagus *santi*-nya demikian?

Dialog (801 sampai dengan 805) berisikan peringatan atau kritik sosial yang dikomuniksikan oleh I Kencéng dan I Céblong tentang pemahaman seseorang tentang ajaran kebenaran yang sering dibaca dan diperbincangkan pada kegiatan *mabebasan* atau *masanti*. Seharusnya orang-orang yang biasa ikut kegiatan *masanti* dapat memanfaatkan media *pasantian* tersebut untuk *masuluh* atau berkaca sehingga dalam kehidupannya dapat mengubah perilaku yang keras menjadi lembut, dari yang sombong ke yang arif bijaksana, dari yang suka mengumbar nafsu menjadi orang yang bisa mawas diri atau mengendalikan nafsu-nafsu yang negatif.

Selanjutnya kritikan juga disampaikan oleh I Klencéng sebagai balasan terhadap nilai-nilai kebenaran yang diungkap oleh I Céblong kepada I Klencéng. Perhatikan dialog berikutnya!

*806. Céng : Bungut ci ja keto. Ngorin saya ada. Ci cara babakan polé. Baang ci waké ada, anggon ci padidi sing ada.*
*807. Blong : Dadi kéto?*
*808. Céng : Dugesé ne ngléklék pléstér ci bungut kurenan ci é ban nyanyad di cariké? Meludih to?*
*809. Blong : Basange gedeg.*
*810. Céng : Ci ngudiang kéto?*
*811. Blong : Waé ngorin ngaba nasi jam kutus semengan. Jam satu tengaine abana nasi. Basang waé sing jeg malagu Jawa ngeroncong. Gedeg basangé jamakang nyanyad anggon mlésté**r** bungutné.*

Terjemahannya:

806. Céng : Mulut kamu si begitu. Ngasitahu aku bisa. Kamu seperti babakan pole. Kamu kasi aku ada, untuk kamu sendiri tidak ada
807. Blong : Kok begitu?
808. Céng : Waktu ini kenapa kamu plester mulut isterimu dengan lumpur? Apa itu bagus?
809. Blong : Orang aku emosi.
810. Céng : Sebabnya apa?
811. Blong : Aku suruh dia membawakan nasi pukul delapan pagi, pukul satu siang baru dibawakan nasi. Perutku kan bagaikan lagu jawa, ngeroncong. Makanya aku plester mulutnya dengan tanah lumpur.

Perilaku I Céblong yang memplester mulut isterinya lantaran terlambat membawakan nasi ke sawah yang dikomunikasikan pada dialog (806 sampai dengan 811) di atas juga mengandung nilai kritik sosial yang cukup serius. I Céblong yang bisa menasihati I Klencéng tidak boleh keras terhadap isteri ternyata juga sangat keras menghukum isterinya. Pada dialog (806) I Klencéng

mengatakan I Ceblong "*Cara babakan polé*" artinya bagaikan kulit kayu pole yang bermakna dia bisa memberitahukan orang lain tetapi diterapkan pada diri-sendiri tidak ada. Orang yang memiliki wawasan luas dan sanggup memberikan wejangan, memberikan ajaran dan sejenisnya kepada orang lain, idealnya ia harus sanggup berbuat kebajikan sesuai dengan yang biasa dilontarkan untuk menasehati orang lain.

Dialog selanjutnya masih dari I Klenéng bersama I Céblong seputar petunjuk cara menghormati seorang wanita atau isteri sebagai berikut.

*812.* Céng : *Ci dadi sing keras hati ngajak anak luh. Nak luhe to kadén Dewa raosanga?*
*813. Blong* : *Nak luh apa Dewa?*
*814. Céng* : *Buktiné kadén Ibu pertiwi orahanga? Ada nak ngorang Bapak pertiwi? To di kalenderé ada hari ibu, ada hari bapak? Di limane ada ibu jari, ada bapak jari? Di gumine ada ibu kota, ada bapak kota?*

Terjemahannya:

812. Céng : Kamu tidak boleh keras hati sama kaum perempuan. Wanita itu kan dikatakan dewa?
813. Blong : Wanita apa Dewa?
814. Céng : Buktinya kan dibilang Ibu Pertiwi? Apa ada yang bilang bapak pertiwi? Itu di kalender kan ada hari ibu, ada hari bapak? Di tangan kita ada ibu jari, apa ada bapak jari? Di bumi ini ada ibu kota, apa ada bapak kota?

Masih lanjutan yang tadi, I Klencéng menasihati I Céblong untuk tidak keras hati pada wanita. Seorang laki-laki harus mampu dan mau menghormati kaum wanita. Laki-laki tidak akan hidup sempurna tanpa seorang wanita. I Klencenk bahkan mengatakan wanita itu bagaikan dewa saja (dialog 812). Sebagai bukti pada dialog (814) dikatakan ada sebutan *ibu pertiwi*, tidak ada

bapak pertiwi; ada sebutan hari ibu, tidak ada hari bapak; ada ibu jari, tidak ada bapak jari; dan ada ibu kota, tidak ada bapak kota. Bahkan suatu kepercayaan mengatakan bahwa sorga seorang anak terletak di kaki seorang ibu. Dengan demikian dialog tersebut mengandung kritik sosial bagi orang-orang yang kurang mengerti, tidak mau, atau tidak mampu memberikan penghormatan bagi kaum wanita.

Wacana yang juga mengandung kritik sosial berikutnya dari dialog I Céblong dan I Klencéng dapat dilihat pada dialog (905 sampai dengan dialog 910) berikut.

*905. Blong : Waé setres ajak Adi Ketut dajan umahé né.*
*906. Céng : Aa? Untuk menghilanghkan setrés,*
*907. Blong : Engkén?*
*908. Céng : Janganlah, berhentilah ci membanding-bandingkan diri dengan orang lain. Olah raga sewai, positif thinking ci.*
*909. Blong : Mih, apa madan kingking to*
*910. Céng : Artiné berwawasan–berpikir yang positif, da ci berpikir yang négatif. Pang da setrés polon cié, terimalah hidup apa adanya dan berusaha serta berdoa.*

Terjemahannya:

905. Blong : Aku setres dengan Adik Ketut di utara rumahku.
906. Céng : Ya? Untuk menghilanghkan setres,
907. Blong : Bagaimana?
908. Céng : Janganlah, berhentilah kamu membanding-bandingkan diri dengan orang lain. Olah raga setiap hari, positif thinkinglah kamu.
909. Blong : Mih, apa kingking itu?
910. Céng : Artinya berwawasan-berpikir yang positif, jangan suka berpikir yang negatif. Agar jangan setres otakmu, terima hidup apa adanya dan berusaha serta berdoa.

Dialog (905-910) di atas dikomunikasikan oleh tokoh sisipan I Céblong dan I Klencéng untuk memberikan sindiran atau kritikan kepada orang-orang yang terlalu banyak berpikir, terutama berpikiran yang negatif. Seseorang hendaknya selalu berpikiran yang positif yang dikenal "*positive thinking*" yaitu jangan berburuk sangka pada orang lain, jangan berkeinginan menjatuhkan, mencelakakan, menjelekkan, atau sampai hati memfitnah orang lain, jangan punya keingimnan mengambil milik orang lain, jangan iri hati, dan sejenisnya. Orang yang baik adalah orang yang sanggup memelihara wawasan yang luas, selalu berpikiran yang luhur, baik hati, *positive thinking*, mau mensyukuri apa adanya namun tidak henti-hentinya berbuat dan berusaha yang disertai dengan selalu berdoa, memohon anugerah Hyang Kuasa. Dengan pemikiran yang baik akan keluar kata-kata yang baik dan dengan pemikiran dan kata-kata yang baik, idealnya akan terwujud pula perilaku yang baik.

### 5.1.4 Kritik Sosial Dialog *Penasar* dengan Ksatria

Pembicaraan seorang punakawan dengan ksatria atau para bangsawan lainnya yang bukan junjungannya memang agak langka berisikan wacana kritik sosial. Hal ini jika dibandingkan dengan dialog antarpunakawan. Dialog antara punakawan dengan ksatria memang lebih banyak mengarah kepada dialog-dialog yang serius untuk melanjutkan alur cerita yang dipentaskan. Walaupun demikian, dalam pentas wayang *Cénk Blonk* dapat juga ditemukan wacana yang tergolong

mengandung nuansa kritik sosial pada dialog punakawan dengan ksatria yaitu dialog antara tokoh Sangut dengan Sang Anoman seperti pada kutipan berikut.

*715. Sangut : Aduh ... nawegang, raga é niki kan Sang Anoman?*
*716. Anoman : Yogya, kita sang apa?*
*717. Sangut : Titiang Mangut.*
*718. Anoman : Waduan sirang Gagar Mayang?*
*719. Sangut : Inggih.*
*720. Anoman : Pejah kita mangké.*
*721. Sangut : Béh… Dong yen Ratujagi mademang titiang, tulya kadi macan ngamatiang semut. Wénten nak bengong, wénten nak bangga, béh Sang Anoman nyidang ngematiang I Sangut. Wénten ten anak kagum.*

Terjemahannya:

715. Sangut : Aduh … maafkan, anda ini Sang Anoman?
716. Anoman : Ya, kamu siapa?
717. Sangut : Saya Mangut.
718. Anoman : Abdinya Diah Gagar Mayang?
719. Sangut : Iya.
720. Anoman : Mati kamu sekarang.
721. Sangut : Beh. Kalau anda membunuh saya, tidak obahnya bagai macan membunuh semut. Adakah orang bangga, wah, Sang Anoman mampu membunuh I Sangut. Tidak akan ada orang kagum.

Jika diperhatikan dengan sebaik-baiknya, dialog antara tokoh I Sangut dengan Sang Anoman di atas terutama pada dialog (721). Dialog tersebut terkesan berisikan kritikan yang ditujukan kepada orang-orang yang tega menghakimi, memukuli atau menyakiti orang lain yang telah dalam keadaan tidak berdaya. Padahal kalau mampu mengalahkan orang kecil dan hina yang sudah dalam posisi tidak berdaya itu bukan suatu prestasi yang patut dibanggakan dan sudah tentu pula tidak ada orang kagum atau heran melihat kemenangan tersebut.

Agama Hindu telah mengajarkan kepada umatnya suatu ajaran yang disebut *ahimsa* yang berarti tidak membunuh atau tidak saling menyakiti. Maknanya, setiap orang harus berusaha sedapat mungkin memupuk rasa setia kawan karena setiap insan di dunia ini sama-sama ciptaan Tuhan. Setiap orang hendaknya berusaha saling sayang-menyangi dan saling hormat-menghormati, tidak ada yang tega menyakiti yang lainnnya, apalagi misalnya seseorang yang dalam keadaan tidak bersalah.

Ada orang yang merasa dirinya hebat, ketika didengar temannya dipukul oleh orang lain, dia tanpa berpikir panjang mau membela temannya untuk menghabisi orang yang memukul itu padahal terkadang dia tidak pernah tahu duduk persoalannya dan tidak memahami latar belakang perkelahian tersebut. Bisa jadi orang yang tidak bersalah disiksanya sampai tidak berdaya bahkan ada yang sampai tewas.

### 5.1.5 Kritik Sosial Dialog *Penasar* dengan Kera

Di dalam pentas Wayang *Cénk Blonk* lakon *Diah Gagar Mayang* dapat disimak suatu wacana atau dialog kritik sosial yang dilontarkan oleh seorang punakawan terhadap tokoh bukan manusia yaitu tokoh kera. Dalam hal ini dialog yang dimaksud merupakan suatu monolog yang dikeluarkan oleh tokoh Tualen, oleh karena kera-kera yang diajak berbicara tidak mungkin memberikan tanggapan apa-apa atau sama sekali tidak memiliki kemampuan merespon pembicaraan Tualen itu.

Arah monologhnya yang ditujukan kepada kera bagaikan memberikan petuah kepada seorang manusia yang dapat mengertikan ungkapannya itu. Dengan demikian nasihat tersebut pada akhirnya merupakan suatu kritik sosial oleh dalang yang tertuju kepada para penonton.

Perhatikan kutipan berikut!

*264. Tualén : Cang ngidih tekén cai, apin ci pawakan bojog, pang nyidang sifaté cara manusa. Pang da bungkulané dogen manusa, sifaté cara bojog. Ingetang seni budayané kembangang. Dija ja seni budayaée maju, ditu guminé melah. Eda benya masiat ngajak timpal. Pang da timpal ngamah arak di Jawa, iraga dini mabuk. Timpalé suba masalaman ngedum bati, iraga enu puik, pang da kéto. Pang bisa médanin cén politik, cén adat, cén agama. Pang da madukan tainé ajak poloné. Urukang awaké makidung makakawin, ajaka masuk Bali TV nyanan.*

Terjemahannya:

264. Tualén : Saya minta pada kamu, walaupun kamu berbadan kera, agar bisa sifatmu seperti manusia. Agar jangan tubuh saja manusia tetapi sifatnya seperti kera. Ingatlah seni budaya itu dikembangkan. Di mana saja seni budaya itu maju di situlah akan terwujud kemakmuran. Janganlah sampai berkelahi dengan teman. Agar jangan teman minum arak di Jawa, kita di sini mabuk. Teman sudah bersalaman membagi keuntungan, kita masih berselisih. Agar bisa kita membedakan yang mana politik, yang mana adat, dan yang mana agama. Agar jangan menyatu kotoran dengan isi otak kita. Belajar membaca kidung atau kakawin, nanti saya ajak masuk Bali TV.

Dialog (264) di atas mengandung kritikan terhadap orang-orang yang badannya manusia tetapi sifatnya bagai sifat seekor kera. I Tualén berpesan kepada kera-kera kesayangan Sang Ramadewa agar mereka bisa bertabiat manusia ketika mereka berbadan kera. Jangan malah sebaliknya, seseorang yang

berbadan manusia tetapi perilakunya seperti kera atau binatang. Lebih jauh Tualen berkata kepada para kera tersebut bahwa seni budaya di Bali patut dibina, dilestarikan dan dikembangkan, karena di mana saja seni budaya itu maju di sanalah akan diperoleh kebahagiaan yang sejati. Jika seni budaya itu tidak terurus maka kebahagiaan itu pun akan memudar.

Saran yang lainnya, pupuklah sifat *manyama braya* 'tenggang rasa' persaudaraan, dan kekeluargaan itu sebaik-baiknya. Jangan suka berkelahi atau bermusuhan dengan sesama teman agar jangan orang minum-minum di Jawa kita di Bali yang mabuk. Di samping itu, mereka juga diminta agar sanggup membedakan yang baik dan buruk, membedakan yang mana politik, yang mana adat atau agama agar tidak ngawur. Tentunya hal itu akan didapatkan dengan banyak belajar, membaca sastra-sastra lama seperti *kakawin* dan tembang-tembang Bali lainnya.

## 5.2 Wacana Kritik Sosial Wayang *Joblar* Lakon *Tualén Caru*

### 5.2.1 Sinopsis Lakon *Tualén Caru*

Dikisahkan Sang Maharaja Ramadewa sedang bercakap-cakap dengan abdinya yang bernama Tualen membicarakan tentang keadaan negerinya sehabis melaksanakan *yadnya* yang cukup besar. Tiba-tiba saja turun Hyang Narada dan memberikan petunjuk kepada Maharaja Ramadewa bahwa oleh karena bumi ini sudah semakin tua dan memasuki era yang dikatakan sangat berbahaya maka

walaupun baru saja Sang Raja usai menghaturkan *sesajen* yang cukup besar termasuk *sajian caru* dengan daging binatang, hal itu dikatakan belum cukup.

Bhagawan Narada menyarankan bahwa untuk keselamatan negeri Ayodya itu, Sang Raja Ramadewa hendaknya kembali mengadakan *yadnya* yaitu menghaturkan sajian *caru* atau *bhuta yadnya* dengan daging manusia yang disebut "*Caru Manusa Sudamala*". Yang dimaksud *manusa sudamala* adalah orang yang kulit badannya hitam kelam. Pada pertemuan tersebut terungkap bahwa abdinya yang bernama Tualen termasuk kategori *manusa sudamala*. Dengan demikian sidang pun memutuskan akan mempersembahkan I Tualen sebagai daging *caru*.

Katika Tualen membabat Hyang Narada lantaran dirinya ditetapkan menjadi daging *caru* dan mempertanyakan di mana Hyang Narada mendapat pawisik atau sumber sastra tentang *bhuta yadnya* yaitu *caru manusa sudamala* itu, tiba-tiba saja datang Sang Sugriwa menarik Tualen untuk segera dibunuh. Sidang pun terhenti dan Hyang Narada memerintahkan agar Sang Sugriwa segera membunuh Tualen. Selanjutnya, tugas membunuh Malen diserahkan kepada Sang Anoman alias Maruti. Oleh karena Tualen masih bertangguh, akhirnya ia tidak jadi dibunuh, melainkan hanya diikat dan akan dihaturkan dalam keadaan hidup.

Dalam keadaan terikat itu, Tualén meminta anaknya menyanyikan sebuah tembang Bali. Pada saat Merdah bertembang, dikisahkan jiwatmannya Tualen keluar dari tubuhnya, langsung pergi menuju *Yamaloka*. Kehadiran

rohnya Tualen telah diketahui oleh para dewata di alam sana dan disambut dengan baik. Bhatara Siwa berkenan turun menunggal menjadi *Sang Hyang Sapuh Jagat* yang merasuki badan kasarnya Tualén. Para Dewata yang agung bermaksud akan memusnahkan segala kejahatan dan kekotoran di muka bumi sehingga Tualén memiliki kekuatan tubuh yang luar biasa.

Pada babak berikutnya dikisahkan keluarnya Kaki Sumali dari pihak leluhur Alengkapura yang akan membalaskan dendamnya kepada Maharaja Ramadewa di Ayodyapura. Kehadiran Kaki Sumali dilayani oleh *penasar* Alengkapura yang bernama Délem dan Sangut. Di dalam pertemuan tersebut tidak banyak yang mereka bicarakan, hanya mengisyaratkan bahwa segera mereka akan segera menghancurkan Ayodyapura untuk membalaskan dendam hatinya terhadap kematian keluarga Raja Rahwana di Alengkapura.

Selanjutnya, dikisahkan tiba saatnya Sang Anoman akan membunuh I Tualen. Tualen menyerahkan dirinya untuk dibunuh, dipukuli dari depan, dari belakang, dari samping kiri atau pun samping kanan. Ternyata Malén telah memiliki kekuatan yang luar biasa sehingga Sang Anoman tidak berhasil membunuhnya. Tualén menantang dan mengatakan dirinya turunan para dewata yang agung. Anoman lalu minta maaf dan mengatakan bahwa *Sang Hyang Pramesti Guru* telah menunggal manjadi *Sang Hyang Sapuh Jagat* pada diri Tualén. Muncul kemudian kesepakatan untuk menyatukan kekuatan agar bisa membunuh segala kekuatan Kaki Sumali yang telah diketahuinya bersiap-siap menggempur Ayodyapura.

Dalam tenggang waktu yang tidak terlalu lama, terjadilah peperangan yang sengit antara pasukan kera di bawah kepemimpinan Sang Sugriwa dan Anoman yang membela junjungannya yaitu Sang Ramadewa dengan pasukan raksasa yang membela junjungannya yaitu Kaki Sumali. Akhirnya peperangan pun memuncak antara Kaki Sumali melawan Tualén. Kaki Sumali mengubah wujudnya menjadi sosok *Rangda* yang bengis dan sakti, sedangkan Tualén menjadi *Sang Hyang Sapuh Jagat* dalam bentuk *Barong Két*. Peperangan terjadi dan kekuatan *Sang Hyang Sapuh Jagat* berhasil mengalahkan *Rangda* yang di-keluarkan oleh kesaktian Kaki Sumali.

### 5.2.2 Tokoh dan Penokohan

Sebuah cerita akan dapat terwujud dan berjalan berkat adanya tokoh cerita. Melalui tokohlah pembaca mengikuti jalanya cerita. Tokoh-tokoh dalam peristiwa mampu menjalin suatu cerita sehingga tokoh pula yang dapat menjadi penentu peristiwa dan di dalam peristiwa terdapat gambaran perilaku para tokoh yang disebut karakter atau penokohan. Karakter tersebut akan tercermin berkat hasil rekaan pengarang cerita bersangkutan. Jadi yang dimaksud tokoh di dalam sebuah cerita atau lakon adalah sosok individu yang diberikan posisi untuk ikut berperan di dalam penceritaan sebuah cerita.

Tokoh (*character*) adalah individu rekaan yang mengalami suatu peristiwa atau berlakuan di dalam berbagai peristiwa dalam cerita (Sudjiman, 1990:79). Selanjutnya yang dimaksud dengan penokohan (*Characterzation*)

adalah penciptaan citra tokoh-tokoh di dalam karya sastra. Oleh karena tokoh itu rekaan pengarang, maka hanya pengaranglah yang paling mengenal tokoh-tokoh suatu cerita. Dengan demikian, maka tokoh-tokoh perlu digambarkan ciri-ciri lahirnya dan sifat serta sikap bhatinnya agar wataknya juga dikenal oleh para pembaca. Terkait dengan penokohan ada juga istilah watak dan perwatakan. Watak ialah kualitas tokoh, kualitas nalar, dan jiwanya yang membedakannya dengan tokoh yang lain (Sudjiman, 1990:84; 1992:23).

Analisis karya seni atau karya sastra seringkali memberi perhatian khusus pada tokoh walaupun tokoh-tokoh fiktif belaka. Pada umumnya para tokoh digambarkan dengan ciri-ciri yang berhubungan dengan kepribadian mereka (berupa keterangan-keterangan psikologis dan atau sosial) serta sikap mereka (tingkah laku, tindakan) untuk memberi petunjuk tentang diri tokoh, maka ia mengemukakan ciri-ciri dan tanda-tanda fisik, tanda moral, dan sosial (Zaimar, 1991:48).

Istilah tokoh akan menunjuk kepada orangnya, sedangkan pelaku cerita, watak, perwatakan, dan karakter menunjuk sifat dan sikap para tokoh seperti yang ditafsirkan oleh pembaca, yakni akan lebih menunjuk pada kualitas pribadi seorang tokoh. Penokohan dan karakterisasi sering juga disamakan artinya dengan karakter atau perwatakan dan perwatakan menunjuk pada penempatan tokoh tertentu dengan watak tertentu pula (Duija, 2005:200).

Tokoh-tokoh cerita yang berperan di dalam pementasan wayang *Joblar* lakon *Tualén Caru* ini antara lain: (1) tokoh dewa (Dewa Indra, Dewa Yama,

Sang Suratma); (2) tokoh raja (Ramadewa, Kaki Sumali); (3) tokoh patih (Sang Sugriwa dan Sang Anoman); (4) tokoh *penasar* atau orang kebanyakan (Tualén, Merdah, Sangut, Délem, I Céblong, I Klencéng, Nang Semangat, I Joblar, Si Luh Ganda, dan Cewek Kafe); (5) Sejumlah tokoh kera; dan (6) sejumlah tokoh raksasa. Dalam pembahasan berikutnya tokoh-tokoh dalam lakon tersebut akan dirinci dan dibahas ke dalam tiga kategori utama yaitu: (1) tokoh utama yang meliputi: (a) tokoh protagonis, (b) tokoh antagonis, (c) tokoh tritagonis, (2) tokoh pembantu, dan (3) tokoh sisipan.

#### 5.2.2.1 Tokoh Utama

**1) Tokoh Protagonis**

Sebelum mengungkap siapa saja atau tokoh mana saja yang termasuk tokoh protagonis di dalam lakon *Tualén Caru,* terlebih dahulu akan diungkap kembali pengertian tokoh protagonis. Di dalam *Kamus Istilah Sastra* (Sujiman (ed.) 1990:64) dijelaskan bahwa protagonis atau *main character* adalah tokoh dalam karya sastra yang memegang peranan pimpinan di dalam pertunjukan seni drama. Tokoh protagonis identik dengan tokoh sentral dalam sebuah cerita sehingga tokoh protagonis juga disebut tokoh utama yaitu tokoh yang menjadi titik sentral atau pokok kisahan di dalam suatu penceritaan.

Berdasarkan pengertian protagonis di atas, maka yang dapat disebut tokoh protagonis di dalam lakon *Tualén Caru* yang dipentaskan Wayang Kulit *Joblar* adalah tokoh punakawan yang bernama Tualen. Tokoh Tualénlah yang menjadi pokok kisahan cerita tersebut, yang sejak awal sampai akhir pertunjukan

berperan menjadi kunci cerita itu bergulir. Maka dari itu tepatlah lakon tersebut diberi judul *Tualén Caru* yang artinya karya *bhuta yadnya* mempersembahkan Tualen menjadi daging *sesajian caru* yang dipersembahkan ke hadapan Bhatara Siwa dan dalam cerita tersebut disebut *Caru Manusa Sudamala*, yaitu caru manusia berkulit hitam-kelam.

Di dalam cerita tersebut dilukiskan tokoh Tualen memiliki kharakter yang baik, yaitu seorang tua berpenampilan sederhana, polos, dan lugu yang sangat setia mengabdikan diri kepada junjungannya yaitu Sang Ramadewa di negeri Ayodya. Tualen juga dikisahkan memiliki pribadi yang luhur, baik hati, cerdas, dan bijaksana sehingga di Ayodya dia sering berhasil menjadi penasihat yang handal bagi para balayudha, para patih, para wenara atau kera dan bahkan sanggup menasihati sang raja manakala diperlukan. Nasihat-nasihatnya sering penuh dengan ajaran kebenaran, etika, moral atau tata susila, dan budi pekerti yang menyejukkan. Di samping itu Tualén juga sering diberikan peran yang kocak oleh sang dalang dengan dialog-dialog yang melucu sebagai hiburan. Seiring dengan itu, maka wacana kritik sosial pun akan cukup banyak dapat dilontarkan lewat dialognya karena ia berposisi menjadi penasihat.

Berawal dari saran Hyang Narada bahwa demi kesejahteraan kerajaan Ayodya, Sang Ramadewa harus menggelar sebuah persembahan yang disebut *Caru Manusa Sudamala*. Cerita tersebutlah yang menggiring tokoh Tualén menjadi tokoh protagonis. Seperti telah disinggung di atas bahwa yang dimaksud *Caru Manusa Sudamala* adalah suatu bentuk sajian *caru* ‘korban’ yang

mempersembahkan manusia berkulit hitam kelam ke hadapan Hyang Siwa. Kebetulan yang termasuk kategori *manusa sudamala* adalah tokoh Tualen dan persidangan memutuskan akan mempersembahkan Tualen sebagai daging *caru*. Hal inilah yang menyebabkan tokoh Tualen menjadi pusat kisahan sejak awal hingga akhir pementasan.

**2) Tokoh Antagonis**

Di dalam teori sastra, yang dimaksud tokoh antagonis adalah tokoh-tokoh yang merupakan penentang utama dari tokoh protagonis atau tokoh utama (Sujiman (ed.) 1990:7). Kalau protagonis sebagai tokoh sentral atau tokoh utama dalam sebuah penceritaan yang hanya ada satu, maka tokoh antagonis bisa saja lebih dari satu orang, walaupun yang utama dari antagonis itu tetap hanya satu.

Di dalam lakon *Tualén Caru*, yang termasuk kategori tokoh antagonis adalah Ramadewa, yaitu maharaja Ayodya yang menyetujui petunjuk Bhagawan Narada, menyarankan agar Ramadewa menghaturkan sajian *caru* yang disebut *Caru Manusa Sudamala*. Seiring dengan peristiwa tersebut maka Bhagawan Narada sebagai pemicu pihak raja untuk menjadikan Tualen sebagai daging *caru* pun ikut menjadi tokoh antagonis. Boleh dikatakan Bhagawan Narada merupakan otak dari bergulirnya alur cerita yang membuat konflik antara Ramadewa dengan punakawannya sendiri bahkan tega akan membunuh abdinya yang bernama Tualen menjadi daging persembahan *bhuta yadnya* yang disebut caru *manusa sudamala* itu.

Di samping tokoh Rama dan Bhagawan Narada, yang juga termasuk tokoh antagonis di dalam cerita tersebut adalah Sang Sugriwa dan Anoman. Keberpihakan kedua tokoh tersebut sangat jelas mendukung sang raja. Tokoh Sugriwa sebagai mahapatih dan Anoman yang berposisi panglima perang Ayodyapura ikut menjadi tokoh antagonis karena kedua tokoh tersebut ikut berbuat memusuhi tokoh Tualen bahkan akan membunuh Tualén sebagai daging persembahan dalam upacara *bhuta yadnya* itu.

Dari penjelasan di atas ternyata tokoh protagonis dan antagonis dalam cerita *Tualén Caru* terjadi pada intern keluarga besar kerajaan Ayodyapura. Tokoh Tualén seakan-akan menjadi musuh sang raja akibat asutan atau petunjuk orang ketiga, yaitu Bhagawan Narada yang dipercayai sebagai mahaguru yang patut digugu dan ditiru tanpa pertimbangan kemanusiaan.

Tokoh Rama sebagai raja Ayodya yang dikenal memiliki kharakter penuh wibawa, pintar, bijaksana, dan baik budhi itu ternyata tidak memiliki kesanggupan untuk memikirkan baik-buruk atau benar-salahnya petunjuk seorang *bhagawan* sehingga terkesan bodoh atau tidak tenggang rasa dan kurang manusiawi karena begitu saja menerima asutan Bhagawan Narada untuk menjadikan I Tualen sebagai daging *caru*. Bukan hanya itu, Hyang Narada pun ternyata dilukiskan sebagai tokoh dewa yang memiliki nurani yang kurang sehat, tanpa dasar yang jelas memberikan petunjuk kepada Sang Rama untuk mempersembahkan *caru* daging manusia.

Di sisi lain Tokoh Sugriwa dan Anoman pun terlihat arogan, begitu saja mau ikut memusuhi dan hendak membunuh Tualén yang diketahuinya sebagai abdi yang sangat setia. Padahal di sisi lain tokoh Sugriwa sebagai mahapatih Ayodya, dikenal memiliki kharakter yang baik, berwibawa, dan bijaksana. Demikian juga halnya Sang Anoman yang bagaikan anak dari Sugriwa terkenal sebagai panglima perang yang tangguh serta penuh wibawa dan bijaksana. Kedua tokoh tersebut juga larut dalam suasana yang kurang manusiawi, sanggup berbuat untuk membunuh punakawan kesayangannya yang bernama Tualén sebagai korban suci demi keselamatan negerinya.

**3) Tokoh Tritagonis**

Tokoh tritagonis adalah tokoh yang mengisi posisi ketiga, di luar tokoh protagonis dan antagonis, namun keberpihakannya jelas memihak ke salah satu tokoh tersebut, memihak pada tokoh protagonis atau pada tokoh antagonis. Dalam terminologi tokoh primer, tokoh sekunder, dan tokoh komplementer, tokoh tritagonis termasuk kategori tokoh komplementer yaitu para tokoh cerita yang melengkapi proses penceritaan.

Berdasarkan pengertian di atas maka yang termasuk ke dalam tokoh tritagonis atau komplementer di dalam lakon *Tualén Caru* adalah Kaki Sumali dari keluarga Rahwana di Alengkapura. Tokoh raksasa yang mahasakti dan kejam tersebut ditampilkan oleh sang dalang setelah pihak Ramadewa tidak berhasil membunuh Tualén sebagai daging persembahan caru. Di dalam cerita disebutkan bahwa rohnya Tualén yang sempat masuk *Yamaloka* (alam niskala)

itu mendapat anugrah para dewata yang mahaagung di alam sana untuk kembali turun ke dunia karena dia tidak memiliki kesalahan apa-apa dan belum pantas meninggal dunia. Tualén diberi kekuatan yang menunggal oleh para dewata dan ia disebut *Sang Hyang Sapuh Jagat*.

Turunnya Tualén kembali itulah yang menyebabkan pihak Ayodyapura sepakat menyusun kekuatan untuk memerangi Kaki Sumali di Alengkapura yang memang merupakan musuh bebuyutan Ayodya. Terjadilah peperangan yang dahsyat dan hebat antara kekuatan Tualén sebagai *Sang Hyang Sapuh Jagat* melawan kekuatan Kaki Sumali yang juga sangat sakti. Kemenangan diraih oleh pihak Ayodyapura. Di samping itu, yang juga tergolong ke dalam tokoh tritagonis di dalam lakon *Tualén Caru* itu adalah tokoh Sang Suratma dan beberapa atman yang melengkapi penceritaan di *Yamaloka*.

Sang Suratma dilukiskan sebagai tokoh pembantu Dewa Yama di *Yamaloka* yang bertugas mengurus kedatangan para roh manusia yang masuk ke *Yamaloka*. Ia dikisahkan sosok dewata yang memiliki penampilan sederhana, dengan suara yang sangat khas dan melontarkan dialog-dialog yang tidak terlalu serius serta bernuansa lelucon atau humor yang sengaja dirancang seperti itu oleh sang dalang. Roh-roh yang datang menghadapnya pun dilukiskan serupa yaitu semata-mata untuk mengembangkan lelucon dan dialog sosial lainnya sehingga dari situ pun akan dapat ditarik wacana-wacana yang bernuansa kritik sosial yang cukup efektif.

#### 5.2.2.2 Tokoh Pembantu

Tokoh pembantu yang dimaksudkan di sini adalah tokoh-tokoh di luar tokoh protagonis, antagonis, dan tritagonis. Sesuai dengan namanya maka tokoh pembantu adalah tokoh-tokoh dalam sebuah cerita yang tidak berperan sebagai pusat kisahan, posisinya pembantu para tokoh yang berposisi lebih penting.

Yang tergolong tokoh pembantu di dalam lakon *Tualén Caru* adalah para punakawan yang menjadi hamba atau yang paling dekat dengan tokoh-tokoh utama. Di Ayodyapura, tokoh pembantunya adalah I Merdah, yaitu seorang punakawan anak kandung dari tokoh Tualén. Merdah adalah tokoh tua bertubuh kecil padat-kekar betkulit hitam, memiliki hidung yang bulat dan tampil sebagai tokoh yang cerdik. Di samping itu ia memiliki kharakter sebagai orang tua yang juga bijaksana, jujur, setia, penuh pengertian sehingga tutur bahasanya sangat umum mengandung wejangan-wejangan atau nasihat yang sarat dengan ajaran dharma. Secara umum kharakter tokoh Merdah memiliki kesamaan dengan ayahnya, Tualén.

Tokoh lainnya yang juga berposisi sebagai peran pembantu di dalam lakon *Tualén Caru* adalah dua punakawan kakak beradik yang menjadi abdi di Alengkapura mengiringi Kaki Sumali. Nama tokoh tersebut yaitu Delem dan Sangut. Delem dilukiskan seorang abdi yang bertubuh pendek, agak gemuk, lehernya gondok, bicaranya cepat, keras dan tegas, serta cenderung sombong. Jiwanya kaku, emosional, serta berselera tinggi penuh dengan rencana-rencana yang busuk atau kotor demi sebuah cita-cita. Dia juga memiliki kebiasaan

mengejek atau mengenyek orang lain pada hal sesungguhnya ia seorang yang bodoh. Sedangkan adiknya, I Sangut adalah sosok punakawan yang berbadan kurus, perutnya buncit, lehernya panjang, mulut juga panjang. Ia dilukiskan memiliki kepribadian yang lebih luwes, penuh perhitungan, lebih cerdas, hidup sederhana, ngomongnya polos, pelan, dan agak licik sehingga ia selalu dalam keadaan selamat.

#### 5.2.2.3 Tokoh Sisipan

Dalam terminologi mana pun dalam teori tokoh dan penokohan, tidak ada kategori tokoh sisipan. Semua tokoh dibagi habis dalam empat kategori yaitu: protagonis, antagonis, tritagonis, dan pembantu. Tokoh-tokoh yang tidak terakomodasi dalam tokoh protagonis, antagonis, dan tritagonis termasuk tokoh pembantu. Di dalam pertunjukan wayang kulit inovatif dan khususnya di dalam wayang kulit *Joblar* dengan lakon *Tualén Caru* ini ada sejumlah tokoh yang belum terakomodasi ke dalam keempat tokoh sebelumnya. Oleh karena posisi tokoh-tokoh tersebut sebagai punakawan sisipan atau sebagai pelengkap yang tidak memiliki posisi penting di dalam pertunjukan tersebut maka tepatlah kiranya mereka disebut sebagai tokoh sisipan.

Tokoh-tokoh sisipan yang dimaksud antara lain: I Klencéng yaitu tokoh yang berpasangan dengan I Céblong. Tokoh tersebut bukan tokoh pembantu tetapi yang hadir sebagai pelengkap namun menjadi idola bagi penonton karena memiliki kharakter yang lugu namun lucu atau kocak. Sang dalang sengaja

menghadirkan kedua tokoh tersebut untuk dapat diposisikan sebagai selingan pementasan dengan peran pelawak. Mereka tampil dengan suara-suara yang khas dan mengkomunikasikan dialog yang lucu, namun tidak terlepas dari pendidikan etika, moral, dan masalah-masalah kehidupan yang lainnya.

Kehadiran kedua tokoh tersebut sama sekali tidak menyinggung substansi cerita. Di dalam lakon *Tualén Caru* kedua tokoh itu dimunculkan pada posisi awal cerita sesudah dialog punakawan Tualen dan Merdah melihat adanya sejumlah kera yang mengebut mengendarai sepeda motor. Substansi dialognya pun lepas sama sekali dengan alur cerita yang sedang mengalir. I Klencéng dan I Céblong hanya bercerita tentang situasi rumah tangganya masing-masing dan hal-hal lainnya yang sama sekali tidak menyinggung Ramadewa maupun Kaki Sumali sehingga sulit dikelompokkan sebagai tokoh pembantu. I Céblong dilukiskan sebagai seorang tokoh yang berkulit hitam, bahunya panjang, mulutnya panjang, dan kepalanya botak tanpa rambut sama sekali. Dialognya khas sekali dengan nada yang pelan dan ceplas-ceplos. Sementara I Klenceng memiliki postur tubuh lebih tinggi, mulutnya panjang dengan gigi jarang-jarang, dan rambut lurus tak terurus. Dia dilukiskan lebih cerdik daripada I Céblong dan diposisikan sebagai orang yang penuh pengalaman kemasyarakatan sehingga ia sering diposisikan untuk menasihati pasangannya yang berbana I Céblong.

Di samping kedua tokoh tersebut, tokoh lain yang juga termasuk ke dalam tokoh sisipan adalah Nang Semangat dan I Joblar. Kedua tokoh terakhir ini juga memiliki posisi yang sama yaitu tidak berperan dalam kaitannya dengan

cerita dan penceritaan yang bergulir. Mereka sengaja dihadirkan sebagai sisipan peran pelawak yang hanya mengkomunikasikan wacana-wacana yang bersifat menghibur. Nang Semangat dan I Joblar adalah dua tokoh rakyat yang penuh kesederhanaan. Nama tokoh sisipan I Joblar tersebut malahan dipilih oleh sang dalang untuk menyebut nama pertunjukannya yaitu wayang kulit *Joblar*. Tokoh Joblar dimunculkan ketika Kaki Sumali telah keluar dan ia dipasangkan berdialog dengan tokoh pembantu yang bernama I Sangut.

### 5.2.3 Kritik Sosial Dialog *Penasar*

Tidak berbeda dengan kritik sosial di dalam Wayang Kulit *Cénk Blonk* bahwa wacana kritik yang paling dominan munculnya di dalam Wayang *Joblar* lakon *Tualén Caru* juga melalui tokoh-tokoh *penasar* atau antara *penasar* itu sendiri. Wacana kritik antara *penasar* di dalam lakon *Tualén Caru* meliputi: (1) Dialog Tualén dangan Merdah, (2) Dialog Klencéng dengan I Céblong, (3) Dialog Délem dengan Sangut, (4) Monolog Sangut, (5) Dioalog I Joblar dengan Sangut, dan (6) Dialog I Sangut dengan Céwék Kafé.

#### 5.2.3.1 Dialog Tualén dengan Merdah

Konsep *Tri Hita Karana* telah sangat melekat pada tradisi adat suku Bali, yaitu yang meliputi *Parhyangan*, *Pawongan*, dan *Palemahan*. Bagian pertamanya yaitu *Parhyangan* berarti berusaha menjaga hubungan yang baik antara manusia dengan sang pencipa, *Ida Sang Hyang Widhi Wasa*, Tuhan Yang Maha Esa.

Kedua, *Pawongan* berarti diajak untuk memelihara hubungan yang yang selalu harmonis antara manusia satu dengan manusia lainnya. Ketiga, *Palemahan* mengandung arti berupaya untuk menjaga hubungan baik antara manusia dengan alam lingkungan.

Pada era ini cukup sering terjadi bencana alam yang membahayakan kehidupan manusia. Hal itulah yang pertama-tama dikomunikasikan sang dalang melalui dialog Tualén dan Merdah. Perhatikan dialog punakawan berikut.

*003. Merdah : Lipi lipi pa lipi*
*004. Tualén : Lipi sing to*
*005. Merdah : Apa to?*
*006. Tualén : Batu kaang to not.*
*007. Merdah : Kéngkén to laadné unduké?*
*008. Tualén : Banjir, ujan duang lemeng pang sing katibén banjir.*
*009. Merdah : Awinang?*
*010. Tualén : Perlu nuang kaangé, perlu nuang akah kayuné apang sing dadi banjir.*

Terjemahannya:

003. Merdah : Ular ular ayah, ular
004. Tualén : Bukan ular itu
005. Merdah : Apa itu?
006. Tualén : Batu karang itu
007. Merdah : Kenapa itu?
008. Tualén : Banjir, hujan dua hari agar tidak terjadi banjir
009. Merdah : Makanya?
010. Tualén : Perlu dibiarkan batu karang itu, perlu dibiarkan akar kayu itu agar tidak terjadi banjir.

Dialog (003-010) yang dikomunikasikan oleh tokoh Tualén dengan Merdah di atas mencerminkan bahwa dalang *Joblar* cukup peduli dengan konsep pemeliharaan lingkungan bahwa untuk dapat menjaga lestarinya alam lingkungan, supaya tidak terjadi banjir dan tidak terjadi bahaya tanah longsor,

maka tanah karang pengaman yang ada pada tanah-tanah miring dan bertebing perlu dipelihara keberadaannya. Demikian juga halnya berbagai jenis tumbuh-tumbuhan hutan beserta akar-akarnya patut dipelihara bersama, tidak ditebang sembarangan, karena semuanya itu akan dapat berfungsi untuk memperkuat kokohnya tanah yang ada sehingga bilamana ada hujan yang lebat tanah tersebut tidak tertimpa bahaya longsor.

Dialog (022-026) berikut ini memberikan petunjuk khususnya kepada umat Hindu bahwa jika mau *beryadnya* atau menghaturkan persembahan *bebantenan* ‘sajian’ ke suatu tempat suci yang dikenal dengan sebutan *nunas ica* ‘minta ketawa’ yang mana arti sesungguhnya mohon anugerah keselamatan dan kemuliaan. Oleh karena akan *nunas ica* atau *ngidih kedék* ‘minta ketawa’ terhadap Ida Sang Hyang Widhi, maka sering diajarkan agar dari rumah dalam keadaan riang gembira, tidak dalam keadaan marah-marah, benci, atau dengki. Artinya, mulai dari akan membuat sesajen persembahan tersebut pikiran kita sudah suci sehingga segala apa yang akan dihaturkan tersebut memang benar-benar dengan tulus iklas. Perhatikan dialog berikut!

*022. Tualén : Ratu betara titiang nunas ica!*
*023. Merdah : Apa madan keto?*
*024. Tualén : Nunas artine ngidih, ica ngaraning kedék, ngidih kedék kén ida betara.*
*025. Merdah : Maksudne Nang?*
*026. Tualén : Kedekin iba é uli jumah. Pang sing mauyutan benya di jumah, di jeroan, di geria. Neked di pura lantasan, panitia beneh-beneh bakat péléngin.*

Terjemahannya:

022. Tualén : Ya Tuhan, hamba '*nunas ica*' memohon anugrahmu!
023. Merdah : Apa disebut begitu?
024. Tualén : *Nunas* artinnya meminta, *ica* berarti tertawa, memohon tertawa kepada Hyang Widhi
025. Merdah : Maksudnya ayah?
026. Tualén : Tertawalah kita dari rumah. Supaya tidak bertengkar di rumah, di puri, di gria. Sesampai di pura, agar jangan panitia yang tidak bersalah kena pukul.

Dialog Tualén nomor (026) di atas memberikan petunjuk atau kritikan kepada orang-orang yang sering ribut-ribut, sering bertengkar, bahkan saling membenci ketika menjelang ada upacara *Déwa Yadnya*. Petunjuk dalang *Joblar* ini telah umum dipakai menesihati umat Hindu bahwa pada setiap akan melaksanakan *yadnya* tidak boleh ribut-ribut, bertengkar, dan sejenisnya. Kita diajari untuk selalu mampu mawas diri, mengekang hawa nafsu, berusaha memelihara kerukunan rumah tangga, mulai menenangkan pikiran agar *yadnya* yang disembahkan itu suci dengan perasaan hati yang tulus dan ikhlas. Tattwa agama mengajarkan bahwa untuk memuja Tuhan dengan baik harus didasari pikiran yang suci karena Tuhan memiliki sifat mahasuci, mahamulia, mahaagung, maha pengasih, maha penyayang, dan maha pengampun.

Selanjutnya, I Tualen memberikan pengertian agama kepada anaknya. Kata Agama terdiri atas *A, Ga, Ma*. *A*-nya berarti api, *Ga*-nya berarti *gangga* yaitu *yéh* atau air, dan *Ma*-nya berarti *mantra*. Jadi setiap persembahan akan diselesaikan dengan perlengkapan berupa api, air, dan mantra.

Perhatikan dialog berikut!

*082. Tualén : A, ga, ma.*
*083. Merdah : A ... ?*

*084. Tualén : Agni, harus ada api.*
*085. Merdah : Ga ??*
*086. Tualén : Gangga, harus ada yeh. Yeh ngaraning tirta, tirta ngaraning toya. Toya ajak tirta e nak malenan to.*
*087. Merdah : Masak meleneng?*
*088. Tualén : Meléneng*
*089. Merdah : Yen toya?*
*090. Tualén : To ada di tlabahé toya to.*
*091. Merdah : Yen tirta?*
*092. Tualén : Toya misi mantra.*

Terjemahannya:

082. Tualén : *A, ga, ma*.
083. Merdah : *A* … ?
084. Tualén : *Agni*, harus ada api.
085. Merdah : *Ga* ??
086. Tualén : *Gangga*, harus ada air. Air berarti *tirta*, *tirta* sama dengan air suci. *Toya* dan *tirta* itu berbeda..
087. Merdah : Masak berbeda?
088. Tualén : Berbeda
089. Merdah : Kalau *toya*?
090. Tualén : Itu yang ada di kali, *toya* itu
091. Merdah : Kalau *tirta*?
092. Tualén : Toya yang berisi mantra.

Dialog (082-092) di atas, memberikan kritikan kepada orang yang belum memahami makna agama, terlepas dari benar dan atau salah konsep *Agni, Gangga,* dan *Mantra* tersebut. Paling tidak ungkapan dalang *Joblar* tersebut dapat menambah wawasan khususnya kepada umat Hindu untuk memikirkan bahwa memang benar pada setiap persembahan akan dilengkapi dengan sarana seperti api, air, dan mantra. Di samping itu, khususnya di daerah Badung utara, memang banyak masyarakat Bali yang belum tahu membedakan antara *toya* dengan *tirta*. Sering air suci yang dimohon pada sulinggih atau *ditunas* di pura itu disebutnya *toya*. Pada hal memang benar *tirta* itu berbeda dengan *toya*. Kata

*toya* adalah bentuk halus dari kata *yeh* ‘air’, sehingga kata *toya* itu bukan atau belum berarti air suci. Sedangkan kata *tirta* bermakna air suci karena *tirta* tersebut adalah *toya* ‘air’ yang telah disucikan oleh orang suci di suatu tempat suci. Dengan kata lain bahwa *tirta* adalah air atau *toya* yang telah disucikan dengan mantra-mantra atau saa ‘sejenis doa’ tertentu di suatu tempat suci dan oleh orang yang telah dianggap suci.

Selanjutnya, dialog Tualen bersama Merdah juga memberikan kritikan terhadap anak yang *durhaka*, yaitu mendoakan ayahnya meninggal dan sesudah itu cepat-cepat menjual tanah warisan orang tuanya.

Perhatikan dialog berikut.

*317. Merdah : (menangis)*
*Ha ha ha …. Nanang, eda mati nang. Dija wakén ngalih nanang?*
*318. Tualén : Tawang nanang perah cié. Jani kal mati nanang gelur-gelur ci ngeling. Suba dogen ilang bangkén nanangé, indengang ci ba sertifikat bapaé.*
*319. Merdah : Kéto sing wakén nang. Wakén kadén nanang warisan ané demen kéto?*

Terjemahannya:

317. Merdah : (menangis)
Ha ha ha …. Ayah…, jangan meninggal ayah, di mana aku mencari ayah?
318. Tualén : Ayah tahu sifat kamu. Sekarang ayah mau mati tersedu-sedu kamu menangis. Nanti kalau mayat ayah sudah hilang, pasti kamu jual harta warisan ayah.
319. Merdah : Tidak demikian aku ayah. Kamu kira aku ahli waris yang begitu?

Ketika I Merdah menangis karena ayahnya (Tualén) akan mati dibunuh dan dipakai daging *caru*, Tualen mengeluarkan perkataan “*Suba tawang nanang*

*perah cié. Jani kal mati nanang gelur-gelur ci ngeling, ba gén ilang bangkén nanangé, indengang ci suba sertifikat nanangé*" artinya Ayah sudah tahu sifat kamu. Sekarang ayah menjelang mati tersedu-sedu kamu menangis, nanti kalau mayat ayah sudah tiada, pasti kamu jual tanah warisan ayah'.

Jika dipamahi baik-baik, maka akan dapat dimengerti bahwa arah dialog tersebut adalah menyarankan kepada anak-anak Bali agar jangan sampai punya pemikiran akan menjual harta warisan leluhur. Walaupun orang tua sudah tiada, bukan berarti seseorang bebas menjual harta warisannya. Atas tuduhan Tualen tersebut, pada dialog (319) I Merdah membantahnya bahwa ia bukan ahli waris yang seperti itu. Sangatlah positif dialognya Merdah itu untuk dapat diteladani oleh setiap anak-anak Bali demi lestarinya tanah Bali ini.

### 5.2.3.2 Dialog I Klencéng dengan I Céblong

Mengawali pemunculannya, yang dalam dunia pentas lumrah disebut *ngalembar,* tokoh I Céblong bernyayi-nyanyi menyanyikan syair lagu pop Bali. (dialog 172). Tiba-tiba ada kera yang mengebut dan menabrak I Céblong. Melihat I Céblong terjatuh tabrak motor, I Klencéng bernyanyi, menyanyikan syair lagu "Memori danau beratan" (dialog 174).

Perhatikan kutipan dialog berikut ini!

| | | |
|---|---|---|
| *172. I Céblong* | : | *Beli ngidih tegul kuluk adiné* (bernyanyi) |
| *173. Bojog* | : | *(Ngebut menabrak I Ceblong)* |
| *174. I Klénceng* | : | *(Bernyanyi) Mémori dano beratan.* |
| *175. I Ceblong* | : | *Jeg téga san Céng magending kéto Céng. Waké ulung, waké tabrak motor, ci magending, to berarti setia kawan cié jelék.* |

Terjemahannya:

172. I Céblong : *Beli ngidih tegul kuluk adine* (bernyanyi)
173. Bojog : (Ngebut menabrak I Ceblong)
174. Nang Klencéng : (Bernyanyi) Memori dano beratan.
175. Nang Céblong : Kok tega sekali kamu bernyanyi begitu Ceng. Aku jatuh, aku tabrak motor. Kamu bernyanyi. Itu berarti rasa setia kawan kamu jelek sekali.

Pada dialog (175) I Céblong mengatakan bahwa I Klencéng sangat tega mengejek dirinya yang dalam keadaan terjatuh ditabrak motor. Dikatakan pula bahwa sikapnya itu pertanda rasa setia kawan I Klencéng sangat jelek. Dialog ini mengandung kritik sosial bagi orang-orang yang terkadang memiliki rasa setia kawan yang kurang baik. Seharusnya jika seseorang menjumpai orang lain apalagi teman dekat dalam keadaan menderita atau tertimpa suatu musibah dia ikut merasa bersedih atau turut berduka cita, bahkan membantu mengatasi masalahnya, bukan malah mengejek, mentertawakan atau bernyanyi-nyanyi.

Selanjutnya, melalui dialog (226-231) I Céblong dan I Klencéng meng-komunikasikan kritikan terhadap orang yang melakukan praktik *balian* ‘dukun’ tanpa berbekal pengetahuan pengobatan sama sekali.

Perhatikan dialog berikut!

*226. I Klencéng : Men Ci dadi balian, Ci nawang usada?*
*227. I Céblong : Aing. Taén sing ngitungang usada, yang ter-penting maan sesari*
*228. I Klencéng : Ada nak maubad?*
*229. I Céblong : Aiah, uli tuni ajaka dasa*
*230. I Klencéng : Seger ben Ci?*
*231. I Céblong : Aing, onyang mati not.*

Terjemahannya:

226. I Klencéng : Lalu kamu menjadi dukun, kamu tahu usada?
227. I Céblong : Tidak. Tidak pernah memikirkan usada, yang terpenting mendapatkan uang
228. I Klencéng : Apa ada orang berobat?
229. I Céblong : Wah, dari tadi sepuluh orang
230. I Klencéng : Sudah sehat mereka?
231. I Céblong : Tidak, semuanya mati.

I Ceblong yang mengaku menjadi seorang dukun mengatakan pada temannya sama sekali tidak pernah mempelajari *usada* ‘ilmu pengobatan’ di dalam melakukan pekerjaan sebagai *balian* ‘dukun’. Menjawab pertanyaan I Klenceng tentang apakah ada orang berobat, ia mengatakan dari pagi ada sepuluh orang. Ketika ditanya apakah bisa sembuh, dijawabnya semuanya mati. Dapat dirasakan bahwa ini semata-mata lelucon namun jika diamati dengan baik ternyata dialog tersebut mengandung kritik yang cukup pedas. Melalui dialog tersebut sebenarnya dalang mengkritisi adanya sejumlah oknum *balian* ‘dukun’ yang praktek semaunya tanpa pengetahuan ilmu pengobatan bahkan ada yang tergolong *dukun cabul* yang orientasinya materi dan kepuasan seks. Jadi, dukun-dukun seperti itu hendaknya tidak ada lagi pada era modern ini, walaupun ada hendaknya masyarakat berhati-hati mempercayainya.

Berikutnya I Klencéng mewacanakan masalah larangan berjudi di kalangan masyarakat Bali dengan memplesetkan kepanjangan dari kata *Odalan* yang sesungguhnya berarti ‘perayaan hari lahir atau hari jadi sebuah pura atau peringatan kelahiran seorang anak bangsawan.

Perhatikan dialog berikut ini!

*245. I Klencéng : Apa artin odalane di jaba?*
*246. I Céblong : O: Orang-orang banyak yang berkerumum, D: Duduk atau masila, A: Akan melakukan suatu kegiatan, L: Langsung nyeluk kantong; A: Akan masang bola adil atau kocok-kocokan; N: Nunas ica kén Ida Betara, maan apa tusing?*
*258. I Klencéng : Bungut Cie. Nak suba sing baanga kén Mangku Pastika.*
*259. I Céblong : Biar sing baanga kén Mangku Pastika, nu gén baanga kén Mangku Dalem, teruskan aja jalan.*

Terjemahannya:

245. I Klencéng : Apa arti *Odalan* di luar?
246. I Céblong : *O*: Orang-orang banyak yang berkerumum, *D*: Duduk atau masila, *A*: Akan melakukan suatu kegiatan, L: Langsung *nyeluk* kantong; *A*: Akan masang bola adil atau main dadu; *N*: Nunas ica pada Hyang Kuasa, dapat atau tidak?
258. I Klencéng : Mulut kamu. Orang sudah dilarang oleh Mangku Pastika
259. I Céblong : Walau dilarang Mangku Pastika kalau masih ada izin dari Mangku Dalem, teruskan aja jalan!

Setelah I Céblong mengatakan "*Akan masang bola adil atau kocok-kocokan*" pada dialog (257), I Klenceng menjawab pada dialog (258) yang berbunyi "*Bungut cié, anak suba tusing baanga kén Mangku Pastika*" artinya 'Banyak omong, orang sudah dilarang oleh Mangku Pastika'. Ini berarti I Klencéng mempertegas bahwa judian itu dilarang oleh pemerintah karena akan dapat menyengsarakan masyarakat. Larangan tersebut ditegaskan oleh Mangku Pastika yaitu Kepala Polda Bali saat itu lantaran ketatnya pelaksanaan Undang-undang Anti Judi, yang Pasal 303 KHUP-nya sering diungkap Kapolda Bali melalui media massa agar sedapat mungkin dipatuhi oleh masyarakat.

Pada dialog (259) I Céblong menjawab "*Biar sing baanga kén Mangku Pastika, men suba gén baanga ken Mangku Dalem, teruskan aja jalan*". Dialog tersebut menunjukan pelecehan terhadap larangan Kapolda. Sesungguhnya dialog tersebut mengandung sindiran terhadap orang-orang yang membangkang, yang tidak mau mengindahkan larangan berjudi. Walaupun ada orang yang mengizinkan, kalau undang-undang telah melarang tentu saja larangan undang-undang yang patut dipatuhi.

#### 5.2.3.3 Dialog Délem dengan Sangut

Pada awal pemunculannya, punakawan kakak beradik yang bernama Delem dan Sangut mulai saling menghina. Delem mengatakan Sangut bagaikan *céléng* 'babi' dan Sangut mengataklan Delem bagaikan *siap* 'ayam'. Keduanya sanggup memberikan alasan kebaikan dan kejelekan babi dan juga ayam itu.

Mulai dari dialog (245) Sangut memberikan kritikan kepada Mélem yang memanggil isterinya mama atau mami dan sebaliknya isteri dan anaknya memanggil dirinya papa. I Sangut menyarankan agar I Délem mempunyai rasa malu untuk menggunakan panggilan tersebut karena keadaan diri dan rumah tangganya sangat sederhana. Menggunakan panggilan mami-papi di dalam keluarga tidak cocok bilamana dikait-kaitkan dengan *ngalih kangkung* 'mencari sayur kangkung' dan juga *be pindang* 'ikan pindang', yang cocok adalah jika dikaitkan dengan kata-kata VCD, mazda, kulkas, dan sejenisnya yang

menunjukkan bahwa keluarga tersebut memiliki kehidupan yang mewah (seperti pada dialog 551).

*545. Sangut : Yen kurenan Lemé ngaukin Mélem?*
*546. Délem : Papa papa papa*
*547. Sangut : Panak Lemé?*
*548. Délem : Pipa pipa pipa*
*549. Sangut : Aruh …. Lekang ja atiné agigis kéngkén ya Lem! Tepuk Cang lantasan ibi panak Lemé di cariké. Ma .. mau ke mana mah? Tunggu nak, mami nyari kangkung. Hah..*
*550. Délem : Jeneng Cié, kangkung. Yen mamama - papa kéngkén cocokné?*
*551. Sangut : Mama, mana kunci mazdanya ma? Di duur VCD di samping kulkas, keto sing cocok? Cara Mélem, Mama mana bé pindangé ma?*

Terjemahannya:

545. Sangut : Kalau isteri Melem memanggil Melem?
546. Délem : Papa papa papa
547. Sangut : Anak Melem?
548. Délem : Pipa pipa pipa
549. Sangut : Aruh …. Kamu harus punya rasa malu Lem! Saya lihat kemarin anak Melem di sawah. Mama mau ke mana ma? Tunggu nak mama nyari kangkung. Hah …
550. Délem : Dasar kamu, kangkung. Kalau memanggil mama papa bagaimana cocoknya?
551. Sangut : Mama, mana kunci mazdanya ma? Itu di atas VCD di samping kulkas, begitu kan cocok? Seperti Mélem, Mama mana ikan pindangnya ma?

Dialog Délem dan Sangut di atas mengandung kritikan yang cukup tajam terhadap gaya hidup beberapa orang Bali dewasa ini, khususnya yang telah mengubah kata-kata sapaan. Mengubah panggilan *bapa* menjadi papa, *meme* menjadi mami atau mama adalah suatu tradisi yang tidak terpuji. Secara tidak disadari perilaku seperti itu merupakan sebuah kemunduran karena sepertinya rasa kebanggaan menggunakan kata-kata sapaan bahasa Bali sudah memudar.

Pada hal jika sadar harus ikut mendukung program ajeg Bali, hal itu tidak boleh terjadi. Bangga menjadi orang Bali harus bangga memelihara tradisi Bali termasuk pemakaian bahasa khususnya nama-nama atau panggilan dan atau sapaan yang telah ada sejak dahulu.

Kritikan berikutnya pada dialog Délem dengan Sangut dapat dilihat pada dialog 553 sampai dengan dialog 556 berikut.

*553. Sangut : Kéto men kurenan Mélemé orang Mélem malengis. Not Cang kurenan Mélemé, PKK é ngayah, tung tung tung tung, Kurenan Mélemé sépanan, ibi not cang celana dalemné kelés di lebuhé.*
*554. Delem : Kal jeg kelés?*
*555. Sangut : Takonang Cang, kéngkén né mbok iluh kanti kelés? Kéné ba belianga celana telu ji siu kén kurenan mboké. Ia malu nganggo, maniné mbok baanga. Kéto abetné. To kétoang beli kurenan belié, tepuk cang telu misi kancing jaum, sing tebek kancing yen beli ngrépé iya?*

Terjemahannya:

553. Sangut : Begitu isteri Melem dibilang mulus. Saya lihat isteri Melem, ibu-ibu PKK kerja bhakti, tung tung tung tung. Isteri Melem tergesa-gesa, kemarin saya lihat celana dalamnya lepas di depan rumah.
554. Délem : Kok bisa lepas?
555. Sangut : Saya tanya, bagaimana ni mbok iluh kok sampai lepas? Begini dah dibelikan celana tiga seribu oleh suami mbok. Ia duluan memakai, besoknya baru mbok dikasi. Begitu dia bilang. Kok dibegitukan punya isteri? Saya lihat tiga berisi kancing jarum, apa tidak tertusuk kancing jarum nanti beli menjamah dia?

Delem sering mengatakan isterinya sangat istimewa di hadapan orang lain padahal celana dalamnya saja sangat jelek, yang dibeli dengan harga tiga–seribu dan penuh berisikan kancing jarum. Dialog di atas memberikan kritikan

terhadap kaum laki-laki yang egois, pelit terhadap isteri sehingga isterinya tampil sederhana bahkan serba kurang. Perlakuan yang demikian terhadap seorang isteri akan membawa dampak yang negatif yaitu menyebabkan isteri hidup tertekan dan juga menyebabkan ia akan melirik laki-laki lain yang sanggup membahagiakan hidupnya. Kasih sayang seorang suami terhadap isteri harus ditingkatkan demi keharmonisan hidup berumah tangga.

### 5.2.3.4 Monolog I Sangut

Ketika I D*é*lem berlari menyapa suara panggilan dari Kaki Sumali, I Sangut menceritakan kejelekan pribadi D*é*lem seperti pada monolog berikut.

> *646. Sangut : Hé hé hé, aduh.., sajan jelema cara jukung. Yen ia tabasang ia lakar bocor. Yen sing tabasang ia kal majedag majedug. Né ba, sajan jelema sing taén ningeh satua, si taén ningeh tutur.*

Terjemahannya:

> 646. Sangut : He he he, aduh.., dasar orang bagaikan perahu, Kalau ia diratakan ia akan bocor, kalau tidak diratakan ia akan tidak menentu. Begitulah orang yang tidak pernah mau mendengar cerita, tidak pernah mendengar nasihat.

Kalau dicermati dengan baik, pembicaraan Sangut di atas, walaupun cukup singkat mengandung nasihat yang cukup mendalam. D*é*lem dikatakan bagaikan *jukung* ‘perahu’ yang sangat cembung. Kalau cembungnya dihilangkan dia akan bocor, kalau tidak dihilangkan dia akan tetap cembung. Artinya M*é*lem tidak pernah berpikiran yang lurus dan sangat susah untuk mengikuti nasihat orang lain. Selanjutnya dikatakan bahwa “*Né sajan jelema sing taén ningeh*

*satua, sing taén ningeh tutur*" artinya 'Inilah benar-benar orang yang tidak pernah mau mendengarkan cerita dan tidak pernah mendengarkan nasihat'.

Dialog tersebut memberikan kritikan terhadap orang-orang yang tidak suka mendengarkan orang bercerita atau berpetuah. Sangat banyak generasi sekarang ini yang kurang suka mendengarkan orang berbicara. Pada sebuah acara seminar misalnya, sering terjadi diskusi kecil di belakang dan pada saat guru mengajar banyak anak-anak yang tidak mau mendengarkan dengan baik.

### 5.2.3.5 Dialog I Joblar dengan I Sangut

Pada dialog (650) di bawah ini I Sangut memberikan peringatan kepada I Joblar agar ketika berbicara jangan terlalu lebar-lebar membuka mulutnya, karena ternyata baunya kurang enak dan dikatakan bagai bau sepiteng. Wacana tersebut mengandung kritikan kepada mereka yang ketika berbicara tidak bisa pelan-pelan agar bau mulut itu tidak tercium oleh lawan bicara. Juga kritikan pada orang-orang yang tidak mau atau malas menggosok giginya.

*650. Sangut : Gigisang mukak bungut cié apa Bla! Sepiténg dogen boné not!*
*651. I Joblar : Jangan menghina, lebih baik membina!*

Terjemahannya:

650. Sangut : Pelan-pelan membuka mulut kamu Blar! Bau sepiteng saja tahu?
651. I Joblar : Jangan menghina, lebih baik membina!

Dialog (651) pun mengandung kritik sosial. I Joblar menyarankan agar I Sangut tidak suka menghina orang. Joblar berkata "*Jangan menghina, lebih baik membina!* Memang benar bahwa lebih baik berusaha membina seseorang

daripada menghinanya. Hal itu merupakan sebuah petunjuk yang bagus. Ucapan tersebut sederhana tetapi cukup padat maknanya. Orang yang suka menghina orang lain sebenarnya ia adalah orang yang hina-dina. Oleh karena itu janganlah suka menghina! Lebih baik membina daripada menghina. Jadi menghina adalah perbuatan tercela dan membina adalah perbuatan yang terpuji. Orang yang suka membina orang lain akan menerima pahala dari jasanya itu dan orang yang suka menghina akan mendapat hukuman sesuai kepercayaan hukum *karma phala* pada ajaran Hindu. Ada lagi ungkapan yang mengatakan "Penghinaan lebih kejam daripada pembunuhan" Hal itu sesuai dengan tattwa agama Hindu yang disebut ajaran *Ahimsa* yang berarti tidak membunuh, tidak menyakiti, tidak melukai, dan juga tidak menghina (Punyatmadja, 1994:30).

Pada dialog (663-669) berikut ini diwacanakan I Joblar mengatakan dirinya mengambil dua kursus yaitu malam mengambil komputer dan paginya dihukum. Tentu merupakan perbuatan yang tercela kalau yang dimaksudkan mengambil komputer malam hari itu adalah perbuatan mencuri sehingga besok paginya ia akan berurusan dengan aparat penegak hukum atau polisi. Wacana ini memberikan kritikan kepada para pencuri atau orang yang terkadang punya niat untuk mencuri sesuatu agar tidak melakukan perbuatan tersebut karena apabila perbuatannya itu ketahuan orang lain, lebih-lebih oleh orang yang punya barang yang dicuri, dapat dipastikan ia akan berurusan dengan yang berwajib dan akhirnya bisa dihukum sesuai ketentuan undang-undang atau peraturan yang berlaku. Perhatikan dialog berikut.

*663. I Joblar : Malam nyemak komputer, pagi dihukum*
*664. Sangut : Nyidang ci nyemak liu sajané Blar?*
*665. I Joblar : Biasa to*
*666. Sangut : Apa to malam jemak ci?*
*667. I Joblar : Komputer, paginé di hukum ba to.*
*668. Sangut : Kéngkén maksud né to?*
*669. I Joblar : Petengané jemak komputer naké, semengané hukuma ba kén polisi é to.*

Terjemahannya:

663. I Joblar : Malam mengambil komputer, pagi dihukum
664. Sangut : Kok bisa kamu mengambil banyak Blar?
665. I Joblar : Biasa itu
666. Sangut : Apa itu yang kamu ambil malam?
667. I Joblar : Komputer, paginya di hukum sudah.
668. Sangut : Apa maksudnya itu?
669. I Joblar : Malamnya saya ambil komputer orang, besok paginya dihukum sudah oleh polisi.

Pada dialog (870-872) berikut, I Joblar mengeluarkan sebuah pepatah berbahasa Indonesia yang berbunyi “Air tenang menghanyutkan, air beriak tanda tak dalam” Pepatah tersebut mengandung arti ‘Orang pendiam banyak ilmunya’ (dialog 872). Dialog tersebut menyajikan kritikan kepada orang-orang yang suka banyak ngomong namun kenyataannya ia bukan orang hebat. Cukup banyak ada orang yang memiliki kepribadian seperti itu yang terkadang dipakai membujuk orang lain untuk mengikuti kehendaknya. Perhatikan dialog berikut.

*870. I Joblar : Air tenang menghanyutkan, air beriak tanda tak dalam*
*871. Sangut : Apa to?*
*872. I Joblar : Orang pendiam banyak ilmunya.*

Kritikan berikutnya disampaikan kepada orang-orang yang kurang menaruh perhatian terhadap seni budaya dan juga kepada mereka yang kurang

memperhatikan etika agama. Pada dialog (900) I Joblar berpesan agar I Sangut berusaha berbuat kebajikan dan berbuat yang arahnya mengajegkan Bali.

*900. I Joblar : Angkal yang sai ngorin Ketut. Plajin bedik ané luung-luung, pang nyak ajeg madan Bali e. Barong masolah, patuh cara jumah, yen luung ban ngaé bibit, luung kal tepuk. Yen ngaé panak suputra …*
*901. Sangut : Beh yen ngae panak ane luung?*
*902. I Joblar : Purnama Tileme kelidin.*

Terjemahannya:

900. I Joblar : Makanya saya sering ngasitahu Ketut. Pelajari sedikit yang baik-baik, agar mau ajeg budaya Bali kita. Barong menari misalnya. Sama dengan di rumah, kalau bagus kita membuat bibit, yang bagus akan dihasilkan. Kalau membuat anak yang baik …
901. Sangut : Wah … kalau mau membuat anak yang baik?
902. I Joblar : Purnama Tileme dihindari.

Pada dialog (902) di atas I Joblar menyarankan lawan bicaranya untuk memperhatikan petunjuk-petunjuk ajaran agama. Misalnya, jika akan melakukan hubungan badan bagi pasangan suami-isteri yang sedang berharap keturunan yang baik, hendaknya memperhatikan hari-hari suci yang merupakan pantangan melakukan hubungan. Menurut kepercayaan, pada bulan penuh (*Purnama*) dan atau pada bulan mati (*Tilem*) hendaknya jangan melakukannya demi keturunan yang baik-baik. Dalam ajaran agama Hindu keyakinan seperti itu memang ada dan dibenarkan oleh karena hari-hari tersebut adalah hari yang suci dan diyakini sebagai hari yang baik untuk sembahyangan atau memuja Tuhan (*Ida Sang Hyang Widhi Wasa*).

Kemudian ada lagi kritikan terakhir kepada orang-orang yang tidak suka *mayadnya* ’bersedekah’. Pada dialog (915) I Sangut menyarankan kepada I Joblar

agar rajin-rajin *mapunia* ‘menyumbangkan sejumlah dana’ ketika ada kerja adat dan agama atau ada upacara di pura-pura misalnya. Menghaturkan sesuatu dengan perasaan hati yang tulus iklas akan sangat besar pahalanya. Perhatikan dialog berikut!

*915. Sangut : Sangkal yen ada karya gedé di pura, antengang iban cié mapunia. Bedik ci maturan yen suba sangkaning keneh ening, sangkaning lascarya, to utama. Pang sing mabakti gén inget. Orang yang suka madana punia madan danawan, orang yang senang dengan sastra madan sastrawan*
*916. I Joblar : Jani kéngkén né?*

Terjemahannya:

915. Sangut : Makanya, kalau ada upacara besar di pura, rajin-rajinlah berderma. Sedikit kamu menyumbang, kalau sudah dengan hati yang tulus ikhlas, itulah yang utama. Agar jangan hanya ingat sembahyang saja. Orang yang suka menyumbang disebut danawan, orang yang menyukai sastra disebut sastrawan.
917. I Joblar : Sekarang bagaimana?

### 5.2.3.6 Dialog Sangut dengan Cewek Kafe

Dialog (759–764) mengandung amanat bahwa di dunia ini memang ada wanita yang memiliki tradisi suka pada lelaki yang kaya. Jika dia didekati oleh laki-laki yang tidak punya maka cintanya ditolak. Perhatikan dialog berikut!

*759. Sangut : Raja merana, é.. Raja Pala parab titiang, truna lacur*
*760. Cewek Kafe : Lacur?*
*761. Sangut : Aa.*
*762. Cewek Kafe : Sorry la ya.*
*763. Sangut : Bah, nak lacur sing kanggoanga né é. Jumunin malu gendinge. Raja Pala parab titiang truna sugih.*
*764. Cewek Kafe : Sugih? Yés.*

Terjemahannya:

759. Sangut : Raja merana, e.. Raja Pala nama saya, pemuda miskin.
760. Cewek Kafe : miskin?
761. Sangut : Ya.
762. Cewek Kafe : Maaf lo ya.
763. Sangut : Bah, tidak mau dengan orang miskin. Diulangi dahulu lagunya. Raja Pala nama saya, pemuda kaya.
764. Cewek Kafe : Kaya? Yes.

Wacana di atas adalah dialog antara Sangut dengan cewek kafe. Pada dialog (759) I Sangut menyanyikan lirik lagu pop Bali Raja Pala. "*Raja Pala parab titiang truna lacur*". Ia mengatakan dirinya seorang *truna lacur* yang berarti pemuda yang hina dan miskin. Langsung saja dijawab oleh cewek kafe dengan ucapan "*Sorry la ya*" pertanda ia tidak suka atau tidak mau dengan lelaki yang miskin. Kemudian setelah Sangut mengubah lirik lagunya dengan ucapan *teruna sugih* 'pemuda kaya' langsung saja dijawab *Yés* 'ya' pertanda ia mau menerima. Dialog tersebut mengandung sebuah kritik sosial dalam bentuk sindiran yang pada hakikatnya mengkritisi perilaku wanita yang hanya suka kepada laki-laki yang kaya saja.

Selanjutnya, pada dialog (774) I Sangut mengatakan dunia sekarang tidak seperti dahulu, susah mencari seorang perempuan. Kalau sekarang dunia ini sudah maju, perempuan pun mungkin mengajak laki-laki keluar. Dilanjutkan lagi bahwa "*Gadang-gadang buah buninė, pici-pici mawadah tapis, Bajang-bajang cara janinė, kisi-kisi managih pipis"* artinnya 'Para gadis sekarang, bisik-bisik meminta uang'. Jadi dialog (774) tersebut mengandung kritikan terhadap wanita

yang tergolong mata duitan atau cewek matre, suka memeras atau meminta-minta uang kepada laki-laki.

Perhatikan dialog berikut!

*774. Sangut : Gumi jani sing cara i pidan, anak eluh kéweh mengalih, Yen jani gumine suba maju, ulian eluh bisa ngajakin pesu. Gadang-gadang buah bunine pici-pici mawadah tapis. Bajang-bajang cara janiné kisi-kisi nyai nagis pipis.*

*775. Cewek Kafe: Menghina kaum wanita sampian ya? Da ja ngawag beli mamunyi ngaé bajang tiang sing maji. Nyelékang dogen beli bisa kuala beli salah tingkah padidi. Bungan tuwung bungan maduri meli semangka lan semangka. Tiang buwung ngenyakin beli beli demen ngalih barang bangka.*

Terjemahannya:

774. Sangut : Zaman sekarang tidak seperti dahulu, susah mencari perempuan. Kalau sekarang zaman sudah maju, wanita pun biasa mengajak keluar. *Gadang-gadang buah bunine pici-pici mawadah tapis*. Wanita bujang masa kini, bisik-bisik meminta uang.

775. Cewek Kafe: Menghina kaum wanita kamu ya? Jangan sembarang kakak berkata membuat bujang saya tak berharga. Menjelekkan saja kakak bisa tetapi kakak salah tingkah sendiri. Bungan tuung bungan maduri meli semangka lan semangka. Saya batal menerima kakak kakak suka mencari wanita nakal.

Dialog di atas merupakan ciptaan murni dalang *Joblar* yang dikemas dalam bentuk tembang Bali dengan tujuan menghibur. Selanjutnya isi dialog nyanyian dari tokoh Sangut tersebut adalah tentang wanita atau cewek kafe yang mata duitan. Sesudah pada dialog (774) tokoh Sangut mengatakan wanita masa kini tabiatnya kurang baik, cewek kafe menjawab ejekan tersebut pada dialog (775) dengan ungkapan berbentuk tembang juga yaitu "*Bungan tuwung bungan*

*maduri meli semangka lan semangka, tiang buung ngenyakin beli beli demen ngalih barang bangka"*. Artinya dalam bahasa Indonesia kurang lebih 'Saya batal menerima cinta kakak, kakak suka mencari wanita nakal'.

Dialog tersebut juga mengandung kritik sosial yaitu kritikan yang ditujukan terhadap laki-laki hidung belang yang tidak puas dengan miliknya saja, suka mencari hiburan di luar kekasihnya seperti wanita-wanita penghibur atau cewek-cewek nakal. Kenyataan ini tidak dapat dipungkiri keberadaannya di masyarakat. Oleh karena telah menjadi gejala sosial yang termasuk salah satu penyakit laki-laki, sang dalang mencoba mengangkatnya sebagai muatan seni yang bermaksud menghibur dan sekaligus mengkritisi perilaku masyarakat.

### 5.2.4 Kritik Sosial Dialog *Penasar* dengan Ksatria

**Dialog Tualén dengan Sang Anoman**

Dialog Tualén terhadap mahapatih Ayodyapura yang bernama Sang Anoman alias Maruti mengandung dua kritik sosial. Dialog (298-300) memberi kritikan atas bahasanya Tualén yang kurang hormat terhadap junjungannya. Tatakrama berbahasa Bali yang benar, seorang punakawan harusnya berbahasa halus terhadap junjungannya. Ketika ia menyahut "*Wuuh*" yang berarti 'Apa' pada dialog (299), Sang Maruti membantah "*Apa wuuh, Maruti teki tuanmu*" (dialog 300) artinya 'Apa wuh, ini Meruti junjunganmu'.

*298. Maruti : Tualén?*
*299. Tualén : Wuuuh.*
*300. Maruti : Apa wuh. Maruti teki Tua mu.*

Terjemahannya:

298. Maruti : Tualén?
299. Tualén : Wuuh.
300. Maruti : Apa wuh. Maruti ini junjunganmu.

Dari dialog (300) tersebut dapat dipahami bahwa sebenarnya Maruti tidak terima kalau Tualén berbahasa yang tidak sopan. Seharusnya ia ngomong yang dalam istilah Bali disebut *matur* yang menghormat yaitu "*Inggih titiang Atu*" yang berarti 'Ya hamba Tuan'. Secara tidak disadari dialog itu bersifat mendidik masyarakat untuk secara cermat berbahasa Bali dan sekaligus memberikan kritikan terhadap orang-orang yang terbiasa berbahasa tidak atau kurang sopan terhadap orang-orang yang patut dihormati, baik karena jabatan maupun karena keturunannya.

Selanjutnya dialog (307) di bawah ini juga mengandung kritik sosial. Ketika Sang Anoman mengatakan akan membunuh Tualen sebagai daging *caru,* ia minta ditangguhkan pembunuhan dirinya. Ia meminta belas kasihan atau balas jasa dari Sang Anoman karena ketika pemilihan umum ia ikut memilih Sang Anoman. Kritikan yang disampaikan pada dialog tersebut tertuju kepada orang-orang yang mendapat kedudukan akibat bantuan orang lain, wajib hukumnya ia harus mengingat jasa orang lain yang pernah mendukungnya. Jangankan sampai hati membunuhnya, memperlakukan secara tidak adil saja sebenarnya kurang baik. Perhatikan dialog berikut!

*302. Maruti : Pejah kita maka iwaking caru*
*303. Tualén : Matiang Tu tiang anggon bén caru*
*304. Maruti : Yogya*

*305. Tualén : Yen tiang anggon bén caru kal nyak lung gumi é?*
*306. Maruti : Kojaraken ling sira batara*
*307. Tualén : Pang ten akéh baos, ampunang makin gén tiang matianga. Kadén dugen pemilihan umumé tiang milih tu? Mangkin olasin naé! Pang ada balas budin atu é kén tiang!*

Terjemahannya:

302. Maruti : Mati kamu sebagai daging *caru*
303. Tualén : Anda bunuh saya sebagai daging *caru*?
304. Maruti : Ya
305. Tualén : Kalau saya dipakai daging *caru* apa benar akan makmur negeri ini?
306. Maruti : Begitu dibilang oleh Hyang Kuasa
307. Tualén : Supaya tidak banyak bicara, jangan sekarang saja saya dibunuh. Pada waktu pemilihan umum kan saya yang memilih anda? Mana belas kasihan anda pada saya? Supaya ada dong balas budi anda pada saya!

Sang Maruti batal membunuh Tualén lantaran dikritisi oleh Tualén bahwa Sang Anoman berhutang budi pada dirinya. Tualen mengatakan bahwa ketika pemilihan umum yang lalu Tualén berjasa mengegolkan suara Sang Anoman. Dialog tersebut memberikan kritikan terhadap orang-orang yang tidak bisa membalas budi baik orang lain yang pernah membantunya. Memang banyak calon pemimpin, yang ketika belum memperoleh kedudukan mengobral janji melalui kampanye bahwa mereka akan sanggup untuk berbuat banyak membela wong cilik. Namun, kenyataannya setelah terpilih, ia lupa akan janjinya artinya setelah duduk di kursi yang empuk, tidak benar memperhatikan kepentingan rakyat banyak.

### 5.2.5 Kritik Sosial Dialog Atman dengan Dewa

#### 5.2.5.1 Dialog Atman 1 dengan Sang Suratma

Sebelum memunculkan atmannya I Tualén di *Yamaloka*, sang dalang menyisipkan tokoh-tokoh atman lainnya yang semata-mata untuk tujuan *banyolan* 'lelucon'. Perhatikan dialog berikut.

*362. Atma 1 : Wastan titiang Ketut Brérut nika atu.*
*363. Sang Suratma : …O …né Brérut. O … Ci sepilis pang dasa ya? Aa. Dadi sing ci ngorang sing dini. Ci ngelah kurenan dadua. Kurenan Jawa sik. Dadi liu ngelah kurenan yen ba nyidang nyamin. Ci sing nyidang nyamin, ngléklék adep duén nak tua to? Ci kena Pasal 303 KUHP tiga tahun penjara, yé kal jeg mangku dadi isie dini?Pertama, ci wanén kapinin nak tua, brani dengan orang tua itu adalah berani dengan betara kawitan. No.2, ci wanén kapinin kurenan ané tresna kén cai, nomor 3 ci ngadep duén nak tua ban mauyutan.*

Terjemahannya:

362. Atma 1 : Nama saya Ketut Brerut.
363. Sang Suratma : …O…ini, Brerut. O…kamu sepilis sepuluh kali ya? Ya. Tidak boleh mungkir di sini. Kamu punya isteri dua, isteri dari Jawa satu. Boleh banyak mengambil isteri kalau bisa menjamin. Kamu tidak bisa menjamin, kok dijual warisan orang tua? Kamu kena Pasal 303 KUHP tiga tahun penjara, ye kok mangku kelihatan di sini? Pertama, kamu berani terhadap orang tua, berani dengan orang tua itu adalah berani dengan *betara kawitan*. No.2, kamu berani terhadap isteri yang sayang pada kamu, No.3 kamu menjual warisan dengan paksaan.

Mendengar tuturan Ketut Brérut yang punya isteri dua dan satu dari cewek Banyuwangi yang didapatkan di Gatot Subroto, Pada dialog (363) Sang Suratma menebak Ketut Brérut kena sepilis sepuluh kali. Ini dapat dirasakan mengandung amanat bahwa laki-laki buaya darat yang suka main perempuan

sembarangan dan berlebihan, dengan wanita pekerja seks komersial misalnya sangat riskan dengan penyakit kelamin sejenis sepilis. Sekaligus dialog tersebut mengandung nilai dan fungsi kritik sosial.

Pada lanjutan dialog (363) yang demikian panjang, Lagi-lagi Sang Suratma menyampaikan kritikan kepada seseorang yang: (1) mencari isteri banyak tanpa kemampuan untuk menjamin kehidupannya, (2) berani terhadap orang tua yang berarti berani terhadap batara kawitan, (3) menyia-nyiakan seorang isteri yang setia memberikan pelayanan, dan (4) menjual tanah warisan warisan orang tua atas dasar keributan atau tanpa mendapat persetujuan dari semua pihak yang bersangkutan. Semuanya itu merupakan cerminan kehidupan yang keliru bagi umat manusia. Sedapat mungkin arahan melalui dialog-dialog tersebut diresapi untuk tidak berbuat yang bertentangan dengan kebenaran.

**5.2.5.2 Dialog Atman 2 dengan Sang Suratma**

Di samping dialog atman 1 di atas, wacana berikutnya yaitu (412-428) berisikan dialog antara seorang atman lagi yaitu atman 2 dengan Sang Suratma. Perhatikan dialog berikut.

*412. Sang Suratma : Né Ci dadi apa laadné di mercapada?*
*413. Atma 2 : Dadi gigolo Tu.*
*414. Sang Suratma : Apa madan kéto?*
*415. Atma 2 : Kaung jlema Tu.*
*416. Sang Suratma : To ci mati né ci sepilis?*
*417. Atma 2 : Te te te, Ten nika Tu*

Terjemahannya:

412. Sang Suratma : Ini kamu menjadi apa dahulu di alam nyata?
413. Atma 2 : Manjadi gigolo Tu.
414. Sang Suratma : Apa itu?

415. Atma 2 : Pejantan manusia Tu.
416. Sang Suratma : Kamu mati ini karena sepilis?
417. Atma 2 : Tidak Tu.

Pada dialog di atas Sang Suratma bertanya kepada atman 2. Disebutkan Atman 2 mengaku dirinya melakoni pekerjaan sebagai gigolo ketika masih hidup di alam nyata. Terkait dengan pekerjaan yang hina itu pada akhirnya Sang Suratma menjatuhkan kutukan pada yang bersangkutan. Jadi dialog tersebut bermakna mengkritisi perilaku laki-laki yang melakoni pekerjaan gigolo karena rentan dengan penyakit kelamin seperti sepilis.

Selanjutnya dikatakan demikian.

*420. Sang Suratma : Kéngkén laadné?*
*421. Atma 2 : Titiang memperkosa mangku Tu*
*422. Sang Suratma : Mangku kétoang ci. Nak sucianga kén idadanéé léklék mangku kétoang Ci?*
*423. Atma 2` : Tiang asal bernyaewa, cenik-tua, pécéng pérot sapu tiang nika Tu.*
*424. Sang Suratma : Yata sembah mani ci dadi jlema, mapan ci sing bisa ngeret indria, pang ci dadi céléng butuhan. Slamet ci dadi céléng butuhan, yata sembah ci kal dadi kaung.*

Terjemahannya:

420. Sang Suratma : Apa sebabnya?
421. Atma 2 : Saya memperkosa *mangku* Tu
422. Sang Suratma : Mangku kamu gitukan. Orang disucikan oleh warga semua, mengapa mangku kamu perkosa?
423. Atma 2` : Saya asalkan bernyawa, tua-muda, buta-pincang, saya sapu saja.
424. Sang Suratma : *Ya ta sembah*, besok kamu menjelma, karena kamu tidak bisa mengekang nafsu, agar kamu menjadi babi *butuhan*. Selamat kamu menjadi babi *butuhan* agar kamu menjadi pejantan babi.

Seseorang yang melakukan pemerkosaan apalagi memperkosa seorang *pemangku* di sebuah pura (bangunan suci) seperti yang dilakukan Atman 2 pada dialog (417) juga dikritisi oleh dalang *Joblar*. Sangatlah tidak terpuji manakala ada orang yang benar berlaku seperti itu. Setiba di *Yamaloka*, setelah diintrogasi oleh Sang Suratma, orang tersebut diberi hukuman sebagai penghuni neraka bahkan dikutuk oleh Sang Suratma agar pada kelahiran kembali berikutnya ia menjadi *céléng butuhan* 'anak babi yang tidak dihilangkan butuhnya' dan kemudian sesudah dewasa akan dengan sendirinya menjadi seekor *kaung* 'pejantan babi'.

### 5.2.6 Kritik Sosial Dialog *Penasar* dengan Raksasa

Seorang dalang yang inovatif memang umumnya memiliki cara yang cukup variatif untuk menyampaikan pesan dan informasi kepada penontonnya. Dialog yang dikomunikasikan dalam pertunjukannya bukan hanya antara tokoh manusia saja. Dalang *Joblar* memunculkan tokoh punakawan yang bernama Sangut untuk berdialog dengan tokoh raksasa. Ketika I Sangut dibentak-bentak oleh raksasa abdi Kaki Sumali, dia berdialog sebagai berikut!

*861. Sangut : Léak iba wih léak. Ngudiang klian amah ba di?*
*862. Raksasa : Panes basangé.*
*863. Sangut : Panes basangé, ngudiang klian amah iba? Kadén iba demen san ake dadi klian? Jeneng ba e.*
*864. Raksasa : Sori kak agus sori!*
*865. Sangut : Not Ci dadi klian cara negen memeri muani é?*
*866. Raksasa : Kadiang paran?*
*867. Sangut : Lén peta gén, len ngas boné, len tai gén not. Maan sing taluha. Jeneng ba é, madak pang bangka polon baé!*

Terjemahannya:

861. Sangut : Setan kamu setan. Mengapa *klian* kamu makan?
862. Raksasa : Panas perutku.
863. Sangut : Panas perutmu, mengapa *klian* kamu makan? Kamu kira senang sekali aku menjadi *klian*? Dasar kamu.
864. Raksasa : Sori kak agus sori!
865. Sangut : Kamu tahu tidak? Menjadi *klian* seperti menggendong itik yang jantan?
866. Raksasa : Bagaimana?
867. Sangut : Suaranya banyak, baunya hamis, banyak kotorannya, Tetapi tidak mendapatkan telor. Dasar kamu, semogalah cepat mati kamu.

Wacana di atas disampaikan oleh I Sangut kepada seorang raksasa yang menyalahkan dirinya. Ia mengatakan bahwa dirinya tidak suka menjadi *kelian* karena pekerjaan seorang *kelian* tak obahnya menggendong itik laki-laki, yaitu suaranya banyak, kotoran juga banyak, tetapi tidak pernah mendapatkan telor. Begitulah orang yang menjadi *kelian* atau ketua di dalam sebuah organisasi sosial di tingkat banjar dan desa adat. Dia banyak mengabdi dan tidak mendapat upah apa-apa. Jika dia berlaku baik dan benar, orang akan diam tetapi salah-salah sedikit saja akan banyak orang yang mengumpat. Dialog tersebut mengandung kritikan kepada warga masyarakat agar manakala punya pemimpin yang telah banyak mengabdi, jangan hendaknya banyak disalahkan agar jalan hidup organisasi sesuai dengan harapan.

### 5.3. Kritik Sosial Wayang *Sidia* Lakon *Dasa Nama Kerta*

Menurut penuturan dalang Sidia, Lakon *Dasa Nama Kerta* adalah salah satu dari lima lakon yang telah pernah digarapnya dalam penyajian wayang kulit

layar lebar atau yang disebutnya wayang kontemporer. Dikatakan pula bahwa lakon *Dasa Nama Kerta* merupakan lakon *carangan* dalam artian cerita yang tidak mengambil cerita asli dari epos *Ramayana* atau *Mahabharata* seperti yang lumrah dikenal pada wayang tradisi umumnya. Lakon *Dasa Nama Kerta* diciptakan khusus berdasarkan pesanan penanggapnya dan dipentaskan pasca Bom Bali I di Legian–Kuta tahun 2002. Dengan demikian lakon tersebut belum lumrah di kalangan pertunjukan wayang kulit Bali pada umumnya, melainkan sebuah lakon yang sengaja diciptakan dan disesuaikan dengan suasana pementasan yang dipesan oleh penanggapnya.

### 5.3.1 Sinopsis Lakon *Dasa Nama Kerta*

Pementasan wayang kulit yang menggunakan layar lebar serta alat-alat teknologi canggih seperti laptop dan LCD merupakan pertunjukan wayang kreasi baru atau modern yang lebih mengedepankan gambar daripada dialog. Jika Wayang kulit *Cenk Blonk* dan *Joblar* dalam satu lakon melantumkan sembilan ratusan dialog, pertunjukan wayang *Sidia* dengan lakon *Dasa Nama Kerta* dengan durasi pementasan empat puluh lima menit hanya menyajikan seratus delapan puluh dua dialog.

Pementasan lakon *Dasa Nama Kerta* diawali dengan pemunculan tokoh dewa yaitu Hyang Wisnu yang disebut Hyang Nila Kanta dan berubah wujud menjadi Raja Raksasa yang bernama Kala Ludra. Kehadirannya diiringi oleh dua orang punakawan yaitu Délem dan Sangut. Di samping itu juga dibarengi dengan

berbagai mahluk halus lainnya yang disebut bernama detya, jin, setan, pisaca, dan dedemit. Raksasa Kala Ludra memanggil-manggil strinya yang bernama Dewi Durga. Kemudian muncul Dewi Durga langsung disambut Kala Ludra, lalu mereka saling memadu kasih, bermesraan berdua.

Raja raksasa tersebut beserta para butakala mengiringinya dikisahkan telah membuat huru-hara bahkan menghancurkan kehidupan masyarakat di wilayah Kerajaan Medang Kemulan. I Sangut mengatakan bahwa jika Raja raksasa tersebut menghadap ke utara, maka semua rakyat di belahan utara mengalami *grubug* atau malapetaka. Jika Sang Raja menghadap ke selatan maka semua penduduk di pelosok selatan mengalami hal yang sama yaitu *grubug* atau malapetaka dan demikian seterusnya.

Selanjutnya dikisahkan kepanikan para penduduk di wilayah Kerajaan Medang Kemulan akibat negerinya tertimpa marabahaya akibat ulah para Raja Raksasa beserta para *bhuta kala* dan mahluk halus lainnya. Kisah kerajaan Medang Kemulan diawali dengan munculnya dua orang punakawan yang bernama Tualen dan Merdah. Mereka membicarakan kehancuran yang sedang dialami Kerajaan Medang Kemulan. Banyak yang kehilangan sanak saudaranya bahkan ada juga yang kehilangan tempat tinggalnya sehingga mereka dilanda kepanikan dan kebingungan. Banyak pula binatang yang berkeliaran dan panik mencari perlindungan karena hutan-hutan dan semak-semak tempat mereka bernaung telah terbakar habis.

Pada saat mengisahkan kepanikan di Medang Kemulan tersebut sang dalang banyak memunculkan adegan yang menarik dan kaya gambar tentang berbagai binatang yang berkeliaran akibat hutan terbakar dan juga memunculkan berbagai jenis ikan yang berada di tepi lautan yang juga resah karena air laut juga panas. Di situ dilukiskan betapa menderitanya mereka menerima kenyataan yang pahit itu. Mereka terlihat pasrah menerima nasib yang tidak beruntung akibat ulah para raja raksasa beserta yang mengiringinya yang tidak berperasaan menghancurkan alam lingkungan.

Pada adengan sedih selanjutnya peristiwa tersebut dikait-kaitkan pula dengan kejadian yang mengejutkan di Legian Kuta yaitu meledaknya sebuah bom yang banyak memakan korban material dan juga jiwa manusia. Ketika dua orang punakawan di Medang Kemulan yaitu Tualen dan Merdah menyatakan keprihatinannya terhadap nasib binatang-binatang yang ada, dimunculkan juga beberapa orang yang menyatakan kehilangan keluarganya. Di antaranya ada seorang nenek yang mengatakan sehari-harinya hidup dari berjualan *canang* sedang menangis menyatakan kesedihannya karena anak kandungnya yang pada saat bom itu meledak bekerja sebagai Satpam di lokasi kejadian ikut menjadi korban meninggal dunia. Kematian anak satu-satunya yang menjadi tulang punggung keluarganya itu menyebabkan keluarganya terpuruk hingga cucunya pun harus putus sekolah. Di samping itu ada juga seorang anak yang bernama Agus datang menangis tersedu-sedu kehilangan ibu dan bapaknya. Disusul lagi oleh seorang lelaki kurus kering yang mengatakan dirinya panik dan bingung

sampai tidak bisa makan sama sekali sehingga penyakit *mag*-nya kumat dan ia muntah-muntah. Ada lagi ditampilkan seorang laki-laki berperut besar dari Bali Utara yang dengan kata-kata kasar mengumpat dan mengutuk perbuatan para pelaku bom Bali. Ia sempat menyebut-nyebut nama Amrozy sebagai orang yang tega berbuat dusta dan keji pada keamanan di Bali. Selanjutnya datang lagi seorang wanita tua yang meminta-minta uang. Karena tidak dikasi uang, ia berubah wujud menjadi raksasa yang bengis dan menyergap lelaki yang dari Bali Utara tersebut dan diseretnya ke hutan.

Sebagai tindak lanjut dari keprihatinan terhadap bencana alam tersebut, I Tualén dan Merdah menyarankan kepada junjungannya yaitu Raja Medang Kemulan untuk segera melakukan upacara ritual mohon petunjuk kepada para dewata untuk dapat menghentikan bencana alam tersebut. Sang Raja memenuhi kehendak kedua punakawannya dan segera melakukan pemujaan kepada para dewata di tempat sucinya memohon petunjuk dan sekaligus perlindungan agar bencana tersebut tidak berkepanjangan.

Setelah diadakan pemujaan, dikisahkan para dewata berkenan turun ke dunia untuk memberikan petunjuk dan bantuan. Diceritakan Sang Hyang Wisnu turun menjadi *Télék*, Sang Hyang Brahma turun menjadi *Tupéng Bang*, Sang Hyang Iswara turun berwujud *Barong Kaswari*, dan Sang Hyang Bayu turun manjadi *Dalang Samirana*.

Tokoh Tualén memohon kepada para dewata tersebut untuk senantiasa memberikan anugerah kekuatan agar negerinya luput dari marabahaya. Para

Dewata pun menyatakan memang sanggup akan memberikan perlindungan kepada rakyat Medang Kemulan.

Pemunculan wujud para dewata seperti *Télék, Tupéng Bang, Barong Kaswari*, dan *Dalang Samirana* itu menyebabkan para *bhuta kala* dan mahluk jahat lainnya termasuk Sang Raja Raksasa penjelmaan *Hyang Siwa* tersebut sirna tanpa bekas. Selanjutnya ada petunjuk dari *Hyang Siwa* bahwa adanya kejadian alam dan turunnya beliau menjadi raja raksasa yang kejam dan bengis itu adalah akibat kelalaian manusia. Jika penghuni dunia ini menginginkan keselamatan yang kekal dan abadi maka jalan yang dapat ditempuh adalah selalu berupaya meningkatkan *sradha bhaktinya* kepada *Hyang Widhi*. Sikap berbhakti tersebut kemudian dilanjutkan pula dengan upaya meningkatkan sikap saling menghormati, saling menghargai antara yang satu dengan yang lainnya.

Dikatakan pula bahwa demi kehidupan yang harmonis maka perlu juga kita meningkatkan kewaspadaan diri serta berusaha bersama-sama memelihara ketertiban dan kelestarian alam lingkungan yang merupakan tempat berpijak dan tempat memperoleh hasil bumi demi kelangsungan hidup umat manusia. Petuah Hyang Siwa inilah yang pada hakikatnya disebut konsep ajaran *Tri Hita Karana*, yaitu suatu dasar ajaran untuk dapat menyelaraskan hubungan hidup antara manusia dengan Tuhannya, antara manusia dengan sesama manusia dan juga antara manusia dengan alam lingkungannya.

Terkait dengan upaya harus memelihara kelestarian alam lingkungan atau pemeliharaan seisi dunia, Hyang Siwa juga menyatakan adanya istilah *Dasa*

*Nama Kerta* yaitu sepuluh jenis nama kehidupan yang patut dipelihara bersama yaitu yang meliputi: (1) *ibu pertiwi* (tanah), (2) *agni* (api), (3) *yeh/toya* (air), (4) *bayu* (angin/udara), (5) *beburonan* (binatang), (6) *entik-entikan* (tumbuhan), (7) *be* (ikan), (8) *paksi/kedis* (unggas/burung), (9) *teja* (sinar), dan (10) *manusa* (manusia).

Demi kenyamanan hidup manusia maka sepuluh jenis unsur kehidupan itulah yang selayaknya mendapatkan perhatian yang serius dari manusia di alam ini. Manusia sebagai mahluk sosial tidak akan dapat melepaskan diri dari sembilan jenis teman hidup tersebut. Oleh karena itu maka kehidupan ini haruslah dilakoni dengan perasaan saling menghargai, saling menghormati, dan saling memelihara antara yang satu dengan yang lainnya sehingga tujuan mencapai masyarakat yang berkeadilan dan berkemakmuran akan dapat dicapai sebagaimana mestinya. Jika petunjuk tersebut diabaikan atau barang siapa yang kurang perhatian terhadap peningkatan kualitas *sradhanya* dan juga kurang rasa *bhaktinya*, maka mereka pasti akan menemui kesengsaraan.

### 5.3.2 Tokoh dan Penokohan

Sama halnya dengan cerita-cerita atau lakon sebelumnya yaitu yang sudah dibahas di dalam wacana kritik sosial wayang kulit *Cénk Blonk* dan wayang kulit *Joblar*, lakon *Dasa Nama Kerta* di dalam pertunjukan wayang kulit kontemporer Sidia ini tidak luput pula dari adanya individu rekaan yang menjadi pusat kisahan atau menjadi tokoh cerita. Berdasarkan pemahaman bahwa tokoh

(*character*) adalah individu-individu rekaan yang mengalami suatu peristiwa atau berlakuan di dalam berbagai peristiwa dalam cerita, maka di dalam lakon *Dasa Nama Kerta* dapat diamati adanya berbagai tokoh yang memiliki watak berbeda-beda yaitu: (1) tokoh dewata (Dewa Siwa, Dewa Wisnu, Dewa Brahma, Dewa Bayu, Dewa Iswara); (2) tokoh raksasa (Nila Kanta, Kala Ludra, dan lain-lain) (3) tokoh raja yaitu Raja Medang Kemulan, (4) tokoh punakawan (Délem, Sangut, Tualén, dan Merdah), (5) tokoh bondres sebagai sisipan, dan (6) tokoh binatang dan ikan.

Dalam konteks penelitian ini, pembahasan berikutnya diarahkan untuk mencoba mengklasifikasikan tokoh-tokoh yang ada dalam lakon *Dasa Nama Kerta* ke dalam (1) tokoh utama yang meliputi: (a) tokoh protagonis, (b) tokoh antagonis, (c) tokoh tritagonis, (2) tokoh pembantu., dan (3) tokoh sisipan. Kemudian dikaji juga karakter dari masing-masing tokoh tersebut.

#### 5.3.2.1 Tokoh Utama

**1) Tokoh Protagonis**

Di dalam kajian sebelumnya telah dipaparkan bahwa tokoh protagonis yang disebut *main character* adalah tokoh dalam karya sastra yang memegang peranan pimpinan di dalam pertunjukan seni drama. Tokoh protagonis identik dengan tokoh sentral dalam sebuah cerita sehingga sering juga disebut tokoh utama yaitu tokoh yang menjadi titik sentral atau pokok kisahan di dalam suatu alur penceritaan.

Berdasarkan pengertian tersebut, maka yang dapat dikategorikan ke dalam tokoh protagonis di dalam lakon *Dasa Nama Kerta* adalah tokoh Raja Raksasa yang membuat huru-hara di wilayah Kerajaan Medang Kemulan. Raja Raksasa tersebut bernama Kala Ludra. Kala Ludra itu adalah penjelmaan Hyang Siwa ke dunia yang dalam ajaran Hindu memang disebut-sebut sebagai Dewa Pralina yaitu sosok Dewa yang memiliki fungsi sebagai dewa pelebur yang sering menyababkan kehancuran hidup manusia.

Di dalam cerita tersebut dilukiskan bahwa tokoh Kala Ludra adalah seorang raja raksasa yang sangat bengis dan kejam, dan senantiasa membuat huru-hara serta menyebabkan rusaknya kehidupan manusia dan lingkungannya. Sesuai pula dengan inti ajaran agama Hindu, sifat *angkara murka* dan fungsi *pralina* atau pemusnah tokoh Kala Ludra tersebut sangat tampak. Dia juga dikisahkan beristerikan Dewi Durga yang dikenal sebagai dewa berbagai ilmu hitam yang juga termasuk penguasa aliran kiri atau aliran hitam yang senantiasa menyebabkan jagat raya ini tidak aman jika manusia di alam ini kurang waspada atau kurang mewujudkan *dharma bhaktinya* melalui upakara-upakara ritual *pamarisudha bhumi* yaitu sejenis korban yang dilakukan untuk penyucian alam.

Pada pementasan tersebut dikisahkan bahwa ketika Raja Kala Ludra melakukan kemesraan, memadu kasih dengan Dewi Durga, bhumi ini semakin panas, bergetar bagaikan sebuah gempa yang dahsyat. Jika mereka menghadap ke utara maka sewilayah bagian utara Medang Kemulan mengalami bencana *grubug* atau malapetaka. Jika mereka menghadap ke selatan maka semua penduduk di

wilayah selatan mengalami hal yang sama yaitu bencana dan malapetaka, termasuk pula bencana terhadap alam lingkungan.

Bencana terhadap alam lingkungan yang dapat dilukiskan oleh dalang antara lain terbakarnya hutan-hutan yang sepatutnya dilestarikan sehingga para binatang di hutan pada berlarian kepanasan seraya mengungsi tempat-tempat berlindung. Dilukiskan juga meluapnya air laut sehingga baik kehidupan manusia, binatang, maupun ikan-ikan yang ada semuanya mengalami bencana.

**2) Tokoh Antagonis**

Tokoh antagonis adalah tokoh-tokoh yang merupakan penentang utama dari tokoh protagonis atau tokoh utama (Sujiman (ed.) 1990:7). Berdasarkan pemahaman tersebut, maka yang dapat disebut sebagai tokoh antagonis di dalam lakon *Dasa Nama Kerta* adalah tokoh Raja Medang Kemulan. Raja Medang Kemulan adalah sosok raja yang memiliki kharakter lemah lembut, baik hati, bijaksana, dan penuh rasa bhakti terhadap sang pencipta, Tuhan Yang Mahaesa, terhadap sesama manusia, dan juga mahluk hidup lainnya.

Tokoh Raja Medang Kemulan yang diiringi oleh dua orang punakawan yaitu Tualen dan Merdah merasa sangat terpukul dengan malapetaka atau bencana alam yang menimpa negerinya. Sebagai Raja yang berketuhanan dan penuh keimanan maka secepatnya beliau mengajak seluruh rakyatnya untuk melakukan persembahan dan pemujaan terhadap Tuhan dan para dewata yang

agung untuk memperoleh perlindungan agar bencana yang menimpa negerinya tidak berkelanjutan.

**3) Tokoh Tritagonis**

Tokoh tritagonis adalah tokoh-tokoh yang berada pada posisi ketiga, berada di luar tokoh protagonis dan antagonis namun keberpihakannya jelas yaitu memihak ke salah satu tokoh yang ada yaitu kepada tokoh protagonis atau tokoh antagonis. Dalam *terminologi* tokoh primer, tokoh sekender, dan tokoh komplementer, tokoh tritagonis termasuk kategori tokoh komplementer yaitu para tokoh cerita yang dilengkapi proses penceritaan.

Berdasarkan pemahaman di atas, maka yang termasuk ke dalam tokoh tritagonis atau komplementer di dalam lakon *Dasa Nama Kerta* adalah tokoh-tokoh dewata yaitu *Hyang Wisnu*, *Hyang Brahma*, *Hyang Iswara*, dan *Hyang Bayu.* Dikisahkan Ketiga dewa tersebut jelas-jelas berpihak kepada tokoh antagonis yaitu Raja Medang Kemulan sesudah yang bersangkutan melakukan pemujaan untuk memohon perlindungan. Sebagai tokoh dewata, para dewata tersebut memiliki kharakter yang rata-rata baik, berkepribadian yang halus, mulia, suka menolong manusia yang kesusahan namun jika mereka menyatakan sujud bhaktinya kepada pera dewata yang agung.

Pada bagian menjelang akhir dari cerita *Dasa Nama Kerta* diceritakan kehadiran Hyang Wisnu ke dunia ini menjelma menjadi tarian *Télék*, Hyang Brahma turun menjadi *Topéng Bang*, Hyang Iswara turun menjadi *Barong Kaswari*, dan Dewa Bayu turun menjadi *Dalang Samirana*. Turunnya para

dewata tersebut memiliki peranan yang penting untuk memberikan petunjuk kepada Raja Medang Kemulan dan rakyatnya untuk senantiasa meningkatkan *sradha bhaktiknya* terhadap Tuhan Yang Mahaesa sehingga tujuan memperoleh kesalamatan hidup akan dapat dicapainya.

#### 5.3.2.2 Tokoh Pembantu

Tokoh pembantu yang dimaksudkan di sini adalah tokoh-tokoh di luar tokoh protagonis, antagonis, dan tritagonis. Sesuai dengan namanya maka tokoh pembantu adalah tokoh-tokoh dalam sebuah cerita yang tidak berperan sebagai pusat kisahan, melainkan sebagai tokoh yang berperan pembantu bagi tokoh-tokoh yang berposisi lebih penting. Dalam hal ini para tokoh pembantu adalah tokoh-tokoh cerita yang berperan membantu pihak tokoh protagonis dan juga tokoh antagonis.

Berdasarkan pengertian di atas maka yang termasuk tokoh pembantu di dalam lakon *Dasa Nama Kerta* adalah orang-orang yang berposisi sebagai hamba atau abdi atau tokoh *penasar* atau punakawan pada tokoh protagonis dan antagonis. Tokoh pembantu pada tokoh protagonis adalah Délem dan Sangut. Sedangkan tokoh pembantu pada tokoh antagonis adalah Tualén dan Merdah.

Tokoh Délem memiliki ciri individu yang jauh berbeda dengan I Sangut. Délem dilukiskan seseorang yang berbadan pendek dan gemuk, ada gondok pada lehernya, banyak bicaranya, sombong, angkuh, suka berpikiran negatif atau umumnya berpihak pada tokoh yang tergolong jahat. Dalam kisah *Dasa Nama*

*Kerta* ia diposisikan sebagai punakawan yang mengiringi Raja Raksasa penjelmaan Dewa Siwa yang telah menghancurkan Kerajaan Medang Kemulan. Sedangkan I Sangut dilukiskan seorang tokoh yang berbadan kurus, pendek-jangkung, namun leher dan mulutnya panjang. Ia memiliki pribadi yang berbeda dengan I Délem. Ia tidak terlalu banyak bicara, bersifat agak santun dan teliti, serta memiliki kelicikan dalam berbagai hal untuk menghindar dari marabahaya yang mesti menimpanya.

Tokoh pembantu lainnya adalah Tualén dan Merdah yang menjadi abdi pada Raja Medang Kemulan. Tualén dilukiskan sebagai seorang tokoh berusia tua, tubuhnya tinggi besar, agak gemuk dan berkulit hitam. Ia dilukiskan sebagai tokoh yang memiliki pribadi yang baik, luhur, santun, bijaksana, penuh dengan nasihat-nasihat kerohanian. Hal inilah yang menyebabkan para dalang sering memanfaatkan tokoh Tualen sebagai penasihat, baik untuk anaknya maupun terhadap junjungannya. Sedangkan anaknya yang bernama I Merdah adalah seorang punakawan yang berusia muda, bertubuh kecil, pendek, berkulit hitam dan ada ciri khusus hidungnya bulat. Merdah dilukiskan memiliki kharakter yang mirip dengan ayahnya yaitu lemah-lembut, santun, berbudi pekerti yang luhur, penuh kemampuan untuk berpikiran yang positif, suka menolong, agak licik, dan berbagai sifat positif lainnya.

Di dalam lakon *Dasa Nama Kerta* kedua tokoh punakawan tersebut banyak menyesali kejadian yang menimpa kerajaan Medang Kemulan. Mereka sangat bersedih karena negerinya tertimpa bencana yang sangat dahsyat akibat

ulah Raja Raksasa bersama sejumlah iringannya telah merusak alam lingkungan yang ada. Banyak rakyat Medang Kemulan menjadi korban kekejaman para raksasa dan *butakala-butakali* tersebut. Binatang-binatang yang menghuni hutan pun terkena musibah yang sangat memprihatinkan, demikian juga halnya ikan-ikan yang berada di lautan sekitar wilayah kerajaan tersebut.

#### 5.3.2.3 Tokoh Sisipan

Pertunjukan Wayang Kulit *Sidia* yang mementaskan lakon *Dasa Nama Kerta* ada sejumlah tokoh yang dihadirkan namun belum terakomodasi ke dalam keempat jenis tokoh tersebut di atas. Mereka tidak termasuk tokoh protagonis, tidak pada tokoh antagonis, juga tidak pada tokoh tritagonis, maupun tokoh pembantu. Tokoh-tokoh yang dimaksud adalah sejumlah tokoh yang dihadirkan untuk menyatakan banyak orang yang menderita akibat adanya bencana alam di Medang Kemulan. Tokoh-tokoh tersebut dihadirkan seperti bebondresan dalam pertunjukan lainnya ketika Tualén dan Merdah mengungkapkan kesedihannya atas kejadian yang menimpa kerajaan Medang Kemulan.

Tokoh-tokoh sisipan yang dihadirkan dalang pada lakon *Dasa Nama Kerta* di antaranya (1) seorang nenek yang ditinggal mati oleh anaknya yang bekerja sebagai Satpam, (2) seorang anak kecil yang kehilangan orang tua, (3) seorang laki-laki kurus kering yang kehilangan pekerjaan, (4) seorang laki-laki dari Bali Utara yang menyatakan keluarganya banyak meninggal, dan (5) seorang nenek yang meminta-minta uang karena kehilangan pekerjaannya. Dari lima tokoh sisipan tersebut hanya tokoh anak kecil yang dikatakan sekolah di TK itu

disebut namanya yaitu Agus. Yang lainnya tidak diberi nama. Kharakter tokoh-tokoh tersebut sulit untuk dilukiskan karena mereka hanya dihadirkan sekali saja untuk mengungkap suasana pasca bom bahwa banyak orang yang menderita akibat ledakan bom tersebut.

### 5.3.3 Kritik Sosial Dialog *Penasar*

Di depan telah disinggung bahwa dialog-dialog yang dikomunikasikan dalang Sidia tidak sebanyak dan sehebat dialog pada wayang *Cenk Blonk* dan *Joblar*. Kemampuan yang dimiliki dalang *Cenk Blonk* dan *Joblar* untuk banyak mengkomunikasikan dialog-dialog yang hangat, segar, kocak, dan lucu itulah yang menyebabkan mereka tetap laris di pasaran. Mereka sanggup memukau penontonnya untuk selalu betah menonton tanpa perasaan jemu atau bosan sepanjang pementasan. Dilihat dari segi kuantitas dan kualitas dialog, dalang Sidia tampaknya belum mampu melakukan hal yang sama. Dialog-dialog yang dikomunikasikan oleh para punakawan misalnya tidak terlalu banyak dan rata-rata hanya dikaitkan dengan jalan cerita yang harus diseleaikan. Oleh karena itu dialog-dialog yang termasuk mengandung wacana kritik sosial pun langka atau sulit ditemukan.

#### 5.3.3.1 Dialog Tualén dengan Merdah

Pada penampilan perdananya tokoh punakawan Tualén dengan anaknya I Merdah di depan istana Medang Kemulan, Tualen mengawali pemampilannya

dengan bernyanyi-nyanyi. Tiba-tiba datang I Merdah menyusul dari belakang dan seraya memukul punggung ayahnya.

Perhatikan dialog berikut!

*046. Tualén : Kadi tlaga tan pawarih …*
*047. Merdah : (Memukul Tualan dari belakang)*
*048. Tualén : Aduh … Wih. Kéngkén keneh ci é Dah? Jeg nyagur-nyagur ci? Nyén kadén ci né? Nanang ci é né.*
*049. Merdah : Aduh nanang. Nanang setata gendang-gending, cara jlema gendeng nanang.*
*050. Tualén : Nyen orang nani gendeng? Nanang? Nanang suba ane mabrik nani sangkal ada buka jani. Sing dadi kéto teken anak tua, nyanan tulah idup benya. Nanang magending né anggon nyalimurang kenehé né Dah. …*

Terjemahannya:

046. Tualén : Bagai kolam tan pa air (bernyanyi) …
047. Merdah : (Memukul Tualen dari belakang)
048. Tualén : Aduh… Wih. Apa mau kamu ini Dah? Kamu memukul mukul punggung ayah. Siapa kamu kira ayah ini? Ayah kamu ini.
049. Merdah : Aduh ayah. Ayah selalu bernyanyi-nyanyi seperti orang gila ayah.
050. Tualén : Siapa yang kamu katakan gila, ayah? Ayah sudah yang membuat kamu makanya ada sekarang ini. Tidak boleh kamu begitu dengan orang tua, nanti kualat kamu. Ayah bernyanyi ini hanya untuk menghibur diri.

Dialog di atas dikomunikasikan sebagai sebuah nasihat oleh seorang tua kepada anaknya. Hal itu berawal dari perilakunya I Merdah memukul punggung orang tuanya pada dialog (047). Tualén terkejut dan marah karena anaknya dianggap kualat, berani memukul orang tua yang sedang bernyanyi menghibur diri. Kemudian pada dialog (049) Merdah mengatakan orang tuanya *gendang-*

*gending cara jlema gendeng* ‘bernyanyi-nyanyi bagaikan orang gila’. Kata *jlema* ‘orang’ yang dipakai seorang anak untuk menyebut diri orang tua bermakna kasar, tidak sopan atau tidak bhakti. Hal itulah yang menyebabkan pada dialog (050) Tualén menasihati anaknya.

Dari dialog (050) dapat dipetik nuansa kritik sosial yang diperuntukkan kepada seorang anak. Seorang anak tidak boleh berpikiran, berkata-kata, dan berperilaku kasar pada orang tua, tidak boleh membenci orang tua, tidak boleh menghina orang tua, tidak boleh melupakan jasa orang tua, tidak boleh berhianat terhadap orang tua, juga tidak boleh menyia-nyiakan kehidupan orang tua, karena keberadaan seorang anak di bumi ini disebabkan oleh jasa dan jerih payah orang tuanya.

Dalam ajaran Hindu *berbhakti* terhadap orang tua yang disebut *guru rupaka* atau *guru reka* adalah suatu kewajiban dan merupakan salah satu ajaran *guru bhakti* yaitu hormat terhadap *guru rupaka*. Orang yang tidak *berbhakti* atau tidak hormat kepada orang tuanya, hidupnya tidak akan menemui kebahagiaan dan ia disebut *alpaca guru rupaka* atau tidak hormat terhadap orang tua.

### 5.3.4 Kritik Sosial Dialog Dewa kepada Raja Medang Kemulan

Ketika Raja Medang Kamulan bersedih menyesali nasib negerinya yang tertimpa bencana besar yang berkepanjangan, beliau bersama segenap rakyatnya mengadakan pemujaan terhadap para dewata yang agung. Doa-doa mereka terkabulkan dan dikisahkan para dewata turun memberikan bantuan atau

perlindungan. Hyang Wisnu turun menjelma menjadi *Télék*, Hyang Brahma turun menjadi *Topéng Bang*, Hyang Iswara turun menjadi *Barong Kaswari*, dan Hyang Bayu menjadi *Dalang Samirana*. Kahadiran para dewata dengan berbagai penjelmaannya itulah yang menyebabkan lenyapnya para *butakala* dan mahluk lainnya seperti *dedemit, jin, sétan*, dan sejenisnya karena dikalahkan oleh kekuatan sinar suci para dewata tersebut.

Wacana kritik sosial yang dapat disimak berkenaan dengan peristiwa tersebut dapat dilihat pada dialog berikut.

| | | |
|---|---|---|
| *161. Hyang Siwa* | *:* | *Haywa kita manastapa!* |
| *162. Sangut* | *:* | *Da nyen Cening sebet!* |
| *163. Hyang Siwa* | *:* | *Ri hana wateking bhuta-kala sisianing Ngulun tumedun marikanang mercapada polah manusa larapannya.* |
| *164. Sangut* | *:* | *Nah ada sisian bapané, sisian méméné tuun ka guminé, dan nyen to sebetanga, wiréh manu-sané ané ngemaang jalan.* |

Dialog (163) *Ri hana wateking butakala sisianing Ngulun tumedun marikanang marcapada, polah manusa larapannya* artinya ‘Adapun para *bhuta-kala* turun ke dunia, perilaku manusia penyababnya’. Dialog itu mengandung kritik sosial tentang perilaku manusia yang kurang tanggap terhadap upaya menjaga kelestarian alam lingkungannya. Sesungguhnya kehidupan manusia berimpitan atau bersama-sama dengan kehidupan mahluk-mahluk lainnya di alam raya ini. Hukumnya adalah bahwa jika umat manusia mampu memelihara keharmonisan hubungan dengan mahluk lainnya, maka kehidupannya pun akan selamat, sebaliknya jika tidak mampu menghormati atau memelihara hubungan

baik dengan mereka, maka bencanalah yang akan dialami. Jadi, sesuai makna dialog (163) yang terjemahan bahasa Balinya ada pada dialog (164) di atas, dapat disimak bahwa baik-buruk kehidupan manusia di alam ini disebabkan oleh perilaku manusia itu sendiri.

Masyarakat Bali dalam menjalankan kehidupannya sejak dahulu telah berpacu pada konsep pembangunan adat Bali *Tri Hita Karana* yang terdiri atas *Parhyangan, Pawongan*, dan *Palemahan*. Konsep ini bukan sebatas wacana ajaran yang patut dihapalkan, melainkan telah diwujudnyatakan ke dalam perilaku masyarakat Bali sehari-hari. Berkaitan dengan *Parhyangan*, yaitu untuk menjaga keselarasan hubungan dengan Tuhan Yang Mahakuasa, masyarakat Bali telah sejak dahulu mengutamakan pembangunan tempat-tempat suci dan tempat *beryadnya* atau melakukan *Dewa Yadnya* sesuai petunjuk-petunjuk sastra agama. Berkaitan dengan *pawongan*, masyarakat Bali telah sejak dahulu pula memiliki sistem kemasyarakatan yang kokoh dalam bentuk *seka-seka*, banjar pakraman, dan berbagai bentuk organisasi adat kemasyarakatan lainnya yang bermaksud memelihara hubungan harmonis antara manusia yang satu dengan yang lainnya.

Wujud nyata terkait dengan pemeliharaan hidup manusia dalam perilaku beragama Hindu diwarnai dengan adanya upacara *Manusa Yadnya*. Sedangkan dalam upaya menjaga keselamatan dunia ini beserta isinya agar terhindar dari gangguan-gangguan mahluk lainnya umat Hindu di Bali telah banyak dan secara periodik melaksanakan upacara *Bhuta Yadnya* atau korban suci untuk menetralisir kekuatan alam agar selalu terhindar dari bencana alam. Hal yang

terakhir ini merupakan pengejawantahan dari unsur *Palemahan* dalam konsep *Tri Hita Karana* yang mengandung arti keselarasan hidup manusia dengan alam lingkungannya.

Berdasarkan penjelasan di atas, di sinilah sesungguhnya makna hakiki dari pertunjukan Wayang Kontemporer Sidia yang mementaskan lakon *Dasa Nama Kerta.* Pementasannya dikaitkan dengan peristiwa penting Bom Bali I yang meledak tepatnya pada tanggal 12 Oktober tahun 2002 di Legian Kuta-Bali. Walaupun masyarakat Bali telah tekun melaksanakan ajaran *Tri Hita Karana* sehingga keamanan Bali selalu dapat dijaga, ternyata akibat kelalaian sesaat, pada saat masyarakat terlena dengan kesibukannya masing-masing dan akibat kurang waspada dalam pengawasan keamanan, Bali kecolongan oleh oknum teroris yang tidak bertanggung jawab.

Kejadian yang tragis itu terjadi di luar dugaan dan hal itu murni perilaku keji yang dilakukan oleh teroris yang sudah tidak berperikemanusiaan. Kritikan yang dapat disimak dari pementasan tersebut adalah bahwa masyarakat harus sanggup meningkatkan lagi *sradha bhaktinya* dan juga meningkatkan kewaspadaan terhadap ancaman-ancaman dari luar yang berasal dari luar batas kemampuan masyarakat.

## 5.4 Tujuan dan Manfaat Wacana Kritik Sosial

Profesi dalang merupakan sebuah profesi yang tergolong tradisional yang tidak mudah dilakukan oleh setiap orang. Pada umumnya profesi dalang

diperoleh dan dilanjutkan secara turun-temurun pada keluarga dalang. Hal itu berarti bahwa tidak sembarang orang tertarik dan sanggup meraih profesi dalang tersebut. Sebuah keluarga yang memiliki satu *gedog/kropak* wayang kulit akan berupaya keras agar ada salah satu keturunannya mau dan mampu meneruskan profesi orang tuanya menjadi dalang. Jika mereka tidak mampu menurunkan profesi tersebut kepada salah satu keturunannya maka ada perasaan tidak puas dan tentu mereka merasa rugi secara material oleh karena perangkat peralatan mendalang itu memiliki nilai ekonomis yang cukup tinggi.

Belakangan ini sejak adanya sekolah pendidikan mendalang seperti yang dibuka pada lembaga pendidikan SLTA yang disebut SMKI dan pada lembaga pendidikan tinggi di ISI Denpasar, profesi mendalang telah semakin terbuka untuk umum. Sudah mulai cukup banyak ada dalang wayang kulit Bali yang tidak berasal dari keturunan dalang. Dari tiga dalang yang dijadikan objek penelitian di dalam penelitian ini hanya dalang Made Sidia yang berasal dari keturunan dalang. Wayan Nardayana dalang *Cénk Blonk* dan Ketut Nuada, dalang *Joblar*, keduanya bukan keturunan dalang. Bakat dan hobi yang mereka kembangkan memang alami muncul dari dirinya sendiri.

Meraih profesi dalang adalah sebuah perjuangan yang cukup berat oleh karena menjadi dalang harus mengikuti atau memenuhi berbagai persyaratan yang mendasar dan berat. Sedana (2004:4-6) mengutip pendapat Kusumadilaga dan Soetomo tentang syarat-syarat dalang sebagai berikut.

1) *Mardawalagu* artinya (paham akan gending atau tembang kawi)

2) *Amardibasa* artinya (menguasai bahasa pewayangan/anta wacana)
3) *Awicarita* artinya (memiliki kesanggupan membuat cerita)
4) *Paramakawi* artinya (mengerti bahasa Kawi dan kesusastraan)
5) *Paraméngsastra* artinya (banyak menyelami sastra atau literatur)
6) *Renggep* artinya (penuh semangat dalam berkarya)
7) *Sebet-tikesan* artinya (mahir menggerakkan wayang)
8) *Mardawabasa* artinya (dapat membangkitkan rasa kasihan, haru, tegang, dan gemas)
9) *Mawungkrida* (memiliki perasaan yang halus, pandai membaca situasi, dan menyelami perasaan orang lain)
10) *Sambagama* artinya (menguasai makna panembah, falsafah, dan penghayatan)

Menyimak demikian banyaknya persyaratan yang harus dipenuhi oleh seorang dalang maka wajarlah profesi mendalang mendapatkan penghormatan tersendiri dalam kehidupan bermasyarakat. Di samping mereka menguasai sejumlah kelebihan daripada masyarakat biasa, tugas atau pekerjaan yang diembannya banyak berkaitan dengan persembahan atau korban yang disebut *yadnya*. Dengan kata lain para dalang tergolong orang-orang yang memiliki fungsi kehidupan pada dua dunia yaitu dunia biasa dan dunia spiritual yang bergerak dalam kegiatan *ritual-religius*.

Para dalang inovatif yang sanggup menembus pasaran yang tinggi serta diminati oleh penggemarnya ternyata telah berupaya keras untuk menampilkan pementasan yang lebih baik daripada para dalang tradisional lainnya. Dari hasil wawancara penulis dengan ketiga dalang yang dijadikan objek penelitian dan sekaligus sebagai informan dalam penelitian ini serta ditambah dengan resepsi penulis atas karya mereka, maka khusus dialog-dialog yang mengandung unsur kritik sosial dalam pementasannya secara implisit dapat dirasakan mengandung sejumlah tujuan dan manfaat. Tujuan wacana kritik sosial dalam konteks

penelitian ini berkaitan sangat erat dengan harapan para dalang inovatif terhadap penontonnya. Melalui dialog-dialog yang dilontarkan dalam pertunjukannya ada sejumlah harapan yang disampaikan secara terselubung oleh sang dalang. Di sisi lain, di samping adanya tujuan atau pengharapan tersebut, para dalang juga berkeinginan agar wacana-wacana yang dikomunikasikan tidak kosong atau sia-sia belaka. Semua dialog yang diwacanakan melalui tokoh-tokoh pewayangan mengandung suatu amanat yang pada akhirnya bermanfaat bagi kehidupan umat manusia di jagat raya ini.

### 5.4.1 Tujuan Wacana Kritik Sosial

Dalang yang baik selayaknya bersifat dinamis, sanggup banyak belajar dan berlatih. Mereka kreatif melakukan inovasi-inovasi ke arah pertunjukan yang lebih mempesona. Sepuluh poin persyaratan dalang yang telah tersebut di depan sudah selayaknya mendapat perhatian yang serius bagi para dalang. Cerita atau lakon yang ditampilkan, iringan musiknya, pemahaman sastranya, tokoh dan penokohannya, serta dialog-dialog yang dikomunikasikan semuanya harus mendapatkan perhatian yang ekstra ketat demi keberhasilan pementasannya. Khusus pada sisi wacana atau dialog yang dikomunikasikan, para dalang menggantungkan sejumlah harapan kepada para penonton. Harapan dan atau tujuan mereka mengkomunikasikan wacana-wacana kritik sosial dalam pementasannya antara lain: (1) menarik perhatian penonton, (2) menambah wawasan pengetahuan penonton, (3) memberi petunjuk tatakrama kehidupan ke

arah yang lebih baik, (4) memotivasi penonton untuk melakukan introspeksi diri, dan (5) membangun kesadaran untuk memahami ajaran kebenaran.

#### 5.4.1.1 Menarik perhatian penonton

Pada era global ini masyarakat penonton mengetahui banyak fakta tentang gejala-gejala sosial yang sedang melanda kehidupan ini. Apabila dalang sanggup mengkemas pengetahuannya yang ada kesamaan dengan pengetahuan masyarakat dengan nilai estetika yang tinggi, maka penonton akan tertarik untuk menyimaknya. Dengan demikian salah satu tujuan menyuguhkan wacana kritik sosial adalah untuk meningkatkan perhatian penonton. Perhatikan dialog yang dikomunikasikan oleh dalang Wayang Kulit *Cénk Blonk* berikut.

*053. Tualen : Kéto. Klan nanang ngorin ci, da jek ngipi ci nagih dadi pemimpin! Awak kejar pakét A sing tamatan apa-apa. Kaden ci aluh anaké dadi pemimpin?*
*054. Merdah : To kal kéto?*
*055. Tualen : Berat anaké dadi pemimpin.*
*056. Merdah : Mawinan beraté?*
*057. Tualen : Tetelu gegelaran anaké dadi pemimpin.*
*058. Merdah : Apa to?*
*059. Tualen : Ilmu, amal, iman.*

Terjemahannya:

053. Tualen : Begitu. Makanya ayah menyuruh kamu janganlah kamu bermimpi mau jadi pemimpin! Kamu hanya tamatan Kejar Paket A, tidak tamatan apa-apa. Apa kamu kira gampang menjadi pemimpin?
054. Merdah : Kok begitu?
055. Tualen : Berat anake dadi pemimpin
056. Merdah : Yang menyebabkan berat?
057. Tualen : Tiga bekal orang mau jadi pemimpin
058. Merdah : Apa itu?

059. Tualen : Ilmu, amal, dan iman.

Dialog di atas cukup menarik untuk disimak. Pada dialog (053), dalang mengangkat sebuah isu tentang rendahnya kadar sejumlah pemimpin dewasa ini. Ada kenyataan bahwa seorang anggota dewan yang telah menduduki jabatan memiliki ijazah SLTA hanya Kejar Paket C, bahkan ada yang terbukti ijazahnya palsu. Masyarakat yang pernah membaca koran atau mendengar berita tersebut melalui berita radio dan televisi, juga dari interaktif radio Global misalnya, akan antusias menyimak dialog dalang tersebut karena wacana itu merupakan wacana yang menarik dan pantas untuk dikomunikasikan. Masyarakat masa kini sedang mendambakan adanya perubahan di segala lini kehidupan dan berharap para pemimpin bangsa ke depan semakin berkualitas dan bermoral.

Dialog berikut tidak kalah menariknya untuk disimak. Pada dialog (057–059) tokoh Tualén mengatakan ada tiga bekal yang harus dimiliki oleh seorang pemimpin, yaitu *ilmu*, *amal*, dan *iman*. Ungkapan tersebut merupakan sesuatu yang baru bagi penonton karena jika hanya membaca buku-buku agama misalnya, hal tersebut akan susah ditemukan sehingga muncul prediksi bahwa hal itu mutlak merupakan daya cipta atau hasil kreativitas sang dalang. Dengan ungkapan ilmu, amal, dan iman itu penonton merasa tertarik untuk mengetahui, apa sebenarnya yang dimaksud oleh dalang tentang ketiga bekal pemimpin itu.

Seorang pemimpin tidak cukup hanya berbekalkan ilmu yang tinggi, melainkan keilmuan itu harus diamalkan. Pemimpin yang telah berpendidikan tinggi hendaknya mengikuti syarat yang kedua yaitu *amal*, bahwa ilmu yang

dimiliki itu haruslah diamalkan. Hal ini sesuai dengan ungkapan Jawa yang berbunyi "*Hing madya mangun karsa*" yang kurang lebih berarti di tengah-tengah pemimpin itu hendaknya ikut bekerja bersama-sama demi keberhasilan kepemimpinannya. Dalam rangka melaksanakan pekerjaan dengan ilmu yang dimiliki, pemimpin tidak boleh lepas dari tata keimanan dalam arti yang positif. Jadi syarat ketiga yang disebut *iman* artinya, ilmu pengetahuan yang diamalkan itu mesti didasari dengan ajaran-ajaran kebenaran.

#### 5.4.1.2 Menambah wawasan pengetahuan kepada penonton

Jika kembali diamati persyaratan dalang di atas, maka seorang dalang dituntut memiliki pengetahuan yang luas dan komprehensip. Ada kalanya pengetahuan yang dimiliki tidak atau belum pernah didengar sama sekali oleh penonton. Melalui pertunjukan wayang kulit, para dalang inovatif dapat menambah wawasan pengetahuan bagi para penontonnya. Dalang *Cénk Blonk* misalnya dapat memberikan pemahaman baru tentang suatu hal yang sifatnya mengkritisi perilaku seorang anak. Perhatikan lanjutan kutipan dialog berikut!

*060. Merdah : Ilmune ento …. ?*
*061. Tualen : Pang ngelah benya ilmu kepemimpinan!*
*062. Merdah : Apa … to ?*
*063. Tualen : Catur pariksa, astabrata, panca stiti pramiténg prabhu*
*064. Merdah : To ilmu?*
*065. Tualen : To ilmu.*
*066. Merdah : Amal … ?*
*067. Tualen : Apin bek poloné misi ilmu, yen sing laksanayang nyén kal ngugu? Bibih gén makudus ngraosang program, sing ada laksana nyén percaya?*
*068. Merdah : Iman … ?*

*069. Tualén : Apin gedé titelé, apin gedé pangkaté, yen moral imané sing bagus, keweh to.*
*070. Merdah : To kal kéto?*
*071. Tualén : Ada proyék satus juta, nganteg betén dasa juta, pang da kéto.*

Terjemahannya:

060. Merdah : Ilmu itu?
061. Tualén : Agar punya kamu ilmu kepemimpinan
062. Merdah : Apa itu?
063. Tualén : *Catur pariksa, Asta Brata, Panca Stiti Pramiteng Prabu*
064. Merdah : Itu ilmu?
065. Tualén : Itu dah ilmu
066. Merdah : Amal?
067. Tualén : Walaupun penuh otak kamu berisi ilmu kalau tidak diamalkan siapa percaya? Bibir saja berasap membicarakan program kalau tidak dilaksanakan siapa akan percaya?
068. Merdah : Iman?
069. Tualén : Apin gede titele, gede pangkate, lamun imane tusing bagus keweh to.
070. Merdah : Kok begitu?
071. Tualén : Ada proyek seratus juta, turun hanya sepuluh juta agar tidak begitu!

Dialog tersebut di atas mengungkap suatu pengetahuan baru bagi para penonton karena amanat ungkapan yang menyebutkan tiga bekal pemimpin tersebut tidak ada sumber yang jelas. Dalang Wayan Nardayana mengatakan bahwa seseorang yang ingin menjadi pemimpin setidak-tidaknya memiliki tiga bekal yaitu *ilmu*, *amal*, dan *iman*.

Pada dialog (161 dan 163) dijelaskan bahwa *ilmu* yang dimaksudkan adalah ilmu kepemimpinan, baik yang tradisional maupun yang modern. Tradisional maksudnya ilmu-ilmu kepemimpinan berdasarkan konsep *tattwa* agama Hindu seperti ajaran *asta brata*, *catur pariksa*, dan *panca stiti pramiténg*

*prabhu*. Orang yang mampu menguasai itu adalah orang pintar atau terpelajar. Jadi pemimpin haruslah orang pintar, memiliki pengetahuan yang luas termasuk di dalamnya memiliki ilmu kepemimpinan. Orang pintar yang dimaksud adalah berprestasi mengikuti jenjang pendidikan formal. Ini berarti yang bersangkutan meraih gelar akademis setidak-tidaknya tamatan strata satu atau sarjana.

Seorang pemimpin tidak cukup hanya berbekalkan ilmu yang *tinggi*, melainkan keilmuan itu harus diamalkan. Pemimpin yang telah berpendidikan tinggi hendaknya mengikuti syarat yang kedua yaitu *amal*, bahwa ilmu yang dimiliki itu haruslah diamalkan. Hal ini sesuai dengan ungkapan Jawa yang berbunyi "*Hing madya mangun karsa*" yang kurang lebih berarti di tengah-tengah pemimpin itu hendaknya ikut bekerja bersama-sama demi keberhasilan kepemimpinannya.

Melaksanakan berbagai pekerjaan dengan ilmu yang dimiliki, seorang pemimpin tidak boleh lepas dari tatakrama atau tata keimanan dalam arti yang positif. Jadi syarat ketiga seorang pemimpin yang disebut *iman* artinya, ilmu pengetahuan yang diamalkan itu mesti didasari dengan ajaran kebenaran demi kedamaian hidup di dunia ini. Di bumi ini telah cukup banyak ada orang pintar karena berpendidikan yang tinggi, tetapi tidak banyak yang bijaksana, tidak banyak yang jujur, tidak banyak yang beriman mulia atau luhur. Jadi, pengamalan ilmu yang baik adalah yang didasari dengan keteguhan iman atau budi pekerti yang luhur sehingga muncul sifat jujur, bijaksana, dan penuh rasa tanggung jawab.

### 5.4.1.3 Memberi petunjuk tatanan kehidupan berbudaya yang lebih baik

Cukup banyak dialog para dalang inovatif yang memberikan tuntunan agar masyarakat Bali khususnya dapat berperilaku yang selalu membaik sesuai dengan tatanan kehidupan berbudaya yang sesuai adat Bali. Dalam konteks pembangunan daerah Bali yang berwawasan budaya, dalang menyadari dirinya berposisi sebagai juru penerang di bidang budaya. Mereka dapat mewacanakan apa saja demi kemajuan pembangunan di berbagai bidang termasuk bidang budaya. Terkait dengan pembangunan daerah Bali sebagai pulau wisata, maka penekanan sektor budaya memang selayaknya mendapat perhatian para juru penerang. Berikut dikutip dialog tokoh I Joblar dengan I Sangut pada pentas wayang kulit *Joblar* dengan lakon *Tualén Caru.*

*900. I Joblar : Angkal Yang sai ngorahin Tut. Plajin bedik ané luung-luung, pang nyak ajeg madan Balinė. Barong mesolah, patuh cara jumah. Yen luung ben ngaé bibit, ané luung kal tepuk. Yen ngaé panak suputra,*
*901. Sangut : Kéngkén caranė?*
*902. I Joblar : Purnama-Tilem kelidin…*

Terjemahannya:

900. I Joblar : Makanya saya memberitahukan Kamu. Pelajari sedikit yang bagus-bagus, agar mau ajeg Bali itu. Barung menari, sama seperti di rumah. Kalau bagus tata membuat keturunan, yang baik akan dihasilkan. Kalau membuat anak suputra, Purnama-Tilem dihindari!
901. Sangut : Bagaimana caranya?
902. I Joblar : Purnama – Tilem dihindari.

Pada kutipan dialog tersebut di atas I Joblar mengawali ungkapannya dengan "*Plajin bedik ane luung-luung, pang nyak ajeg madan Baline*" artinya 'Pelajari sedikit-sedikit yang baik-baik, agar Bali itu semakin lestari'. Dialog di atas memberikan petunjuk kepada masyarakat Bali khususnya untuk dapat mempelajari hal-hal yang baik termasuk melestarikan tradisi yang berdampak positif bagi kehidupan umat manusia. "*Barong masolah*" artinya 'menarikan barong' yang dikaitkan dengan tradisi *ngunya* atau *malancaran ngalawang* adalah tradisi yang diyakini bermakna mengusir *buta-kala* atau mahluk-mahluk jahat agar tidak mengganggu kehidupan manusia. Petuah tersebut mengacu kepada pemeliharaan budaya Bali. Kemudian disambung dengan kepercayaan lama dan petunjuk sastra agama bahwa "*Yen ngaé panak suputra, purnama-tilem kelidin*" artinya 'Jika ingin membuat anak yang baik, jangan bersenggama pada bulan penuh (Purnama) atau pada bulan mati (Tilem)'. Kepercayaan seperti ini masih diikuti oleh umat Hindu di Bali.

Dialog lainnya yang juga bernuansa pemahaman dan pelestarian nilai budaya adalah dialog punakawan Tualen terhadap para kera pada wayang kulit *Cenk Blonk* sebagai berikut.

> *264. Tualén : Cang ngidih tekén cai, apin cai pawakan bojog, apang nyidang sifaté cara manusa. Pang da bungkulané gén manusa sifaté cara bojog. Ingetang seni budayané kembangang! Dija ja seni budayané maju, ditu gumine melah. Eda benya masiat ngajak timpal. Pang da timpal ngamah arak di Jawa, iraga dini mabuk. Timpalé suba masalaman ngedum bati, iraga enu puik ngajak nyama. Pang da kéto. Pang bisa medanin cén politik, cén adat,*

*cén agama. Apang eda madukan tainé ajak poloné. Urukang awaké makidung, makekawin, ajaka masuk Bali TV nyanan.*

Terjemahannya:

264. Tualén : Saya minta pada kamu, walaupun kamu berbadan kera, Agar bisa sifat kamu seperti manusia. Jangan tubuh saja manusia tetapi sifatnya kera. Ingatlah seni budaya itu dikembangkan! Di mana seni budaya itu maju, di situlah negeri itu makmur. Jangan berkelahi bersama teman. Agar jangan orang minum di Jawa kita di Bali mabuk. Teman sudah bersalaman membagi keuntungan, kita masih musuhan. Supaya bisa juga membedakan yang mana politik, adat, agama, agar tidak bercampur antara kotoran dengan otak. Belajarlah *makidung, makakawin*, nanti ayo kita masuk Bali TV.

Dialog tersebut mengandung petuah yang cukup baik demi kehidupan berbudaya. Tualen mengharapkan agar para kera yang berbadan binatang dapat berperilaku seperti manusia. Jangan sampai hanya badannya manusia namun perilakunya seperti binatang. Petunjuk selanjutnya "*Ingetang seni budayané kembangang. Dija ja seni budayané maju, ditu guminé melah*" artinya 'Ingatlah selalu mengembangkan seni budaya, di mana seni budaya itu maju, di situlah wilayah itu akan baik, sejahtera'.

Selanjutnya juga disarankan "*Urukang awaké makidung, makakawin, ajaka masuk Bali TV nyanan*" artinya 'Belajar kamu *makidung* dan *makakawin*, nanti akan saya ajak masuk Bali-TV'. Belajar *makidung* dan *makakawin* adalah bangian dari kegiatan memelihara dan melestarikan budaya Bali. Orang Bali akan merasa memiliki jati diri yang lebih baik manakala mampu membaca,

melagukan, dan memahami isi tembang-tembang Bali seperti *pupuh*, *kidung* dan *wirama* dari *kakawin* tertentu. Nilai-nilai yang terkandung di dalamnya sarat dengan ajaran etika dan moral. Dengan mempelajari hal itu diharapkan krisis moral yang dikhawatirkan pada era ini akan semakin menipis adanya.

#### 5.4.1.4 Memotivasi penonton untuk melakukan introspeksi diri

Pesan Tualén pada dialog (264) di atas, di samping memberi petunjuk tentang tatanan hidup berbudaya, juga dapat memotivasi para penonton untuk melakukan introspeksi diri. Perhatikan kutipan berikut!

> *"Eda benya masiat ngajak timpal. Pang da anak ngamah arak di Jawa, iraga dini mabuk. Anaké suba masalaman ngedum bati, iraga enu puik ngajak nyama. Pang da kéto. Pang bisa médanin cén politik, cén adat, cén agama. Pang da madukan tainé ajak poloné. Urukang awaké makidung, makakawin, ajaka masuk Bali TV nyanan".*
>
> Terjemahannya:
>
> Janganlah kamu berkelahi dengan teman. Agar jangan orang minum arak di Jawa kita di sini mabuk. Orang sudah pada bersalaman membagi keuntungan, kita masih musuhan sama teman. Supaya bisa membedakan, yang mana politik, yang mana adat, dan yang mana agama. Supaya tidak bercampur kotoran dengan otak kita. Belajar kamu membaca *kidung*, membaca *kakawin*, nanti saya ajak masuk Bali TV.

Apa yang diungkap dalang di atas mengandung suatu kebenaran dan memiliki peranan yang penting untuk melakukan introspeksi diri. Pada saat pesta politik terutama menjelang pemilihan umum cukup banyak terjadi konflik antarpendukung suatu partai politik. Tidak jarang mereka melakukan tindakan anarkhis yang sudah barang tentu merugikan orang lain dan juga diri-sendiri. Ada kalanya lantaran imbalan uang yang tidak terlalu besar mau melakukan

perusakan terhadap rumah orang lain yang tidak sepantasnya dilakukan. Melalui dialog tersebut dalang mampu mengkritisi perilaku yang kurang terpuji pada masa-masa yang lalu. Di situ penonton termotivasi untuk melakukan introspeksi diri sehingga pada masa mendatang tidak terulang lagi kejadian-kejadian yang tidak menguntungkan itu.

Dalang Sidia, melalui pertunjukan wayang kontemporer lakon *Dasa Nama Kerta* juga sempat menampilkan dialog yang mengajak penonton untuk melakukan introspeksi diri seperti tersurat di dalam kutipan berikut.

*161. Hyang Siwa : Haywa kita manastapa!*
*162. Sangut : Da nyen Cening sebet!*
*163. Hyang Siwa : Ri hana wateking bhuta kala sisianing nghulun tumedun marikanang marcapada, ndan polah manusa larapannya.*
*164. Sangut : Nah ada nyen sisian bapané, sisian méméné tuun ka guminé, da nyen to sebetanga, wiréh manusané ané ngemaang jalan.*

Terjemahannya:

161. Hyang Siwa : Janglah kamu bersedih!
162. Sangut : Janganlah Kamu bersedih!
163. Hyang Siwa : Adapun anak buah ayah, anak buah ibu turun ke bumi, janganlah handaknya hal itu disesalkan, karena manusialah yang memberi jalan.

Dialog (163) dan (164) di atas mengandung arti bahwa adanya para mahluk jahat itu turun ke dunia dan melakukan kerusakan atau bencana, tidak lain disebabkan oleh kesalahan manusia itu sendiri. Oleh karena itu hendaknya jangan terlalu dirisaukan. Mendengar dialog seperti itu, hendaknya penonton

menilai dirinya bahwa cukup banyak bencana alam yang terjadi di alam ini diakibatkan oleh ulah manusia itu sendiri.

Berdasarkan *tattwa* agama Hindu, jika manusia tidak tekun melakukan *dharmanya* dan tidak mampu meningkatkan *sradha-bhaktinya* kepada Tuhan Yang Mahaesa melalui *yadnya* (persembahan dan atau pengorbanan) maka Tuhan pun akan menjauhi kehidupannya. Para *bebutan* atau mahluk-mahluk halus yang tidak pernah disuguhi sesuatu akan menjadi musuh manusia dan jika dia dikasihani dan disuguhi sesuatu sesuai tradisi setempat maka dia akan menjadi teman hidup yang setia, maka kenyamanan hidup pun akan terjamin.

#### 5.4.1.5 Membangun kesadaran untuk memahami ajaran kebenaran

Berbagai ajaran kebenaran dapat dikemas dan dikomunikasikan oleh dalang pada setiap kali mementaskan sebuah lakon. Melalui lakon *Diah Gagar Mayang*, dalang Nardayana dari wayang kulit *Cénk Blonk* mengungkap inti hakikat ajaran *guru bhakti*, khususnya bhakti terhadap *guru rupaka* atau orang tua. Perhatikan kutipan dialog berikut!

*159. Tualen : Laguta layah sing matulang, cadik sing macantél, bani-baniang awaké kén rerama. Cai nak mautang gedé kén rerama. Telu utang cié kén rerama.*
*160. Merdah : Abesik ... ?*
*161. Tualen : Cai mautang angkihan kén nanang. Nanang né ngaé ci. Yen sing ada nanang, sing ada cai. Kanti bubul entud nanangé ngaé ci. To bakat orang nanang.*
*162. Merdah : Dadua .... ?*
*163. Tualen : Ci mautang guna, ci mautang kebisan.*
*164. Merdah : Tetelu ... ?*
*165. Tualen : Ci mautang antabrana*.

Tiga hutang anak terhadap orang tuanya yang diungkap melalui dialog Tualén dan Merdah di atas merupakan intisari ajaran *guru bhakti* yang terdapat di dalam *Kitab Silakrama* yang disusun bersumber pada kitab suci agama Hindu. Hutang pertama yaitu *utang angkihan* 'hutang nyawa' diungkap pada dialog (161), kedua, *utang guna* 'hutang jasa' diungkap pada dialog (163), dan ketiga *utang arthabrana* 'hutang harta-benda' diungkap pada dialog (165).

Jika hal tersebut dicermati, maka apa yang dikomunikasikan oleh dalang itu mengandung suatu ajaran kebenaran yang patut diketahui bersama. Dari pemahaman tersebut, seseorang akan sadar bahwa diri punya tiga hutang pada orang tua. Oleh karena itu wajib hukumnya seseorang harus berbakti kepada kedua orang tua beserta sanak saudaranya dan juga patut menghormati para leluhur yang dalam istilah Bali biasa disebut *kawitan, leluhur* 'asal mula'.

### 5.4.2 Manfaat Wacana Kritik Sosial

Tujuan dan manfaat memiliki hubungan yang sangat erat yang kadang-kadang sukar dibedakan. Suatu perbuatan, penelitian, pentas pertunjukan, dan berbagai kegiatan lainnya umumnya mengandung suatu tujuan. Manakala tujuan itu tercapai maka kegiatan tersebut akan membawa suatu dampak atau manfaat bagi kehidupan manusia, baik bagi yang melakoni maupun bagi orang lain yang terlibat atau melibatkan diri terhadapnya.

Berpijak dari tujuan yang ingin dicapai melalui wacana kritik sosial wayang *Cénk Blonk, Joblar*, dan *Sidia* yang telah terurai di atas, ditemukan dua manfaat yang akan diperoleh yaitu: (1) mengubah perilaku masyarakat dan (2) menjaga kedamaian hidup umat manusia.

#### 5.4.2.1 Mengubah perilaku masyarakat

Berdasarkan keyakinan akan adanya konsep ajaran *rwa-bhineda* ‘dua hal yang berbeda’ yang dipercayai dalam ajaran agama Hindu, maka perilaku manusia tidak terlepas dari unsur positif dan negatif. Jadi ada perilaku yang positif dan ada pula perilaku yang negatif. Perilaku setiap umat manusia sangat tergantung pada situasi dan kondisi seorang individu. Ada orang yang memang dilahirkan memiliki watak yang keras, ada yang sedang-sedang, dan ada yang terlahir menjadi orang yang berjiwa lembut. Orang yang memiliki watak yang kasar namun tidak mau belajar dan tidak mendapatkan pergaulan yang baik dari lingkungannya, maka perilakunya pun akan cenderung mengarah ke yang kasar. Sedangkan jika mereka mau banyak belajar dari tattwa agama, ajaran budi pekerti, banyak bergaul dengan berbagai lapisan masyarakat, mau menonton dan menyimak nilai-nilai ajaran dharma yang dikomunikasikan lewat pertunjukan-pertunjukan tradisional Bali, maka tanpa disadari perilakunya akan mengalami perubahan ke arah yang lebih baik atau lebih halus.

Banyak hal yang dapat dipetik dari dialog yang disuguhkan oleh para dalang inovatif melalui pertunjukannya. Penulis tidak setuju dengan pendapat seorang guru besar yang mengatakan "Wayang *Cénk Blonk* hanya melontarkan gosif-gosif yang kosong tanpa ujung pangkalnya". Tidak benar kalau dialog yang dikomunikasikan itu tidak bermakna apa-apa, melainkan sengaja digagas dan ditata sedemikian rupa dan mengandung amant-amanat yang sarat dengan petuah ajaran kebenaran. Tidak salah cendekiawan Hindu mengatakan bahwa ilmu pengetahuan itu bagaikan air mengalir yang disebutnya *Saraswati*. Ilmu pengetahuan itu ada di mana-mana, tercecer demikian banyaknya dan sangat variatif. Bilamana kita sanggup memahami dan mengangkatnya untuk berbenah diri maka ia akan menjadi milik kita dan menjadi teman hidup bahkan menjadi obat pada saat kita terluka atau terkena penyakit.

Harus diakui bahwa mengajak keluarga untuk menonton penampilan dalang melalui wayang inovatif, baik langsung maupun melalui kaset atau CD rekamannya untuk menambah berbagai wawasan keilmuan dan mendapatkan ajaran-ajaran kebenaran termasuk etika, moral, dan sejenisnya. Setelah cukup banyak menyaksikan pementasan pertunjukan wayang kulit inovatif, penulis dapat mengatakan bahwa pertunjukan wayang kulit inovatif yang ada pada saat ini merupakan sebuah hiburan yang segar dan sehat. Hiburan segar maksudnya hiburan yang penuh dengan suasana riang gembira, penuh dengan dagelan-dagelan yang humor, kocak, dan lucu. Sedangkan hiburan yang sehat berarti

melalui lelucon yang ditampilkan para dalang, maka pikiran akan menjadi tenang, terhindar dari adanya depresi yang menyebabkan kalut dan stress.

Hiburan yang segar dan sehat itu sejak dahulu telah diyakini berdampak positif terhadap kehidupan masyarakat Bali. Tradisi *masatua* ‘bercerita’, saja banyak diyakini mengandung nilai-nilai luhur demi kemanusiaan, apalagi dialog dalang yang tertata rapih dengan amanat pilihan berdasarkan pemahaman sastra, tattwa agama, dan pengalaman hidup manusia sepanjang zaman. Inilah yang dimaksudkan bahwa khususnya wacana kritik sosial yang dikomunikasikan oleh para dalang inovatif memiliki manfaat untuk mengubah perilaku penonton.

Para pemimpin yang merasa dirinya terkena kritikan demikian banyak dari dialog tokoh pewayangan tentang perilaku korupsi misalnya, setidak-tidaknya akan dapat berpikir panjang manakala ingin mengulangi perbuatannya yang tidak terpuji itu. Pendeta, guru, pegawai kecil, murid-murid, dan hakim misalnya yang terkena sentilan oleh dialog dalang tentang perilakunya yang kurang baik, juga akan berupaya untuk sedapat mungkin mengubah perilakunya di kemudian hari agar senantiasa menjadi insan ciptaan Tuhan yang berkualitas dan bermanfaat di dalam kehidupan bermasyarakat.

#### 5.4.2.2 Menjaga Kedamaian Hidup Umat Manusia

Dari hasil wawancara penulis dengan dalang I Ketut Nuada dan Wayan Nardayana dapat dipetik amanat bahwa tujuan hidup umat manusia adalah kedamaian, bukan semata-mata kemewahan. Mereka mengatakan puas dengan profesi sebagai dalang karena sudah banyak didatangi oleh orang-orang yang

memiliki posisi penting di pulau Bali ini untuk mau manggung di rumahnya, di desanya, atau di tempat-tempat umum lainnya. Penghargaan dalam bentuk material, penyapaan dalam bentuk tutur bahasa, penjamuan minum dan makan yang diberikan oleh mayarakat di mana saja mereka manggung kepada dirinya dan *sekaa*-nya dinilainya rata-rata bagus. Di situlah letak kebahagian dan kedamaian hidupnya sebagai pelayan dan penghibur masyarakat.

Dalang Ketut Nuada mengatakan ternyata dalam hidup ini, harta itu bukan segala-galanya. Harta hanyalah sarana untuk menyambung hidup, dan harta itu tidak akan kekal dibawa mati. Tidak jarang orang yang hartanya melimpah namun hidupnya tidak bahagia dan orang yang hartanya tidak begitu banyak namun hidupnya tentram dan damai. Banyak orang kaya yang bhatinnya tersiksa oleh latar belakang kekayaannya dan juga oleh dampak atau akibat kekayaannya. Orang-orang yang kaya-raya berawal dari hasil curian atau hasil korupsi misalnya, kebahagiaannya semu dan akibatnya pikirannya tidak tenang, tidak damai. Orang yang kaya raya akibat keserakahannya menumpuk terlalu banyak harta, dia akan diperbudak oleh hartanya sehingga pikirannya menjadi kalut, tidak sempat menghibur diri, akhirnya juga tidak damai. Kritikan terhadap kehidupan yang kurang baik dan anjuran untuk selalu hidup ke arah kehidupan yang aman dan damai itu banyak dikomunikasikan oleh para dalang sehingga pada akhirnya mereka bukan hanya mengumbar gossip yang kosong, melainkan sanggup menyuguhkan wacana-wacana kearifan lokal yang bermanfaat demi kedamaian hidup umat manusia.

# BAB VI

# BENTUK WACANA KRITIK SOSIAL

# WAYANG *CENK BLONK, JOBLAR,* DAN *SIDIA*

Pada hakikatnya pertunjukan wayang kulit adalah tergolong jenis teater atau seni pentas. Seni pentas yang dapat dikonsumsi dengan baik oleh para penonton meliputi beberapa komponen pokok seperti cerita atau lakon, gerak atau tarian, tabuh atau iringan musik, dan yang paling esensial adalah bahasa, tuturan atau wacana yang berbentuk dialog sehingga tampilan sebuah lakon atau cerita dapat dimengerti oleh penonton. Oleh karena itu hakikat utama sebuah pertunjukan panggung dalam hal ini wayang kulit adalah dialog atau wacana, maka kajian bentuk yang dimaksudkan di sini adalah bentuk tuturan yang disebut wacana yaitu wacana yang dikomunikasikan oleh sang dalang.

Halliday dan Barory Tou (1992:22-23) mengatakan bahwa konsep bentuk adalah sebuah konsep kebahasaan yang mengandung pengertian cukup luas dan sangat bergantung dari sudut pandang para ahli bahasa yang berupaya mengungkapnya. Bentuk wacana yang dianalisis di sini adalah bentuk bahasa yang digunakan oleh dalang, yaitu yang berfungsi mendukung makna, baik yang denotatif maupun konotatif.

Lebih khusus lagi, bentuk bahasa atau wacana yang dikaji nantinya adalah wacana-wacana yang dipandang mengandung kritik sosial saja dengan alasan wacana-wacana yang di luar fenomena kritik sosial sengaja diabaikan

karena di dalam sebuah cerita terdapat banyak tuturan atau wacana. Selanjutnya, penekanan kajian wacana kritik sosial di sini akan dibatasi lagi hanya pada kajian gaya bahasa dan pemakaian *anggah-ungguhing basa Bali*. Pada kajian gaya bahasa dibahas alternatif pemilihan tata ungkapan dan pemakaian *bhasita paribasa*-nya. Pada kajian *anggah-ungguhing basa Bali*-nya akan dideskripsikan pemakaian berbagai tingkatan bicara bahasa Bali yang digunakan di dalam wacana kritik sosial tersebut.

## 6.1 Bentuk Wacana Kritik Sosial Wayang *Cénk Blonk*

Telah banyak dikemukakan sebelumnya bahwa kajian wacana kritik sosial dalam Wayang Kulit *Cénk Blonk* hanya dilihat pada pementasan sebuah lakonnya yaitu lakon *Diah Gagar Mayang*. Kajian bentuk yang dimaksudkan dalam konteks penelitian ini adalah bentuk bahasa atau struktur pengungkapan bahasa lisan dalam pementasan lakonnya, khususnya wacana yang dianggap mengandung kritik sosial. Seorang dalang cenderung akan memilih majas atau gaya penyampaian dialog-dialog dalam pementasannya untuk dapat menarik perhatian penonton.

Berdasarkan hasil pengamatan, dalang *Cénk Blonk* I Wayan Nardayana telah menampakkan kemampuan yang baik di dalam mengemas ide-idenya dalam bentuk tuturan yang menarik untuk disimak. Dalam dialog-dialog yang dikemukakan, dia telah memilih sejumlah perumpamaan dan beberapa ungkapan yang termasuk jenis *bhasita paribasa* di dalam pelajaran bahasa Bali. Wacana

kritik sosial yang dimaksudkan dalam komteks penelitian ini adalah ungkapan-ungkapan sang dalang yang mengandung fenomena kritik sosial. Oleh karena kritik sosial umumnya disampaikan dalam bentuk nasihat, petuah, himbauan, dan juga semacam sindiran dan sejenisnya oleh tokoh yang satu dengan yang lainnya dalam sebuah lakon, maka pada umumnya wacana kritik sosial tersebut adalah wacana-wacana yang datar, yang penuh dengan nuansa petuah atau nasihat dengan penyampaian bahasa yang cukup lugas. Dalam tuturan yang lugas tersebut, ternyata para dalang juga sanggup dan memang selayaknya membumbui penyampaian ide-idenya dengan sejumlah pilihan ungkapan yang dipandang perlu guna menambah greget para penonton untuk menyimaknya. Dalam hal ini dalang menggunakan perumpamaan-perumpamaan dan jenis wacana yang disebut *bhasita paribasa Bali*.

### 6.1.1 Alternatif Pemilihan Tata Ungkapan

#### 6.1.1.1 Perumpamaan

Sebagai seorang komunikator, dalang *Cénk Blonk* memiliki kemampuan berbahasa yang sangat baik dan lugas. Ia memiliki cara-cara tersendiri di dalam mengungkap isi hatinya untuk dapat menarik perhatian massa agar apa yang dikatakannya mau didengarkan oleh penonton. Dalang *Cénk Blonk* memiliki daya komunikasi yang cukup bagus dengan gaya khasnya sendiri. Salah satu bentuk pilihan gayanya, ia menggunakan perumpamaan-perumpamaan seperti yang tampak di dalam dialog berikut.

*047. Tualén : Pemimpiné to madan tedung jagat. Yen ada pemimpin ané setata manes-manesin rakyat.*
*048. Merdah : Kéngkén?*
*049. Tualén : Tan bina kadi angganing kidang mangop soring taru ageng, inéng ngamangguhaken sukanikang mangun.*
*050. Merdah : Kéngkén artiné to?*
*051. Tualén : Pang da cara kidangé ngetis di betén bongkol kayuné gedé. Gedé jaa punyané sakewala lacur kayuné sing madon. Dija ya i kidang lakar nepukin émbon?*

Di dalam dialog (047), Tokoh Tualen mengatakan "*Pemimpiné to madan tedung jagat*" yang artinya 'Pemimpin itu bagaikan payung bumi'. Oleh karena ia menjadi payung bumi, pemimpin memiliki fungsi dan peranan untuk meneduhi, melindungi, dan atau mengayomi rakyatnya. Keliru jika seorang pemimpin tidak memiliki kemampuan atau kesanggupan membuat rakyatnya aman, nyaman atau teduh. Bahkan memang ada sejumlah pemimpin yang terkesan membuat kehidupan rakyatnya panas atau dipanas-panasi sehingga mereka menjadi kurang aman dan nyaman.

Selanjutnya pada dialog (049), Tualen menambahkan nasihatnya dengan perumpamaan berbahasa Kawi "*Tan bina kadi angganing kidang mangop soring taru ageng, inéng ngamangguhaken sukanikang mangun"* yang artinya 'Tidak obahnya bagaikan seekor kijang yang berteduh di bawah pohon besar, tetapi kayu itu tidak berdaun'. Jadi untuk mengatakan bahwa seorang pemimpin tidak baik kalau tidak sanggup mengayomi rakyatnya, dalang memilih perumpamaan yang demikian bagus menggunakan bahasa Kawi. Hal ini menunjukkan nilai lebih bagi

dalang bahwa dalang *Cénk Blonk* cukup kreatif menggali ungkapan keagamaan sehingga cukup banyak memahami bahasa dan susastra lama.

Melalui dialog punakawan Tualén nomor (099), dalang mengeluarkan perumpamaan lagi yang bunyinya "*Apa buin cara jani gumié gumi langsé*" yang artinya 'Apalagi zaman sekarang ini zaman langse atau gorden'.

Perhatikan dialog berikut!

*099. Tualén : Apa buin cara jani gumié, gumi langsé.*
*100. Merdah : Gumi langsé é to?*
*101. Tualen : Asal lebihan pipisne galir kerékané, yen bedik pipisné, seket kerékané.*

Makna yang terkandung di dalam dialog (099) diungkap pada dialog (101) yang berbunyi "*Asal lebihan pipisné galir kerékané, yen bedik pipisné seket kerékané"*. Perumpamaan tersebut mengandung arti "Kalau banyak uangnya pelayanannya akan cepat, kalau sedikit uangnya tidak akan mendapat pelayanan yang baik'. Ternyata apa yang diungkap dalang tersebut masuk akal atau sesuai dengan kenyataan di masyarakat. Seseorang yang berurusan surat-surat penting atau mereka yang sedang berperkara di pengadilan, jika sanggup mengeluarkan dana dalam jumlah yang besar maka segala pekerjaannya atau perkaranya akan cepat terselesaikan.

Dialog berikutnya (158) juga mengandung perumpamaan yaitu yang tergolong gaya bahasa hiperbola. Perhatikan kutipan dialog berikut.

*158. Merdah : Yan panaké léak, inané Déwa? Ada ya kuluk inané*

*lembu? Dong ngraosang pianak panak léak, benya taén masuluh di banyué berek*?

Terjemahannya:

158. Merdah : Kalau anaknya setan, apa induknya Dewa?Apa ada anak anjing induknya kerbau? Enak aja mengatakan anaknya anak setan, ayah pernah berkaca pada air keruh?

Ungkapan yang jelas-jelas menunjukkan perumpamaan adalah "*Benya taén masuluh di banyué berek*?" yang berarti 'Kamu pernah bercermin di air yang keruh?' Ungkapan tersebut mengandung makna bahwa seseorang yang mengatakan orang lain apalagi anaknya sendiri sebagai *panak léak* 'anak setan' hendaknya bercermin terlebih dahulu. Jika tidak punya cermin agar bercermin pada *banyu berek* 'air bekas cucian beras yang jelek/keruh'.

Ada lagi ungkapan lainnya yang dikeluarkan oleh tokoh Sangut pada dialog (172), yang kebetulan menggunakan bahasa Indonesia berbunyi "Di atas langit masih ada langit". Perhatikan dialog berikut.

*172. Sangut : Ida Sang Rama nak sihin Widhi. Telah bojogé paplék-plék, to sagét ada bojog teka uli kémping jenenga, jeg plaibanga Sang Kusa-Lawa. Kal kudiang awaké? To sa raosanga"* di atas langit masih ada langit*". Lamunapa ja saktiné, nu ada ané saktinan.*

Terjemahannya:

172. Sangut : Sang Rama memang dikasihani Tuhan. Habis kera itu tewas, tiba-tiba ada kera datang dari kemping mungkin itu, dilarikan Kusa dan Lawa. Mau bilang apa? Itulah yang dikatakan bahwa "Di atas langit masih ada langit". Betapa pun saktinya, masih ada yang lebih sakti.

Ungkapan “Di atas langit masih ada langit” yang dikemukakan oleh tokoh Sangut di atas mengandung pengertian bahwa betapa pun hebatnya, pintarnya atau saktinya seseorang, ternyata masih ada yang lebih hebat, lebih pintar, dan lebih sakti lagi. *Diah Gagar Mayang* merasa dirinya sangat hebat dan sakti ternyata masih ada yang lebih hebat dan lebih sakti lagi, yaitu mahapatih Ayodyapura, Sang Anoman.

Pemahaman dialog tersebut mengisyaratkan kepada kita bahwasanya seseorang hendaknya mau merendahkan diri, sanggup menyadari kelemahan dirinya sehingga hidup ini akan menjadi lebih nyaman dan aman. Manusia ditakdirkan di sunia ini memiliki kemampuan dan pengetahuan yang terbatas, tidak ada manusia sempurna.

#### 6.1.1.2 Menggunakan Pelesetan dalam Bentuk Singkatan

Di dalam *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (Balai Pustaka, 2002:845) disebutkan bahwa “pelesetan” berasal dari kata “peleset” yang artinya tidak mengenai sasaran atau tidak mengenai yang dituju. “Memelesetkan” berarti membuat sesuatu di luar yang sebenarnya. Kendatipun secara teoritis pelesetan dimaknai sebagai sesuatu yang menyimpang dari sasaran, namun secara empirik substansi yang dikemukakan dalam pelesetan tersebut sesungguhnya cukup menukik pada substansinya.

Patut diakui bahwa dalang *Cenk Blonk* cukup piawai memilih dan menciptakan wacana-wacana yang menarik dikomunikasikan untuk tujuan meningkatkan perhatian penonton pada dialog-dialog yang disampaikan. Di

samping menggunakan banyak perumpamaan, dalam menciptakan atau memilih sejumlah pelesetan dipilih bentuk singkatan atau akronim sebagai bumbu dialognya. Dalam pementasannya yang berjudul *Diah Gagar Mayang*, dikemukakan lima buah singkatan ciptaannya, yaitu (1) AIDS, (2) MPP, (3) SARS, (4) DKI, dan (5) SPG.

Ketika tokoh punakawan Tualen menasihati anaknya agar menjadi anak yang baik-baik, ia menyarankan supaya tidak main perempuan sembarangan agar tidak terkena penyakit kelamin yaitu AIDS. Perhatikan dialog berikut!

*225. Merdah : AIDS e to?*
*226. Tualen : A I D S*
*227. Merdah : A ...?*
*228. Tualen : Akibat*
*229. Merdah : I ... ?*
*230. Tualen : Itunya*
*231. Merdah : D ... ?*
*232. Tualen : Dimasukkan*
*233. Merdah : S ... ?*
*234. Tualen : Sembarangan. Dadi AIDS e to artine 'Akibat anunya dimasukkan sembarangan' Yen ci kena AIDS ci bisa lakar MPP alias (mati pelan-pelan).*

Pada dialog (234) tokoh Tualen mengatakan kepada anaknya (Merdah) bahwa *AIDS* itu singkatan dari 'Akibat Itunya Dimasukkan Sembarangan'. Singkatan *AIDS* yang diciptakan artinya seperti itu memiliki nilai petuah dan sekaligus menjadi bahan *banyolan* atau lawakan karena ternyata diciptakan bermakna lain dari yang sesungguhnya namun dapat membuat penonton tertawa. Selanjutnya singkatan MPP yang disampaikan pun menarik untuk disimak karena MPP yang dikenal masyarakat berarti masa persiapan pensiun bagi seorang

pegawai negeri, sedangkan MPP yang dikemukakan dalang diberi arti mati pelan-pelan ‘meninggal perlahan-lahan’.

Pada dialog selanjutnya dia menyinggung jenis penyakit lainnya yaitu penyakit *SARS.* Perhatikan dialog berikut.

*237. Merdah : SARS é to?*
*238. Tualén : Selingkuh Antar Rékan Sekantor. Jeg SARS suba to. Nanang jejeh lantas ci kena flu burung. Flu burung dadi, pang da burung cie gén jaa nyen flu, keweh ben Nanang kal ngurusang.*

Terjemahannya:

237. Merdah : SARS itu?
238. Tualén : Selingkuh Antar Rekan Sekantor. Jeg SARS dah itu. Ayah takut kamu terkena flu burung nanti. Flu burung boleh, agar jangan burung kamu saja nanti terkena flu, susah ayah mengurusnya.

Sebutan *SARS* yang selama ini dikenal sebagai penyakit fisik manusia dipelesetkan maknanya menjadi penyakit kebiasaan selingkuh bagi sejumlah pasangan suami isteri. Pada dialog (238), tokoh Tualen mengatakan bahwa *SARS* adalah singkatan dari ‘Selingkuh Antar Rekan Sekantor’. Jika dirasakan dengan saksama ternyata kebiasaan selingkuh itu benar pula tergolong penyakit masyarakat yang cukup berbahaya dan dapat menyebabkan kehidupan rumah tangganya hancur bilamana kedok mereka mulai terbongkar, lebih-lebih jika suami atau isterinya melaporkan kejadian tersebut kepada pihak yang berwajib.

Singkatan yang ketiga digunakan oleh sang dalang adalah *DKI* pada (dialog 772-774) sebagai berikut.

*772. Céng : Yen saya to, penting sing gending-gending ngajak*

*kurenan. Ci terlalu DKI ci …*

*773. Blong : DKI éngkén ?*

*774. Ceng : Di bawah kaki isteri ci. Bisa kiladanga lengar cié kén kurenan cié lakara.*

Terjemahannya:

772. Céng : Kalau saya, tidak penting bernyanyi-nyanyi bersama isteri. Kamu terlalu *DKI* kamu.

773. Blong : *DKI* bagaimana?

774. Céng : Di bawah kaki isteri kamu. Bisa dipantati botak kamu oleh isteri kamu nanti.

Pada dialog (772) di atas I Klencenk mengatakan temannya (I Céblong) terlalu *DKI* terhadap isterinya. Dikatakan bahwa *DKI* singkatan dari Di bawah Kaki Isteri. Ungkapan dalam bentuk singkatan tersebut bermakna bahwa I Céblonk terlalu tunduk dengan perintah sang isteri, terlalu diatur dan takut terhadap isteri, tidak memiliki keberanian mengatasi isterinya.

Selanjutnya, dikatakan pula bahwa sebagai kepala keluarga, seorang laki-laki harus memiliki prinsip yang tegas dalam membina rumah tangga. Pada saat menyampaikan prinsip yang tegas tersebut, melalui dialog (780) I Klencéng mengatakan bahwa prinsip membina seorang isteri yang cerewet adalah *SPG*. Perhatikan kutipan berikut!

*779. Blong : Prinsip apa?*

*780. Céng : SPG*

*781. Blong : Masuk kurenan cié SPG?*

*782. Céng : Sing ja masuk paa. Waké ja ngasukin, dong kéto ia.*

*783. Blong : SPG é to?*

*784. Céng : Sipta, Peta, Gebug.*

Terjemahannya:

779. Blong : Prinsip apa?
780. Céng : SPG
781. Blong : Masuk isteri kamu SPG?
782. Céng : Bukannya masuk. Saya yang memasukkan.
783. Blong : SPG itu?
784. Céng : *Sipta, Peta, Gebug*.

Menjawab pertanyaan I Céblong tentang singkatan SPG itu, I Klencéng mengatakan bahwa SPG singkatan dari *Sipta, Peta, Gebug*. *Sipta* itu berarti isyarat, *Peta* berarti 'bicara', dan *Gebug* itu berarti 'pukul'. Maksudnya adalah bahwa jika seorang isteri harus dibina, seorang suami dapat menggunakan tiga cara yaitu *sipta*, *peta,* dan *gebug*. Jadi, tindakan yang pertama dalam membina isteri cukup dengan *sipta* atau 'isyarat-isyarat berbentuk gerakan anggota tubuh'. Jika dengan isyarat itu tidak berhasil, maka perlu ditingkatkan dengan *peta* 'bicara' yaitu dapat berbentuk nasihat, petunjuk, petuah, bahkan juga omelan, cercaan atau kritik yang agak kasar. Jika dengan *sipta* 'isyarat' dan *peta* 'bicara' itu juga tidak berhasil, barulah perlu cara yang ketiga yaitu *gebug* 'pukul' atau dengan cara kekerasan.

Wacana kritik sosial yang berbentuk singkatan ini juga digunakan oleh dalang *Joblar* pada pementasan lakon *Tualén Caru*. Perhatikan dialog berikut.

*245. I Klenceng : Apa artin Odalané di jaba?*
*246. I Ceblong : ODALAN, O: Orang-orang banyak berkerumun, D: Duduk atau masila, A: Akan melakukan suatu kegiatan, L : Langsung nyeluk kantong, A: Akan masang bola adil atau kocok-kocokan, N: Nunas ica ken Ida Betara, maan apa tusing?*
*247. I Klenceng : Bungut cié, nak suba sing baanga kén Mangku*

*Pastika.*

Terjemahannya:

| | | |
|---|---|---|
| 245. I Klencéng | : | Apa arti Odalane di luar? |
| 246. I Céblong | : | ODALAN, O: Orang-orang banyak berkerumun, D: Duduk atau masila, A:Akan melakukan suatu kegiatan, L : Langsung nyeluk kantong, A: Akan masang bola adil atau kocok-kocokan, N:Mohon anugrah Hyang Kuasa, dapat atau tidak? |
| 247. I Klencéng | : | Mulut kamu, orang sudah dilarang oleh Mangku Pastika. |

Pada dialog di atas kata *Odalan* yang dikenal sebagai sebutan upacara perayaan hari jadi di sebuah pura diberikan arti tersendiri oleh sang dalang sehingga menyebabkan dialog yang bersifat lelucon dan sekaligus mengandung kritik sosial yang mengkritisi judian *bola adil* dan *kocok-kocokan* atau main dadu yang cukup digemari sebagian kecil masyarakat Bali.

### 6.1.1.3 Pemakaian *Paribasa* Bali

Pada mulanya *paribasa Bali* merupakan bagian dari kesusastraan Bali tutur atau kesusastraan Bali lisan. Hal itu disebabkan bahwa jenis susastra tersebut disampaikan atau dipelajari secara turun-temurun, dari mulut ke mulut tanpa bentuk tulis. Namun kemudian dibuat pula dalam bentuk tertulis untuk memudahkan mempelajarinya. Yang dimaksudkan *paribasa Bali* adalah variasi bentuk tata ungkapan berbahasa Bali yang dipakai untuk membumbui suatu pembicaraan sehingga akan tampak lebih menarik untuk disimak. Bentuk-bentuk ungkapan Bali yang termasuk di dalam *paribasa* Bali tersebut sering menggunakan perumpamaan-perumpamaan yang menyampaikan perimbangan

atau membandingkan keadaan atau perilaku manusia dengan keadaan atau perilaku binatang atau benda. Dengan ungkapan-ungkapan tersebut seseorang dapat dibuat senang, gembira, bangga, sadar atau ingat pada dirinya dan juga bisa jengkel, dendam, atau bersedih.

I Wayan Simpen, A.B. (1980:1) menyebut *paribasa* Bali dengan istilah *bhasita paribasa* yaitu bicara atau kata-kata, ajakan, teguran, celaan, hardikan, dan hukuman. Lebih lanjut dikatakan *bhasita paribasa* Bali terdiri atas: (1) *sesonggan* (pepatah), (2) *sesenggakan* (ibarat), (3) *wewangsalan* (tamsil), (4) *sloka* (bidal), (5) *bebladbadan* (metafora), (6) *peparikan* (pantun), (7) *pepindan* (perumpaman), (8) *sesawangan* (perumpamaan), (9) *cecimpedan* (teka-teki), (10) *cecangkriman* (syair teka-teki), (11) *cecangkikan* (olok-olokan), (12) *raos ngémpelin* (lawakan), (13) *sesimbing* (sindiran), *sesemon* (sindiran yang halus), (15) *sipta* (alamat), dan (16) *sesapan* (doa).

Berdasarkan hasil observasi penulis, dari enambelas jenis tuturan bahasa Bali yang dikenal dengan sebutan *paribasa Bali* di atas, hanya tiga jenis yang dipakai dalam konteks wacana kritik sosial oleh dalang *Cénk Blonk* khususnya dalam pementasan lakon *Diah Gagar Mayang,* sementara bentuk yang lainnya tidak dipakainya. Tiga jenis *paribasa* yang digunakannya yaitu (1) *sesenggakan*, (2) *sloka,* dan *(3) bebladbadan*.

***1) Sesenggakan***

*Sesenggakan* adalah jenis *Paribasa Bali* yang berbentuk ungkapan-ungkapan panjang atau berbentuk kalimat yang mengungkap keadaan atau

tingkah laku manusia dengan cara memperbandingkannya dengan keadaan atau perilaku benda atau binatang. Perhatikan dialog berikut.

*141. Tualén : Anggon ngamenangang to. Nanang baanga jaa cap menang, kala carik nanangé ilang keto. Nyak cara senggak anaké ngubuh bangkung. Bangkung bangka dagdage telah, abian benyah, kéto.*
*142. Merdah : Ané mokoh?*
*143. Tualén : Ané ngurusin ja a mokoh.*

Terjemahannya:

141. Tualén : Dipakai memenangkan itu. Ayah diberi merek menang tetapi tanah sawah ayah habis. Cocok dengan ibarat orang memelihara induk babi. Babi mati, makanan babi habis, tanaman rusak.
142. Merdah : Yang subur?
143. Tualén : Yang mengurusi gemuk.

Pada dialog (141) Tualén mengatakan bahwa perbuatannya berperkara di pengadilan sampai ke tingkat kasasi "*Cara senggak anake ngubuh bangkung, bangkung bangka, dagdag telah, abian benyah*" yang mengandung arti 'Bagai-kan orang memelihara induk babi, babinya mati, pakan babinya habis, dan tanaman di kebunnya juga rusak/hancur'. Makna yang diacu ungkapan tersebut adalah bahwa kalau seseorang punya masalah atau perkara hendaknya dapat diselesaikan secara kekeluargaan dan usahakan jangan sampai berperkara ke pengadilan. Jika sampai berperkara ke pengadilan tidak akan ada untungnya. Bisa jadi tanah atau harta benda yang dimiliki akan habis hanya untuk membiayai perkara tersebut. Hal itu sesuai dengan ungkapan "Kalah jadi abu menang jadi arang". Artinya baik kalah maupun menang tetap akan merugi.

Selanjutnya pada dialog (142-143) diwacanakan bahwa yang dapat menarik untung dari berperkara tersebut adalah yang mengurusi atau yang memberi bantuan hukum atau para pengacara. Baik yang menang maupun yang kalah sama-sama kena ongkos bantuan hukum tersebut. Mengenai keberadaan untung yang diterima pengacara pun diungkapnya dengan *sesenggakan* seperti pada dialog berikut.

*145. Tualen : Aa. Ané ngurusin nyak cara meju di tukade,*
*146. Merdah : Meju di tukadé?*
*147. Tualén : Yen meju di tukadé, basang tis, jit kedas, tai joh anyud.*

Terjemahannya:

145. Tualén : Ya, yang mengurusi cocok seperti berak di sungai,
146. Merdah : Berak di sungai?
147. Tualén : Kalau berak di sungai, perut terasa nyaman, pantat bersih, kotoran jauh hanyut.

Dialog Tualen (145) "*Ané ngurusin nyak cara meju di tukadé",* adalah sebuah *sesenggakan* yang berarti 'Yang mengurusi atau membantu bagaikan orang yang berak di sungai', Makna *sesenggakan* tersebut diungkap pada dialog (147) "*Yen meju ditukadé, basang tis, jit kedas, tai joh anyud*" artinya 'Kalau berak di sungai, perutnnya terasa nyaman atau tidak sakit lagi, pantatnya bersih, dan kotorannya hanyut jauh'. Jadi demikian enaknya hidup para pengacara, bahwa kalah atau menang kliennya, mereka tetap saja dapat menarik keuntungan dari pekerjaan membela perkara yang dilakukan. Melalui dialog itu, dalang menghimbau agar warga masyarakat menghindari berperkara ke pengadilan.

Dialog punakawan yang bernama I Sangut terhadap Sang Anoman berikut ini juga mengandung *sesenggakan*. Perhatikan dialog 721.

*721. Sangut : Beh ... Dong yen Ratu mademang titiang, tulya kadi macan ngematiang semut. Ten ratu ngantem titiang ba pejah. Wentan nak bangga?, wenten nak bengong? Pih, Sang Anoman nyidang ngematiang I Sangut. Wenten nak kagum?*

Terjemahnnya:

721. Sangut : Beh … Kalau anda membunuh saya, tak obahnya bagai macan membunuh semut. Belum memukul anda saya sudah mati. Ada orang bangga? Ada orang heran? Bih, Sang Anoman berhasil membunuh I Sangut. Ada orang kagum?

Pada dialog di atas I Sangut berkata kepada Sang Anoman "*Yen Ratu mademang titiang, tulya kadi macan ngematiang semut*" artinya 'Jika Anda membunuh hamba, tak obahnya bagaikan seekor macan membunuh semut'. Hal ini beralasan karena Sangut adalah seorang abdi yang kecil dan hina yang tidak berharga atau tidak memiliki kekuatan berperang, sedangkan Sang Anoman adalah seorang mahapatih Ayodya yang gagah berani dan memang memiliki kekuatan serta kesaktian yang luar biasa. Oleh karena itu tidak akan ada kebanggaan yang berarti jika dia bisa membunuh I Sangut yang hina itu.

Perhatikan pula *sesenggakan* pada dialog (806) berikut. I Klencéng berkata kepada temannya (I Céblong) demikian.

*806. Céng : Bungut ci ja kéto. Ngorin saya ada. Ci cara babakan Polé ci, baang ci waké ada, anggon ci di awak cié padidi sing ja ada.*

Terjemahannya:

806. C*é*ng : Mulut kamu sudah si begitu. Memberitahu saya kamu bisa, Seperti kulit kayu pole kamu, kamu kasi saya ada, tetapi kamu pakai pada dirimu sendiri tidak ada.

Pada dialog (806) di atas I Klencenk berkata "*Ci cara babakan pole, baang ci wak*é *ada, anggon ci di awak ci*é *sing ada*" artinya 'Kamu bagaikan kulit pohon pule, kamu kasi aku ada, tapi untuk dirimu sendiri tidak ada'. Kulit pohon pule biasa diambil orang untuk sarana obat-obatan dan sebagainya. Orang bisa jadi sembuh lantaran memakai kulit pohon pule tersebut. Jadi makna *sesenggakan* yang mengatakan bahwa I C*é*blong tak obahnya pohon pule, bahwasanya nasihat yang diberikan temannya ada, namun untuk diterapkan pada dirinya sendiri tidak ada. Di Bali ada sebuah tradisi ungkapan bahwa orang yang kelebihan hidupnya banyak digunakan untuk orang lain namun untuk dirinya sendiri tidak ada sering disebut bagai pohon pule.

***2) Sloka***

*Sloka* adalah salah satu jenis ungkapan atau *bhasita paribasa Bali* yang sering dipakai untuk pemanis pembicaraan atau membumbui perbincangan dalam berbahasa Bali agar apa yang dibicarakan lebih menarik untuk disimak. Menurut Ginarsa (1984:81), yang dimaksud dengan *Sloka* adalah

> istilah ungkapan kalimat yang terdiri atas beberapa baris dan tiap-tiap baris terdiri dari delapan suku kata. Tetapi pengertian sekarang walaupun hanya sebaris, juga disebut sloka seperti yang banyak didapatkan di dalam parwa-parwa. Sebuah sloka berbahasa Sansekerta biasanya dite-rangkan dengan bahasa Jawa Kuna. Di samping pengertian sloka-sloka yang berbahasa Sansekerta.

Berdasarkan pengertian di atas dan setelah dilakukan pengamatan yang secermat-cermatnya terhadap wacana kritik sosial dalam pementasan lakon *Diah Gagar Mayang* Wayang Kulit *Cank Blonk*, dapat disajikan beberapa kutipan yang mengandung *Sloka*. Perhatikan dialog berikut.

*159. Tualén : Kudang kerat amah ci bir nakế? Nget mai ci mabuk. Ngraosang rerama tua congkod, pecế h lế dế g, pipi maplui. Mabojog Jawa suba kera. Laguta layah sing matulang, cadik sing macantế l, bani-baniang awakế kén rerama! Majungkling nas cié di kadituané.*

Terjemahannya:

159. Tualén : Berapa kerat kamu minum birnya orang? Kesini kamu mabuk. Mengatakan ayah tua renta, peceh ledeg, pipi mengkerut, bagaikan kera Jawa sudah tidak berdaya. Walaupun lidah tidak bertulang, cadik tidak bertali, berani-berani dah kamu para ayah! Kualat nanti kamu di alam sana.

Pada dialog (159) di atas I Tualén memarahi dan menasihati anaknya dengan pembicaraan yang berisikan sebuah *sloka* berbahasa Bali yang berbunyi "*Layah tan patulang, cadik tan pacantél*". Arti *sloka* tersebut bahwa seseorang bebas mau ngomongin apa saja semaunya karena mulut tak kena pajak. Namun isi bicaranya itu belum tentu benar. Arah pembicaraan itu bahwa seorang anak tidak boleh ngomong sembarangan kepada orang tua. Patut menghormati orang tua dengan prinsip *angawe wong atuha* 'selalu berusaha membuat senang hati orang yang lebih tua'.

Dialog berikutnya yang juga mengandung *sloka* adalah dialog (264) sebagai berikut.

*264. Tualén : Cang ngidih kén cai, apin cai pawakan bojog, Apang nyidang sifaté cara manusa! Pang da bungkulan dogen manusa sifaté cara bojog. Ingetang seni budayané tincapang! Da benya masiat ngajak timpal! Pang da timpal ngamah arak di Jawa benya mabuk di Bali. Timpal suba masalaman ngedum bati, iraga nu puik. Pang bisa médanin cén politik, cén adat, cén agama. Pang sing madukan tainé ajak polonê! Urukang awaké makakawin, makidung, nyen ajaka masuk Bali TV.*

Terjemahannya:

264. Tualén : Saya minta pada kamu, walaupun kamu berbadan kera, agar bias sifat kamu seperti manusia. Agar jangan badan saja manusia, sifatnya kera. Jangan berkelahi dengan teman. Agar jangan orang minum di Jawa kita mabuk di sini. Orang sudah bersalaman membagi keuntungan kita masih berselisih. Agar bias membedakan yang mana politik, yang mana adat, yang mana agama, agar jangan bercampur antara kotoran dengan isi otak. Belajar kamu membaca kakawin, kidung, nanti masuk dah Bali TV

Pada dialog yang panjang di atas tokoh Tualén menyelipkan sebuah *Sloka* berbahasa Bali yang berbunyi "*Pang sing madukan tainé ajak polonê*" artinya 'Agar tidak bercampur kotoran (berak) itu dengan otak (pikiran) kita'. Di dalam wacana itu dimaksudkan bahwa hidup sebagai manusia hendaknya mampu membedakan yang baik dan yang buruk, yang pantas dan tidak pantas untuk dilakukan, juga sanggup menempatkan diri di masyarakat. Kapan kita berada di ranah budaya, kapan ada di ranah politik, serta kapan dan bagaimana jika ada di ranah agama. Hal ini sangat penting agar pemahaman kita tidak rancu atau bercampur baur. Di samping itu, *sloka* tersebut juga bermakna bahwa manakala ada anak yang mengumpat orang tua, orang tuanya tentu akan marah. Orang yang

marah itu emosinya akan tinggi, di situlah mereka dikatakan beraknya naik ke otak sehingga dia akan berpikiran yang kotor, berkata yang kasar dan perilakunya pun cenderung kasar.

*Sloka* berikutnya dikomunikasikan pada dialog (171), juga dari tokoh Tualen dengan anaknya Merdah. Untuk menyatakan dirinya dalam keadaan marah kepada ulah anaknya ia berkata "*Mauled baana basange*" artinya 'Terasa berulat perutku'. Perhatikan kutipan dialog berikut!

*171. Tualén : Nget mauled baana basangé. Kewala da ci sebet ningeh munyin nanangé! "Nora hana sih angluwihaken sih ikang tenaya"*
*172. Merdah : Artiné?*
*173. Tualén : Sing ada tresnanan tekén tresnan i rerama mapianak.*

Terjemahannya:

171. Tualén : Seperti berulat mulutku. Tetapi janganlah kamu sedih mendengar bicara ayah! "*Nora hana sih angluwihaken sih ikang tenaya*"
172. Merdah : Artinya?
173. Tualén : Tidak ada yang lebih sayang daripada sayang orang tua terhadap anaknya.

Pada dialog yang sama (171) tersurat juga sebuah *sloka* berbahasa Kawi yang berbunyi "*Nora hana sih angluwihaken sih ikang tenaya*" artinya dalam bahasa Bali tersurat pada dialog (173) "*Sing koné ada tresnanin kapining tresnan i rerama mapianak*" dan terjemahan bahasa Indonesianya 'Tidak ada kasih sayang yang lebih baik daripada kasih sayang seorang tua terhadap anaknya'. Oleh karena itu seorang anak hendaknya selalu hormat atau berbakti terhadap

orang tuanya. Seorang tua tidak akan mungkin membiarkan anaknya terjerumus kepada hal-hal yang kurang baik.

***3) Bebladbadan***

*Bebladbadan* adalah sebuah ungkapan dalam bahasa Bali yang cukup produktif di dalam aktivitas kebahasaan bahasa Bali. Di dalam buku *Bhasita Paribasa* karya Simpen A.B. dikatakan *bebladbadan* itu setara dengan metafora dalam sastra Indonesia. Ginarsa (1985:65) mengatakan, *bladbadan* berasal dari kata *badbad* yang berarti ulur atau mulur, kemudian mendapat sisipan *el* dan akhiran *–an* hingga menjadi *bladbadan* yang oleh Bapak Simpen A.B. disebut *bebladbadan* yang berarti permuluran atau pemanjangan. Berdasarkan hal itu maka *bladbadan* adalah suatu kalimat yang dimulurkan atau dipanjangkan sehingga dapat melukiskan apa yang dimaksudkan oleh si pembicara.

Di dalam pementasan lakon *Diah Gagar Mayang*, dalang *Cénk Blonk* mengungkap sebuah *bladbadan* pada dialog 159 yang berbunyi *Mabojog jawa suba kera* yang terjemahannya ‘Bagai bojog jawa sudah kera’.

Perhatikan dialog berikut.

> *159. Tualén : Kudang kerat amah ci bir nakė? Nget mai ci mabuk. Ngraosang rerama tua congkod, pecėh lédėg, pipi maplui. Mabojog Jawa suba kera. Laguta layah sing matulang, cadik sing macantél, bani-baniang awake ken rerama! Majungkling nas cié di kadituané.*

Terjemahannya:

159. Tualen : Berapa kerat kamu minum birnya orang? Ke sini kamu

> mabuk. Mengatakan ayah tua renta, peceh ledeg, pipi mengkerut. Bagaikan kera jawa, sudah tak berdaya. Walaup lidah tak bertulang, cadik tidak bertali, berani-berani kamu terhadap ayah! Kualat nanti kamu.

Ungkapan "*Mabojog Jawa*" pada dialog (159) di atas adalah ungkapan yang termasuk jenis *bladbadan* yang artinya 'kera' (bahasa Indonesia) dan *kera* bahasa Bali mengandung arti sudah tua, tenaga lemah, atau juga berarti kemampuan ekonominya lemah. Pada dialog tersebut disebut *bladbadan*-nya *mabojog jawa* yang sekaligus diungkap artinya '*suba kera*' yang berarti 'sudah tua, sudah reot, sudah tidak punya apa-apa atau ekonominya lemah. Ungkapan tersebut dikaitkan dengan cercaan I Merdah terhadap orang tuanya I Tualen bahwa seorang tua yang sudah serba kurang atau '*kera*' tidak usah berlagak muda dan banyak bicara terhadap anak muda.

### 6.1.2 Pemakaian *Anggah-ungguhing Basa Bali*

Seorang dalang dalam pertunjukan wayang kulit dikatakan merupakan sentrum yaitu orang yang menjadi pusat perhatian dari pertunjukannya. Dalang merupakan tokoh utama yang berposisi sebagai *awicarita* atau pecipta lakon, penata laku atau sutradara yang sekaligus langsung berperan dalam keseluruhan permainan atau pertunjukannya. Sedangkan pemeran lainnya yaitu *katengkong*, penabuh, pasinden, penata teknik lampu, dan yang lain-linnya berperan sebagai pendukung saja. Hal-hal yang akan dapat diapresiasikan oleh para penontonnya semuanya tergantung pada kepiawaian sang dalang dan juga akan semuanya bersumber dari mulut si dalang.

Posisi dalang seperti tersebut di atas mengisyaratkan bahwa seorang dalang hendaknya menguasai berbagai jenis kesenian yang ada. Seorang dalang harus bisa *magambel* ‘menabuh’ atau mengetahui tata tabuh dalam arti mahir memainkan musik iringan pertunjukannya. Dalang yang tidak bisa menabuh sudah tentu akan mengalami kesulitan menerapkan *tetikesan* atau gerakan-gerakan wayang dalam pementasannya, karena *tetikesan* tidak boleh lepas dari apa yang disebut *angsel gamelan*. Ini berarti bahwa dalang juga sebaiknya memiliki dasar-dasar menari.

Di samping itu seorang dalang sebaiknya mahir juga *matembang* Bali seperti menyanyikan *gending rare*, menyanyikan *pupuh-pupuh* atau *macapat, makidung*, *mawirama*, dan juga tembang atau lagu pop Bali. Menyisipkan jenis *wirama* bahkan mantra-mantra dalam pertunjukannya akan menambah wibawa atau keanggunan penampilan seorang dalang. Mampu menyanyikan *pupuh-pupuh* akan dapat menyebabkan pertunjukannya variatif dan lebih manis sesuai situasi yang sedang dimainkan. Mampu menyisipkan lagu pop Bali misalnya akan lebih menarik perhatian para generasi muda yang ikut menyaksikan pertunjukannya. Penyajian jenis tembang yang ada menyebabkan penampilan sang dalang tidak terasa monoton atau kekeringan sehingga penonton tidak merasa jemu dengan hal-hal yang bersifat cerita dan penceritaan belaka.

Di samping hal-hal yang talah tersebut di atas, seorang dalang dituntut memiliki kemampuan berbahasa yang baik, lugas, dan lengkap. Wayang kulit Bali, baik yang tradisi maupun yang inovatif akan memilih bahasa Bali sebagai

bahasa pokok pertunjukannya. Hal ini disebabkan para penonton yang akan menyaksikan pertunjukannya mayoritas orang Bali. Walaupun ada penggunaan bahasa lain, sifatnya sebagai pelengkap saja. Walaupun demikian nampaknya dapat diterima bahwa bahasa Kawi atau Jawa Kuna merupakan bahasa pokok kedua di dalam pertunjukan wayang kulit Bali. Penggunaan bahasa Kawi sebagai bahasa kedua digunakan hanya untuk dialog kalangan tokoh bangsawan atau tokoh dewa-dewa yang pada akhirnya diterjemahkan juga ke dalam bahasa Bali oleh tokoh-tokoh punakawan yang mengiringinya.

Sebagai konsekuensi dari pemakaian bahasa Bali menjadi bahasa pokok pertunjukan wayang kulit, maka para dalang hendaknya memahami benar sistem *anggah-ungguhing basa Bali* itu sendiri. Pemakaian bahasa Bali yang baik akan selalu memperhatikan hal-hal seperti: siapa yang berbicara, dengan siapa berbicara, berbicara tentang siapa, serta kapan atau di mana seorang tokoh berbicara. Tanpa pemahaman sistem tersebut maka seorang dalang akan sulit menyampikan misinya dengan baik lewat pertunjukannya. Secara umum situasi kebahasaan bahasa Bali dibedakan atas *basa pakraman* dan *basa pasawitrayan*. *Basa pakraman* maksudnya bahasa Bali yang digunakan dalam situasi yang dianggap resmi atau formal seperti pada rapat-rapat banjar adat, rapat desa adat, rapat sekaa teruna, pengajaran bahasa Bali di kelas, dan dalam acara-acara seremonial adat dan agama di Bali. Sedangkan *basa pasawitrayan* adalah pemakaian bahasa non-formal di dalam pergaulan masyarakat Bali sehari-hari misalnya bahasa seorang bapak dengan anaknya, bahasa seorang kakak dengan

adiknya, bahasa seseorang dengan orang lainnya pada situasi pembicaraan yang tidak resmi. Dengan demikian maka dapat disimpulkan bahwa *basa pakraman* itu memakai bahasa dasar tingkatan halus, sedangkan *basa pasawitrayan* tidak selalu halus tergantung siapa yang berbicara, siapa yang diajak berbicara, dan siapa yang dibicarakan. Untuk lebih jelasnya, sebelum penulis sampai pada kajian pemakaian bahasa Bali dalam wacana kritik sosial, akan diawali dengan pembahasan sistem *Anggah-ungguhing Basa Bali*.

#### 6.1.2.1 Pengertian *Anggah-ungguhing Basa Bali*

Bahasa Bali merupakan salah satu bahasa daerah di Indonesia yang dalam praktiknya menganut sistem tingkat-tingkatan bicara. Bahasa daerah lain yang serupa adalah bahasa Sunda, Jawa, Madura, dan Sasak. Tingkat-tingkatan bicara bahasa Bali itu sekarang disebut *Anggah-ungguhing Basa Bali*. Istilah ini mulai resmi digunakan sejak *Pasamuhan Agung Bahasa Bali* tahun 1974 di Singaraja. Sebelumnya, di dalam pergaulan masyarakat sehari-hari maupun di dalam dunia pendidikan, tingkat-tingkatan bahasa Bali itu dikenal dengan beberapa istilah yaitu: *Basa Kasar-Alus, Masor Singgih Basa, Undag-undagan Basa Bali*, *Unda-Ussuk Bahasa Bali*, *Warna-warna Bahasa Bali*, dan *Sor Singgih Basa Bali*.

Dari hasil pengamatan penulis atas beberapa bacaan tentang keberadaan sistem tingkat-tingkatan bicara bahasa Bali itu dapat dikatakan bahwa yang menyebabkan adanya *Anggah-ungguhing Basa Bali* adalah (1) adanya lapisan masyarakat Bali tradisional yang disebut *Catur Wangsa* dan (2) adanya lapisan

masyarakat Bali modern yaitu status sosial kemasyarakatan sesudah seseorang memiliki fungsi, jabatan, atau kedudukan tertentu di masyarakat. Dari lapisan masyarakat Bali tradisional, muncul adanya empat *kasta* yaitu *Brahmana, Ksatria, Wesya*, dan *Sudra*. Dalam mempelajari bahasa Bali, kasta *Brahmana, Ksatria*, dan *Wesya* disebut *Tri Wangsa* dan kasta *Sudra* disebut *Wangsa Jaba*.

Sebagai konsekuensi dari adanya kasta yang berbeda itulah kemudian muncul adanya tata krama berbahasa di kalangan masyarakat suku Bali yang seolah-olah merupakan patokan yang harus dipatuhi. *Wangsa Jaba* yang oleh J. Kersten disebut golongan bawah wajib berbahasa Bali halus atau *Basa Alus* terhadap *Tri Wangsa* atau golongan atas. Sedangkan golongan atas atau *Tri Wangsa* dapat berbahasa biasa atau *Basa Andap* terhadap golongan bawah atau *Wangsa Jaba*. Demikian juga halnya di dalam lapisan masyarakat modern. Para pekerja kasar yang disebut *sang sor* atau golongan bawah akan berbahasa Bali halus terhadap yang dianggap atasannya, pejabat, majikan, dan penguasa lainnya yang disebut *sang singgih* atau golongan atas. Sebaliknya para pejabat, majikan, manajer, dan sejenisnya yang disebut golongan atas akan lebih bebas berbahasa karena mereka dapat menggunakan *Basa Andap* atau bahasa Bali yang tingkatan biasa, lepas hormat atau tidak halus.

#### 6.1.2.2 *Anggah-ungguhing Basa Bali* pada Lakon *Diah Gagar Mayang*

Di dalam kajian ini penulis langsung saja mengacu pada pembagian *Anggah-ungguhing Basa Bali* yang terbaru yaitu yang dibahas oleh bapak Drs. Ida Bagus Udara Naryana di dalam skripsinya tahun 1983, karena sampai saat ini

tidak ada lagi pendapat yang lebih baru tentang *Anggah-ungguhing Basa Bali* tersebut. Di dalam skripsinya, Udara (1983:34) membedakan bahasa Bali itu atas: (1) *Basa Kasar*, (2) *Basa Andap*, (3) *Basa Madia*, dan (4) *Basa Alus*. *Basa Kasar* dibedakan lagi atas (a) *Basa Kasar Pisan* dan (b) *Basa Kasar Jabag*. Selanjutnya *Basa Alus* dibedakan atas (a) *Basa Alus Singgih*, (b) *Basa Alus Sor*, (c) *Basa Alus Mider*.

***1. Basa Kasar***

Yang dimaksud dengan *Basa Kasar* adalah tingkatan bahasa Bali yang nilai rasanya kasar, tidak sopan, bahkan cenderung mengandung nilai rasa yang jelek. *Basa Kasar* tersebut biasa digunakan oleh penuturnya dalam konteks kejengkelan, kebencian, atau pada saat situasi marah. Dalam pembahasan selanjutnya *Basa Kasar* dibedakan atas (a) *Basa Kasar Pisan* dan (b) *Basa Kasar Jabag*.

*Basa Kasar Pisan*, menurut istilah terdahulu disebut *basa kasar tidak sopan*, yaitu tingkatan bahasa Bali yang konotasi atau nilai rasanya benar-benar kasar. Bahasa yang kasar itu digunakan dalam keadaan marah atau jengkel, diucapkan dalam bentuk pertengkaran, perkelahian, cercaan, cacimakian, dan sejenisnya yang merupakan kata-kata umpatan terhadap lawan bicara atau terhadap orang yang sedang dibicarakan.

Pemakaian tingkatan bahasa Bali yang disebut *Basa Kasar Pisan* pada wayang kulit *Cenk Blonk* di dalam pementasan lakon *Diah Gagar Mayang* dapat dilihat antara lain pada dialog antarpunakawan yaitu pada dialog Tualen dan

Merdah. Secara teoritis berdasarkan tatakrama berbahasa Bali, bahwa dalam situasi yang biasa, jika seorang punakawan berbicara dengan punakawan lainnya dalam hal ini Tualen berbicara terhadap anak kandungnya yang bernama Merdah, ia dapat menggunakan bahasa Bali tingkatan biasa yang disebut *Basa Andap*. Namun manakala situasinya tidak normal, misalnya satu di antaranya atau kedua-duanya dalam keadaan marah, jengkel, dan sejenisnya di sinilah mereka akan menggunakan *Basa Bali Kasar Pisan*.

Dialog berikut ini merupakan contoh pemakaian *Basa Kasar Pisan* oleh kedua tokoh punakawan tersebut sebagai akibat adanya perubahan situasi pembicaraan. Ketika I Merdah melakukan sebuah kesalahan karena ia meloncat tanpa permisi di atas kepala orang tuanya (Tualen) maka ayahnya marah-marah menggunakan bahasa yang tidak sopan sama sekali atau *Basa Kasar Pisan*. Perhatikan dialog berikut!

*157. Tualén : Yah panak léak to. Ngalih gaé kulukéto. Ndas reramané langkahina. Apa jlemané tumitis, krikan kawah jenenga tumitis. Nyak-nyakan tumitis dadi jelema. Apa kadén gaena kuluké ento?*

Terjemahannya:

157. Tualén : Lho anak setan itu. Nyari kerja anjing itu. Kepala orang tuanya dilangkahi. Apa manusia itu menjelma? Kotoran kawah neraka apa itu? Percuma menitis jadi orang. Apa sih yang dilakukan anjing itu?

Demikian kasarnya bahasa I Tualen karena dia dalam keadaan marah terhadap kelakuan anaknya yang perilakunya tidak terpuji, tidak sesuai tata krama orang Bali bahwa seorang anak pantang berperilaku jelek dan wajib

berbakti terhadap orang tuanya. Sebagai akibat dari kekasaran bahasa yang didengarnya, I Merdah pun ikut membalas omelan orang tuanya dengan bahasa Bali yang juga kasar. Perhatikan dialog Merdah berikut ini!

158. Merdah : *Yen panake léak, inane déwa? Ada kuluk inané lembu? Yen kuluk, cicing ya inané. Dong ngraosang pianak panak léak. Dong benya tua taén masuluh di banyu é berek? Tua congkod pecéh lédég, pipi maplui. Awak suba mabo tanah kéné bangka é gén pikirin! Bayu suba mabojog Jawa, suba kera. Inget ken awak ngékéh kekéné? Apa jelema sing nawang awak benya ah? Oyongang awaké!*

Terjemahannya:

158. Merdah : Kalau anaknya setan, induknya Dewa? Apa ada kuluk induknya lembu? Kalau kuluk pasti anjing induknya. Mengatakan anaknya anak setan, apakah kamu pernah bercermin di air keruh? Tua bangka, peceh ledeg, pipi kerut. Badan sudah bauk tanah kuburan, mati saja dipikirkan! Tenaga sudah habis, Dasar manusia tak tahu diri. Diam kamu!

Demikian I Merdah melawan orang tuanya dengan bahasa Bali yang serupa yaitu tingkatan kasar atau *Basa Kasar Pisan* karena beberapa kata yang digunakannya termasuk kategori *kruna kasar* seperti kata *léak* ‘setan’, *kuluk /cicing* ‘anjing’, *tua congkod* ‘tua bangka’, *bangka* ‘mati’, *jelema* ‘manusia’ dan kata *iba/awaké* ‘diri’.

Pada dialog (159) berikutnya masih tampak *Basa Kasar* yang digunakan Tualen terhadap anaknya. Orang tua yang mendapat perlawanan dari seorang anaknya sudah tentu tidak mau tinggal diam. Pada dialog berikutnya Tualen

mengatakan bahwa sejelek-jelek orang tua, masih banyak punya jasa pada anaknya. Tualen mengatakan bahwa seorang anak memiliki hutang yang maha-besar terhadap orang tua. Perhatikan dialog berikut!

*159. Tualén : Kudang kerat amah ci bir anaké? Nget mai ci mabuk. Ngeraosang rerama tua congkod, pecéh lédég, pipi maplui. Mabojog Jawa suba kera. Ané tua congkod né suba ngaé ci, ane bagus malengis né. Da jeg gedé alok cié kén rerama. Laguta layah sing matulang, cadik sing macantél, bani-banian celekotokan cié kén rerama. Majungkling ndas cié di kadituané. Cai nak mautang gede ken rerama. Da ja nget ajum bungute! Tetelu utang cié kén rerama, kadén ci bedik.*

Terjemahannya:

159. Tualen : Berapa kerat kamu minum birnya orang? Di sini kamu mabuk. Mengatakan orang tua tua bangka, peceh ledeg, pipi sudah mengkerut. Yang tua bangka ini sudah yang mengadakan kamu, yang tampan mulus ini. Jangan besar kepala kamu pada orang tua. Walau lidah tak bertulang, dagu tak bertali, berani-berani dah kamu pada orang tua! Kuwalat kamu. Kamu punya hutang besar pada orang tua. Jangan sombong kamu! Tiga hutang kamu pada ayah, kamu rasa sedikit?

Kalimat pertama dialog tersebut berbunyi "*Kudang kerat amah ci bir anaké?*" artinya 'Berapa kerat kamu minum birnya orang?' Kata *amah* yang berarti 'minum/makan' merupakan suatu tanda bahwa dialog tersebut *Basa Kasar Pisan*. Kalau orang tidak dalam situasi marah tidak akan mungkin menggunakan kata *amah* 'makan/minum' itu. Jika satu kata saja terselip kata kasar dalam sebuah pembicaraan maka terkesan nilai rasa bahasa itu *Basa Kasar Pisan*.

Apalagi di dalam percakapan selanjunya masih ada lagi kata kasar lainnya seperti *celekotokan* ‘diri’

Telah disinggung di depan bahwa di samping ada *Basa Kasar Pisan* ada pula *Basa Kasar Jabag*. Yang dimaksud *Basa Kasar Jabag* adalah bahasa Bali kasar yang tersusun dari kata-kata yang nilai rasanya biasa, tidak kasar dan tidak halus namun dipakai berbicara terhadap orang yang patut dihormati. Dengan kata lain *Basa Kasar Jabag* ini adalah bahasa yang salah penggunaan. Biasanya bahasa jenis itu hanya boleh digunakan pada orang yang golongan bawah atau statusnya sejajar atau lebih rendah, tetapi kenyataannya digunakan pada orang yang statusnya lebih tinggi, baik dari segi keturunan maupun dari segi fungsi atau status sosialnya di masyarakat.

Tidak banyak yang dapat ditemukan pemakaian *Basa Kasar Jabag* ini di dalam pementasan lakon *Diah Gagar Mayang*, oleh karena pada umumnya para punakawan yang berbicara kepada junjungannya sudah berbahasa Bali halus yang bagus, sesuai ketentuan *Anggah-ungguhing Basa Bali*. Namun demikian ternyata ada juga ditemukan dialog yang memakai *Basa Kasar Jabag* yaitu dialog antara punakawan Sangut dengan Sang Anoman alias Maruti. Menurut teori *Anggah-ungguh Basa Bali*, seorang punakawan hendaknya berbahasa halus terhadap seorang ksatria. Dalam hal ini tokoh Sangut sebagai punakawan harusnya berbahasa yang halus terhadap Sang Anoman yang status sosialnya lebih tinggi. Perhatikan dialog berikut!

*728. Sangut : Béh …… dong yen Ratu ngematiang titiang, tulya kadi*

*i macan ngematiang semut. Ten ratu ngantem tiang, tiang ba mati. Wemten nak bangga?, wenten nak bengong? Bih …. Sakti pesan Sang Anoman nyidang ngamatiang I Sangut. Wenten ten nak kagum?*

*729. Maruti : Kita bakti lawan Maruti?*
*730. Sangut : Tiang bakti ring iratu.*
*731. Maruti : Yan tuhu mangkana hana winaya*
*732. Sangut : Punapi?*
*733. Maruti : Maruti mangké perang yuda lawan kita, kéwala Maruti kasor.*
*734. Sangut : I ratu masiat ngajak tiang, kewala i ratu kalah?*
*735. Maruti : Yogya.*

Dialog (728) sampai dengan (735) di atas adalah percakapan antara punakawan Napustala, I Sangut dengan Sang Anoman. I Sangut sudah tampak menggunakan bahasa Bali halus kepada Sang Anoman karena ia seorang golongan bawah, memiliki status sosial dan kelahiran yang lebih rendah. Namun demikian jika diamati lebih saksama dialog I Sangut, masih ada beberapa kata *andap* yang digunakan. Manakala seorang Bali sedang berbahasa Bali halus dan di tengah-tengah perkataannya masih banyak menggunakan kata-kata yang tergolong *andap* atau lepas hormat, maka dapat dikategorikan bahasanya itu termasuk tingkatan *Basa Kasar Jabag*.

Pada waktu I Sangut mengatakan "*Béh … yen ratu ngamatiang tiang*" yang artinya 'Jika Anda membunuh saya' seharusnya I Sangut tidak memakai kata *ngamatiang* 'membunuh', melainkan kata *mademang* 'membunuh" yang tergolong kruna *Alus Sor*. Kesalahan pemakaian kata itulah yang menyebabkan dialog tersebut tergolong *Basa Kasar Jabag*. Demikian juga pada dialog 734. "*Iratu masiat ngajak tiang, kéwala iratu kalah?*" yang artinya 'Anda berperang

dengan saya, tetapi Anda kalah?' I Sangut kurang sopan karena menggunakan kata-kata *Andap* seperti: (1) *masiat* seharusnya *mayuda* 'berperang'; (2) *ngajak* seharusnya *sareng* 'dengan'; (3) *tiang* seharusnya *titiang* 'saya'; (4) *kewala* seharusnya *sakéwanten* 'tetapi/namun' dan (5) *kalah* seharusnya *kaon* 'kalah'. Jadi, kalimat yang seharusnya digunakan berbunyi "*Iratu mayuda sareng titiang, sakéwanten iratu kaon*?".

***2. Basa Andap***

Bahasa Bali tingkatan kedua sesudah Basa Kasar adalah *Basa Andap*. Yang dimaksud dengan *Basa andap* adalah istilah yang digunakan untuk menggantikan sebutan *Basa Kasar* yang termasuk bahasa kasar sopan atau bahasa kasar lepas hormat dalam istilah terdahulu. *Basa Andap* ini adalah bahasa Bali yang rasa bahasanya biasa, yang sopan, tidak kasar dan tidak halus, serta bersifat akrab dalam pergaulan sesama wangsa, antar orang yang sama kedudukannya, sama umurnya, sama pendidikannya, dan atau dengan kawan sederajat. Jadi bahasa tersebut merupakan bahasa kekeluargaan yang lebih sering atau lebih dominan digunakan oleh *Wangsa Jaba* atau sesama golongan bawah, di samping juga digunakan untuk berkomunikai oleh orang yang kasta atau status sosialnya lebih tinggi terhadap yang lebih rendah.

Mengenai pemakaian tingkatan *Basa Andap* ini sangat banyak dapat ditemui di dalam pementasan lakon *Diah Gagar Mayang* wayang *Cénk Blonk*. Di dalam pementasannya sangat banyak terdapat dialog-dialog antar punakawan

atau antar tokoh-tokoh yang status sosialnya sederajat sehingga pemakaian *Basa Andap* itu tidak dapat dihindarinya. Berikut akan penulis sajikan sejumlah kutipan dialog antara: (1) Tual*é*n dengan Merdah, (2) Delem dengan Sangut, dan (3) Nang Klenc*é*ng dengan Nang C*é*blong.

**1) Dialog Tualén dengan Merdah**

Pemunculan pertama dari dua tokoh punakawan yaitu Tual*é*n dan Merdah, abdinya Sang Ramadewa di Ayodyapura melahirkan sebanyak 213 dialog yaitu dari dialog (027) sampai dengan dialog (240). Semua dialog tersebut menggunakan bahasa Bali yang tergolong *Basa Andap*, yaitu bahasa yang nilai rasanya biasa, tidak kasar dan juga tidak halus. Berikut disajikan kutipan dialog *Basa Andap* yang mewacanakan bekal seorang pemimpin.

*054. Merdah : to kal kéto?*
*055. Tualén : Berat nak*é *dadi pemimpin*
*056. Merdah : Mawinan berate?*
*057. Tualén : Tetelu gegelaran anak*é *dadi pemimpin*
*058. Merdah : Apa to?*
*059. Tualen : Ilmu, amal, iman.*
*060. Merdah : Ilmu é to?*
*061. Tualen : Pang ngelah benya ilmu kepeminpinan.*

Bahasa pergaulan yang digunakan oleh kedua tokoh punakawan di atas adalah bahasa pergaulan yang paling lumrah digunakan dalam berbahasa Bali sehingga dahulu tingkatan bahasa ini disebut *Basa Kapara* atau *Basa Lumrah*. Misalnya kata-kata "*Berat anak*é *dadi pemimpin"* keempat kata pembentuk kalimat tersebut termasuk tingkatan bahasa Bali yang biasa. Kata *berat* berarti

'berat', kata *anake* berarti 'orang', kata *dadi* berarti 'menjadi' dan *pemimpin* berarti 'pejabat/pemimpin'. Demikian seterusnya sampai pada dialog (061). Sejak tahun 1983, oleh Bapak Ida Bagus Udara Naryana, tingkatan bahasa Bali yang tidak kasar dan tidak halus tersebut disebut *Basa Andap* yaitu tingkatan bahasa Bali yang biasa, tidak kasar dan tidak halus dan digunakan oleh orang-orang yang statusnya sederajat.

**2) Dialog Délem dengan Sangut**

Dalam kisah *Diah Gagar Mayang*, ada dua punakawan Diah Gagar Mayang di Negeri Napustala yang masing-masing bernama I D*é*lem dan I Sangut. Pemunculan perdana kedua tokoh abdi tersebut mewacanakan sebanyak 240 dialog yaitu dari dialog nomor (334) sampai dengan nomor (574). Berikut akan dikutip hanya sepuluh buah dialog sebagai contoh pemakaian *Basa Andap*.

*473. Délem : Cai cara cicing*
*474. Sangut : Yen Mélem?*
*475. Délem : Kaka sing biasa cara jelema, kéngkén Ci.*
*476. Sangut : Ih, cén luuangan cara cicing kén cara jelema?*
*477. Délem : Sing cara jelema é to.*
*478. Sangut : Badah … yen cang ngadénan cang cara cicing*
*479. Délem : To kal kéto?*
*480. Sangut : Cang cara cicing, jatiné cang jelema. Yen Mélem cara jelema, jatinné Mélemlah cicing.*
*481. Délem : To ngudiang budang bading kéto gén?*
*482. Sangut : Sangkala eda naké toliha jelékné dogén!*
*483. Délem : Di kéngkéné melah cicingé?*

Sepuluh buah dialog tersebut di atas merupakan sebagian kecil saja dari sebanyak 240 percakapan oleh kedua punakawan itu yang semuanya ternyata menggunakan bahasa Bali yang tergolong *Basa Andap*. Misalnya dialog (473) yang berbunyi "*Cai cara cicing*" yang berarti 'Kamu seperti anjing'. Kata *cai* 'kamu', kata *cara* 'bagai', dan *cicing* 'anjing' adalah kata-kata yang tergolong *Andap*, yaitu kata-kata yang nilai rasanya tidak halus dan tidak kasar. Pemakaian bahasa seperti itu disebabkan yang bersangkutan memiliki status sosial yang sama sehingga memang tidak perlu ada yang menghormat dan dihormati lewat bahasa, kecuali mereka sedang membicarakan orang lain yang status sosialnya lebih terhormat.

**3) Dialog I Klencéng dengan I Céblong**

Melihat namanya yaitu I Klenc*é*ng dan I C*é*blong, dengan mudah dapat dikatakan bahwa kedua tokoh tersebut merupakan orang-orang yang memiliki kedudukan rendah yaitu *Wangsa Jaba*. Sebagai tokoh tambahan di dalam pertunjukan wayang kulit Bali kehadiran I Klenc*é*ng dan I C*é*blong dalam lakon *Diah Gagar Mayang* memiliki status sosial yang sama yaitu sama-sama golongan bawah. Oleh karena itu maka ketika kedua tokoh tersebut berbicara mereka menggunakan bahasa yang sangat akrab yaitu bahasa Bali yang tergolong tingkatan *Basa Andap*. Sama halnya dengan pada dialog Tual*é*n dan Merdah,

dialog D*é*lem dan Sangut, sangat gampang ditemukan pemakaian *Basa Andap* tersebut. Perhatikan dialog berikut!

*168. Céng : Gering to sakit kuping Waé ningeh gending ci é to. Empeng kupingé to. Ci magending sing karwan enteka. Ci seniwen ci né.*
*169. Blong : Kan seni budaya? Yen ngelah pianak, ngeling panaké, gendingin ia. Ngelah somah, pedih somahé gendingin, pang nyak ia liang.*
*170. Céng : Ye ye yen pedih somahé gendingin?*
*171. Blong : Aa. ...*
*172. Céng : Aa… yen somah cié, buntilan bangkiangné misi pis liu. Yen nuju buntilan bangkiangné sing misi pis nyang aketéng, apabuin sedeng nyakan di paon gendingin ci, bisa uguga bungut cié kén sepit.*

Dialog tersebut di atas, secara keseluruhan menggunakan *Basa Andap* yaitu tingkatan bahasa Bali yang rasa bahasanya biasa, tidak kasar, juga tidak halus. Tidak menggunakan bahasa kasar karena situasinya biasa atau tidak ada pertengkaran dan juga tidak ada saling mencaci-maki. Di samping itu juga karena kedua komunikan yang berdialog memiliki status sosial yang sama, tidak ada yang patut menghormat dan atau dihormati lewat bahasa.

***3. Basa Madia***

Tingkatan yang ketiga dari sistem *Anggah-ungguhing Basa Bali* adalah *Basa Madia* yaitu bahasa Bali yang tampak seperti bahasa halus, namun nilai rasa bahasanya masih menengah atau kurang halus. Maksudnya orang-orang golongan bawah yang seharusnya menggunakan bahasa Bali yang memang halus namun

dalam pembicaraannya banyak memunculkan kata-kata yang kurang pas dengan tingkatan bahasa Bali halus yang sesungguhnya.

Perhatikan kutipan berikut.

*755. Anoman : Eréd ....!!*
*756. Sangut : Nggih-nggih nggih. ... Aeng baatné. Inganang nakė dik raganė! Baat makerug titiang. Aduh .... Baat.*
*757. Anoman : Enak .... Ered!*
*758. Sangut : Nggih nggih. Lek hatine puk. Semengan suba cara nak cerik kéné masampi-sampian. Dadi jek guyu san asané.*
*759. Anoman : Kadiang apa?*
*760. Sangut : Niki ampun nampek. Indayang Ratu ngaksiang!*

Kutipan di atas adalah dialog antara seorang mahapatih Ayodyapura yang bernama Sang Anoman dengan seorang punakawan Napustala yang bernama I Sangut alias Mangut. Sesuai dengan tatakrama pemakaian *Anggah-ungguhing Basa Bali*, seorang punakawan wajib berbahasa Bali yang halus terhadap golongan atas atau mahapatih. Dengan demikian yang seharusnya berbahasa Bali halus pada dialog di atas adalah tokoh Sangut. Secara umum dapat dilihat bahwa dialog Sangut tersebut sudah menggunakan bahasa Bali yang halus. Namun oleh karena di dalam percakapan itu ia melakukan beberapa kesalahan dalam pengucapan kata-kata halusnya maka akhirnya bahasanya itu menjadi *Basa Madia*.

Pada dialog (756) Sangut berkata "*Nggih-nggih…., inganang nakė dik raganė!*" artinya 'Iya ya, tolong dong ringankan sedikit dirimu!'. Kata *nggih-nggih* 'iya-ya' tergolong kata *Alus Madia*, yang bentuk halusnya adalah *inggih-inggih* 'iya-iya'. Kata *dik* berarti 'sedikit' termasuk kata *Andap*, yang bentuk

lengkapnya *bedik/abedik* ‘sedikit’ dan bentuk halusnya adalah *akidik* ‘sedikit’. Demikian juga halnya pemakaian kata *nggih-nggih* ‘iya-iya’ pada dialog (768).

Selanjutnya pada dialog (770) I Sangut berkata pada Sang Anoman “*Niki ampun nampek indayang iratu ngaksiang!*” artinya ‘Ini sudah dekat, coba anda melihat’. Dialog *niki ampun nampek* ‘ini sudah dekat’ menjadi *Basa Madia* karena menggunakan kata *niki* ‘ini’ dan *ampun* ‘sudah’. Kata-kata yang harusnya dipakai adalah bentuk halus dari kedua kata tersebut adalah *puniki* ‘ini’ dan *sampun* ‘sudah’.

***4. Basa Alus***

*Basa Alus* adalah tingkatan bahasa Bali yang memiliki nilai rasa halus atau menghormat. Tingkatan bahasa ini sering disebut *Basa Pakraman* atau bahasa Bali resmi dalam upacara adat dan atau agama serta bahasa resmi dalam situasi pengajaran bahasa Bali di kelas-kelas. *Basa Alus* digunakan berbicara umumnya oleh masyarakat golongan bawah kepada golongan atas. Jika dilihat dari segi kelahiran atau lapisan masyarakat tradisional, *Basa Alus* ini digunakan oleh *Wangsa Jaba* terhadap *Tri Wangsa* atau ketika membicarakan tentang *Tri Wangsa*. Sedangkan dalam hubungan dengan lapisan masyarakat Bali modern, *Basa Alus* digunakan oleh orang-orang yang berstatus rendahan kepada orang-orang yang status sosialnya lebih tinggi. Misalnya bahasa pegawai kepada pejabat, bahasa murid kepada gurunya, bahasa buruh atau pembantu kepada majikannya, dan seterusnya.

Pada pementasan lakon *Diah Gagar Mayang* wayang *Cénk Blonk*, pemakaian basa Bali yang bernilai rasa halus tidak dapat dihindari karena tokoh pewayangan terdiri atas lapisan masyarakat atas atau golongan atas yaitu *Tri Wangsa* dan dan lapisan masyarakat bawah atau golongan bawah yaitu *Wangsa Jaba*. Dengan demikian dapat dipastikan akan ada dialog antara punakawan dengan junjungannya, demikian juga sebaliknya. Sebagai contohnya dapat disimak kutipan dialog antara tokoh punakawan Tualen dengan Ramadewa, dimana Tualen memakai bahasa yang halus terhadap Ramadewa dan juga dialog D*é*lem bersama junjungannya yaitu Diah Gagar Mayang.

**1) Dialog Tualén dengan Ramadewa**

Tual*é*n sebagai tokoh punakawan, memikul kewajiban berbahasa Bali yang halus terhadap Sang Ramadewa sebagai raja junjungannya.

Perhatikan dialog berikut.

*012. Rama : Dadia yan rinasa-rasa méh malama-lama sampun lampah gatinirang Si Maruti ya nora pawaneha, Tualén.*

*013. Tualén : Madaging kadi runtuh wacanan i ratu. Sugra titiang ngojah tél pawecanan iratu. Nah paman, kénten iratu ngaruntuhang pawecana. Yan kapikayun ban gelah, méh méh suba makelo papamit iané, i paman Anoman, parekan gelah sayang, boya asapunika.*

*014. Rama : Sawétaning yéki sedeng natan ana pariwangdé, patangunaning kunang swajakarya, tan sah mapahayu ikanang jagat kabéh.*

*015. Tualén : Duaning mangkin nénten dados wangdéang pidabdab*

> *yadnyan pelungguh iratu iriki ring puri Ayodyapura, nénten sios. Aratu mapikayun penyapsap pamerayas-cita ring linggih, pamekas Ida Bhatara Bhatari, inggian jagaté sami, mangda sida wahya diatmika sekala niskala pangguh kasucian panegarané ratu.*

Di atas telah disinggung bahwa dalam percakapan antara dua orang dimana satu di antaranya golongan atas dan yang lainnya dari golongan bawah, maka yang sepertinya wajib menggunakan *Basa Alus* adalah golongan bawah. Dengan demikian maka dalam percakapan di atas, yang menggunakan bahasa yang halus adalah tokoh Tualen.

Perhatikan dialog Tualen (013) di atas!

> *013. Tualen : Madaging kadi runtuh wacanan iratu. Sugra titiang ngojah tel pawecanan iratu. Nah paman, kenten iratu ngaruntuhang pawecana. Yan kapikayun ban gelah, meh meh suba makelo papamit iane the, i paman Anoman, parekan gelah saying, boya asapunika.*

Kalimat pertama dan kedua dari dialog Tualen tersebut cukup jelas menunjukkan pemakaian *Basa Bali Alus* yang bersifat menghormat, yaitu untuk menghormati Sang Rama sebagai junjungannya. Tualen berkata: "*Madaging kadi runtuh wacanan i ratu"* artinya 'Berisi seperti perkataan Anda'. Oleh karena kata gantinya *i ratu* 'anda' dari golongan atas maka kata *wecanan* 'perkataan' yang mengikuti yaitu merupakan bentuk halus dari kata *raos* atau *omongan* 'perkataan'. Selanjutnya kalimat *"Nunas sugra titiang ngojah tel pawecanan i ratu"* terjemahannya 'Maafkan saya menirukan pembicaraan Anda'. Juga menunjukkan hal yang sama, yaitu menggunakan *Basa Alus*. Kata ganti *i*

*ratu* ‘anda’ juga didahului kata *pawecanan* ‘pembicaraan’. Itu semuanya kata-kata bahasa Bali yang halus atau menghormat.

**2) Dialog Délem dengan Diah Gagar Mayang**

D*é*lem yang juga berstatus tokoh punakawan memiliki kewajiban tata krama berbahasa Bali yang halus terhadap junjungannya, Diah Gagar Mayang. Sebaliknya Diah Gagar Mayang bebas berbahasa yang lepas hormat atau *Basa Andap.* Perhatikan dialog (580) berikut ini!

*580. Délem : Nunas lugra titiang parekané Ngurah Gdé Watulépang Napi wénten karya sané katiba ring titiang, durusang iratu mawecana!*
*581. DGM : Délem ….*
*582. Délem : Titiang*
*583. DGM : Yatna!*
*584. Délem : Inggih.*
*585. D G M : Yatna antanikanang wadua raksasa mangké!*
*586. Délem : Inggih. Sampunang sumenya. Titiang jagi ngatag para patih sami mangda ngiring ri sapamargin iratu.*

Dialog (580) adalah *atur* atau bahasanya Delem terhadap junjungannya Diah Gagar Mayang. Delem berkata: “*Nunas lugra titiang parekané Ngurah Gedé Watulépang. Napi wénten karya sané katiba ring titiang, durusang iratu mawecana!* Artinya ‘Maafkan saya abdimu Ngurah Gede Watulepang. Apa ada pekerjaan yang akan diberikan kepada Hamba? Silahkan Anda berbicara!’ Kalimat pertama “*Nunas lugra titiang parekané Ngurah Gedé Watulépang* yang berarti ‘Maafkan Hamba abdimu Ngurah Ged*é* Watul*é*pang’ tergolong *Basa Alus*

*Sor* yaitu tingkatan bahasa halus yang dipakai D*é*lem merendahkan dirinya terhadap junjungannya. Sedangkan kalimat kedua yaitu "*Napi wénten karya sané katiba ring titiang, durusang mawecana*" yang artinya 'Apa ada pekerjaan buat Hamba, silahkan berbicara!' termasuk tingkatan *Basa Alus Singgih* yaitu bahasa halus yang digunakan oleh Delem untuk menghormati junjungannya. Di situ I Delem memohon agar Diah Gagar Mayang berbicara, menggunakan ungkapan *Durusang mawecana* 'Silakan berbicara'.

Bahasa Delem pada dialog (586) juga *Basa Bali Alus*. Di situ Delem berkata: "*Inggih. Sampunang sumenya! Titiang jagi ngatag para patih*é *sami mangda ngiring ri sapemargin iratu*." Dialog tersebut berarti 'Baiklah, jangan khawatir, Hamba akan memerintahkan agar para patih semuanya mengiringi perjalanan Anda'. Kalimat pertama yaitu "*Inggih sampunang sumenya!*" 'Baiklah jangan khawatir' termasuk *Basa Alus Singgih* yang dipakai Delem untuk menghormati Diah Gagar Mayang. Sedangkan kalimat kedua termasuk gabungan *Basa Alus Sor* dan *Basa Alus Singgih*. Potongan kalimat "*Titiang jagi ngatag para patih*é *sami*" yang artinya 'Saya akan memerintahkan para patih semua' termasuk *Basa Alus Sor* yang dipakai merendahkan dirinya I Delem dan bagian kalimat berikutnya "*mangda sareng ngiringang ri sapemargin iratu"* yang artinya 'agar ikut mengiringi perjalanan Anda' adalah *Basa Alus Singgih* yang dipakai menghormati junjungannya.

### 6.1.2.3 *Anggah-ungguhing Basa Bali* Wacana Kritik Sosial di dalam Lakon *Diah Gagar Mayang*

Dalam pertunjukan wayang kulit, khususnya Wayang *Cénk Blonk* yang mementaskan lakon *Diah Gagar Mayang* dapat ditemui pemakaian *Anggah-ungguhing Basa Bali* itu secara lengkap dari tingkatan *Basa Kasar* sampai dengan tingkatan *Basa Alus*. Hal itu disebabkan situasi penceritaan yang demikian kompleks yang melahirkan sekitar sembilan ratus butir dialog. Dalam konteks penelitian ini karena konsentrasi pembahasannya pada dialog atau wacana kritik sosial maka penulis akan mencoba mengkaji pemakaian *Anggah-ungguhing Basa Bali* pada wacana kritik sosialnya. Apakah semua tingkatan bicara bahasa Bali itu dapat digunakan oleh sang dalang di dalam kemasan wacana kritik sosialnya ataukah hanya tingkatan tertentu saja?

Dalang *Cenk Blonk*, I Wayan Nardayana terkenal banyak mengungkap wacana-wacana yang sanggup menggugah rasa hati para penonton, baik yang bersifat banyolan maupun yang mengandung kritik sosial. Oleh karena para tokoh punakawan dapat berdialog secara bebas dengan bahasa yang juga bebas maka segala bentuk kritik maupun lelucon yang disampaikan lebih banyak bahkan hampir seluruhnya disampaikan dalam bahasa Bali tingkatan biasa atau yang disebut *Basa Andap*.

Berdasarkan hasil pengamatan yang saksama terhadap dialog-dialog kritik sosial dalam pementasan lakon *Diah Gagar Mayang* hanya ditemukan dua tingkatan bicara yaitu (1) *Basa Andap* dan (2) *Basa Madia*.

**1. Pemakaian *Basa Andap***

Telah dikemukakan di depan bahwa yang dimaksud *Basa Andap* adalah tingkatan bicara bahasa Bali yang nilai rasanya biasa, tidak kasar dan juga tidak halus, serta digunakan oleh orang-orang yang kelahiran, kedudukan, dan atau status sosialnya sedarajat atau oleh orang yang status sosialnya lebih rendah kepada mereka yang statusnya lebih tinggi. Berdasarkan pengertian tersebut maka dialog kritik sosial yang menggunakan *Basa Andap* ini antara lain dapat dilihat pada percakapan antara (1) Tual*é*n dengan Merdah, (2) D*é*lem dengan Sangut, dan (3) I Klencéng dengan I Céblong.

**1) Dialog Tualén dengan Merdah**

Setelah dilakukan observasi dengan cermat, dialog Tualén dengan Merdah yang mengandung wacana kritik sosial ada sekitar tigabelas butir. Kritikan yang dilontarkan rata-rata menggunakan bahasa Bali dan satu dialog di antaranya bercampur bahasa Kawi dan yang satunya lagi bercampur bahasa Indonesia. Dari sebelas butir wacana kritik sosial lainnya yang berbahasa Bali semuanya menggunakan tingkatan *Basa Andap* yaitu bahasa Bali yang rasa bahasanya biasa, tidak kasar dan juga tidak halus, digunakan oleh orang-orang yang kedudukan sosialnya sederajat. Berikut akan disajikan kutipan dialog kritik sosial yang menggunakan *Basa Andap* yang bercampur bahasa Kawi atau Jawa Kuna dan juga bercampur bahasa Indonesia.

Dialog kritik sosial Tualén dan Merdah yang menggunakan *Basa Bali Andap* dan bercampur bahasa Kawi dapat dilihat berikut ini..

*047. Tualén : Pemimpiné to madan tedung jagat. Yen ada pemimpin ané setata manes-manesin rakyat.*
*048. Merdah : Kéngkén?*
*049. Tualén : Tan bina angganing kadi kidang mangop soring taru ageng. Inéng ngamangguhaken sukanikang mangun*
*050. Merdah : Apa artinne?*
*051. Tualén : Pang da cara kidangé ngetis di betén bongkol kayuné gedé. Gedé jaa punyané sakéwala lacur kayuné sing madon. Dija ya i kidang lakar nepunkin émbon?*
*052. Merdah : O kéto?*

Dialog (047, 048, 051, dan 052) menggunakan *Basa Bali Andap* dan dialog (049) berbahasa Kawi "*Tan bina angganing kadi kidang mangop soring taru ageng. Inéng ngamangguhaken sukanikang mangun*" yang terjemahan bahasa Balinya ada pada dialog (051) berbunyi "*Pang da cara kidangé ngetis di bongkol kayuné gedé. Gedé jaa punyane sakéwala lacur kayuné sing madon. Dija ya ikidang lakar nepukin émbon*" dan terjemahannya 'Supaya tidak seperti si kijang berteduh di bawah pohon kayu besar. Memang besar pohonnya, tetapi sayang kayunya tidak berdaun. Mana mungkin si kijang akan terteduhi'.

Selanjutnya akan disajikan juga dialog kritik sosial berbahasa Bali *Andap* yang bercampur bahasa Indonesia. Perhatikan dialog berikut!

*200. Merdah : Ané bocok alih?*
*201. Tualén : Né bocok. Yen ané jegeg, lais ia. Penyakitné liu.*
*202. Merdah : Yen né bocok?*
*203. Tualen : Kapahan payu, amanan ia. Yen né jegég kena virus.*

*204. Merdah : Virus apa?*
*205. Tualen : HIV ané madan AIDS.*
*206. Merdah : AIDS é to?*
*207. Tualen : Akibat Itunya Dimasukkan Sembarangan.*

Wacana kritik sosial Merdah – Tualén dari dialog (200) sampai dengan (206), semuanya menggunakan bahasa Bali yang tergolong tingkatan *Basa Andap*. Sedangkan dialog (207) yang merupakan dialog banyolan dengan mengungkap kepanjangan kata AIDS itu menggunakan bahasa Indonesia yang berbunyi "Akibat itunya dimasukkan sembarangan".

**2) Dialog Délem dengan Sangut**

Ada tujuh butir kritik sosial yang dilontarkan Dalang *Cénk Blonk* di dalam lakon *Diah Gagar Mayang* melalui dialog punakawan antara Delem dan Sangut. Setelah dilakukan pengamatan lebih lanjut, semuanya menggunakan tingkatan *Basa Andap* yaitu bahasa yang biasa, tidak kasar dan juga tidak halus. Di samping itu ada satu kritikan yang disampaikan dengan *Basa Bali Andap* yang bercampur bahasa Indonesia. Berikut kutipan wacana kritik sosial yang kebetulan menggunakan *Basa Andap* dan bercampur bahasa Indonesia.

*609. Délem : Mati I Kusa Lawa, tepuka kén I Ramadéwa, struk iané kumat, mati ia. I Sita Kaka kal nyuang. Kal kudianga ngorang sing nyak? Cinta ditolak dukun pun bergerak. Pang taén pok. Nyanan kayang kaka nganténé, ci kal serahang kaka*

.

Terjemahannya:

609. Délem : Meninggal Si Kusa Lawa, dilihat oleh Ramadewa,

> struknya kumat, mati juga dia. Dewi Sita Aku akan ngambil. Bagaimana ia mengatakan tidak mau? Cinta ditolak dukun pun bergerak. Nanti pada waktu Aku kawin kamu akan Aku serahi

Demikian contoh wacana kritik sosial yang diungkap tokoh Delem terhadap adiknya Sangut. Dia sangat gampang berbahasa dan menggunakan tingkatan *Basa Andap* yang bercampur bahasa Indonesia khususnya pada potongan dialog "Cinta ditolak dukun pun bergerak" yang merupakan ungkapan asli berbahasa Indonesia dipakai melengkapi ucapannya sehingga maknanya bertambah jelas.

Ada satu lagi monolog I Sangut yang menggunakan *Basa Andap* dan bercampur bahasa Indonesia. Perhatikan dialog (712) berikut!

> *712. Sangut : Ida Sang Rama nak sihin Widhi. Telah bojogé paplék-plék to sagét ada bojog teka uli kémping jenega, jeg plaibanga Kusa-Lawa. Kal kudiang awaké? To sa raosanga* di atas langit masih ada langit. *Lamunapa ja saktiné, nu ada saktinan.*

Terjemahannya:

> 712. Sangut : Orang Sang Rama itu dikasihani Tuhan. Habis kera itu mati, tiba-tiba ada kera dating dari kemping barangkali itu. Dilarikan Kusa Lawa. Mau apa sekarang? Makanya dikatakan bahwa "Di atas langit masih ada langit". Betapa pun saktinya masih ada yang lebih hebat.

Pada dialog di atas tokoh punakawan yang bernama I Sangut berbicara sendiri tentang kehebatan Sang Ramadewa. Ketika *balayuda* atau pasukan perang yaitu para kera telah pada tewas dibinasakan oleh para raksasa, tiba-tiba datang

seekor kera putih yang bernama Anoman berhasil menyelamatkan Kusa dan Lawa dari cengkraman Diah Gagar Mayang.

Untuk tujuan melukiskan kritikan bahwa tidak ada manusia sempurna di bumi ini, I Sangut menggunakan ungkapan berbahasa Indonesia “Di atas langit masih ada langit” yang pengertiannya bahwa betapa pun saktinya atau hebatnya seseorang masih ada yang lebih sakti atau lebih hebat lagi. Setidak-tidaknya kekuatan Tuhan Yang Mahaesa.

**3) Dialog I Klencéng dengan I Céblong**

Dari dialog sesame bonres yaitu oleh I Klencéng dan I Céblong dapat ditemui lima butir wacana kritik sosial. Sama dengan kajian sebelumnya bahwa tingkatan bahasa Bali yang digunakan juga hanya tingkatan *Basa Andap*. Hal ini disebabkan kedudukan atau status sosial mereka sederajat sehingga tidak ada yang patut menghormat dan dihormati lewat bahasa. Kebetulan juga dialog tersebut mendapat campuran dari bahasa Indonesia. Perhatikan dialog berikut!

*772. Céng : Yan saya to, penting sing gending-gending ngajak kurenan. Ci terlalu DKI ci.*
*773. Blong : DKI éngkén?*
*774. Céng : Di bawah kaki istri ci. Bisa kiladanga lengar cié kén kurenan ci é kala. Yen saya sing kéto*

Terjemahannya:

772. Céng : Kalau saya, tidak penting bernyanyi-nyanyi bersama isteri, kamu terlalu DKI kamu.
773. Blong : DKI bagaimana?
774. Céng : Di bawah kaki istri kamu. Bisa dipantati nanti botakmu oleh isteri kamu. Kalau saya tidak begitu.

Melalui dialog tersebut I Klencéng mengkritisi sifatnya I Céblong yang dikatakan terlalu DKI, yang kepanjangannya di bawah kaki isteri dan bermakna seorang lelaki yang terlalu tunduk terhadap sang isteri. Berikut akan disajikan satu contoh kritik sosial lagi yang menggunakan bahasa campuran bahasa Bali, Indonesia dan juga istilah Inggris.

*904. Céng : Aa. Untuk menghilangkan stréss,*
*905. Blong : Engkén?*
*906. Céng : Janganlah, berhentilah ci membanding-bandingkan diri dengan orang lain! Olah raga ngawai, pang positif thinking ci.*
*907. Blong : Mih, apa madan kingking to?*
*908. Céng : Artine berwawasan – berpikir yang positif, eda ci ber-pikiran negatif. Pang da setrés polon cié. Terima hidup apa adanya*.

Terjemahannya:

909. Céng : Ya. Untuk menghilangkan stress,
910. Blong : Bagaimana?
911. Céng : Janganlah, berhentilah ci membanding-bandingkan diri dengan orang lain! Olah raga setiap hari, agar positif thinking kamu.
912. Blong : Mih, apa bernama kingking itu?
913. Céng : Artinnya berwawasan–berpikir yang positif, janganlah kamu berpikiran yang negatif. Agar tidak setres otak kamu. Terimalah hidup ini apa adanya.

Secara umum dialog di atas menggunakan bahasa Bali yaitu *Basa Bali Andap*. Namun dalam kenyataannya bahasa mereka bercampur baur dengan istilah-istilah Indonesia dan juga istilah Inggris. Kata “berpikir” pada dialog (904 dan 905); “ungkapan untuk menghilangkan stress” pada dialog (906); kalimat “Janganlah, berhentilah membanding-bandingkan diri dengan orang lain!” pada

dialog (908) semuanya merupakan ungkapan dari bahasa Indonesia. Sedangkan ucapan *positif thinking* "berprasangka positif" pada dialog (908) adalah ungkapan dari istilah Inggris.

**2. Pemakaian *Basa Madia***

*Basa Madia* adalah tingkatan bahasa Bali yang tampak seperti bahasa halus tetapi nilai rasanya masih menengah atau kurang menghormat. Bahasa ini idealnya digunakan oleh orang Bali ketika berbicara dengan orang-orang yang belum dikenalnya. Nilai *madianya* 'menengahnya' muncul akibat adanya pemakaian kata-kata bahasa halus yang kurang tepat yang menyebabkan kata-kata tersebut tergolong kata *Alus Madia*. Perhatikan contohnya pada kutipan dialog berikut!

*714. Anoman : Pejah kita mangké.*
*715. Sangut : Beh ... Dong yen Ratu mademang titiang, tulya kadi macan ngematiang semut. Wénten nak bengong, wénten nak bangga? Béh Sang Anoman nyidang ngematiang I Sangut. Wénten ten nak bengong.*

Terjemahannya:

714. Anoman : Mati kamu sekarang.
715. Sangut : Beh ……. Kalau anda membunuh saya, tak obahnya seekor macan membunuh semut. Ada orang heran, ada orang bangga? Beh Sang Anoman bias membunuh I Sangut. Ada orang heran?

Wacana kritik sosial di atas menggunakan *Basa Madia*. *Basa Madia* yang dimaksudkan adalah tingkatan bahasa halus yang nilai rasanya menengah atau kurang halus, terlihat pada dialog tokoh punakawan yang bernama Sangut

(715). Menurut tata krama berbahasa Bali atau berdasarkan sistem *Anggah-ungguhing Basa Bali*, seorang abdi yang berkasta *Sudra* atau *Wangsa Jaba* seperti I Sangut hendaknya menggunakan *Basa Bali Alus* terhadap seorang Ksatria seperti Sang Anoman. Dialog (715) di atas tidak dapat dikategorikan *Basa Alus* karena pemakaian kata-kata halus yang semestinya digunakan masih kurang sempurna. Pemakaian kata *ngamatiang* 'membunuh' pada klausa "*tulya kadi macan ngamatiang semut*" yang artinya 'tak obahnya bagaikan macan membunuh semut' dan kata *ten* 'tidak' pada kalimat "*Wenten ten nak bengong*" yang artinya 'Tidak ada orang heran' pada dialog tersebut menyebabkan nilai rasanya kurang halus dan disebut *Basa Madia*. Seharusnya kata *ngamatiang* 'membunuh' itu diganti dengan kata *ngamademang* 'membunuh' dan kata *ten* diganti dengan kata *nénten* 'tidak'.

## 6.2 Bentuk Wacana Kritik Sosial Wayang *Joblar*

Wayang kulit *Joblar* yang didalangi oleh I Ketut Nuada tidak kalah populernya jika dibandingkan dengan Wayang *Cénk Blonk*. Dialog-dialog yang dikomunikasikan dalam pementasannya pun selalu mendapatkan perhatian yang serius dari para penontonnya. Namun demikian, berdasarkan hasil pengamatan yang telah dilakukan ternyata wacana kritik sosial yang dapat dikomunikasikan di dalam pementasan lakon *Tualén Caru* Wayang *Joblar* ini tidak sebanyak wacana kritik sosial pada pementasan lakon *Diah Gagar Mayang* di dalam

pertunjukan wayang *Cénk Blonk.* Nampak sekali Wayan Nardayana lebih produktif dalam menyuguhkan kritik sosial dan cukup banyak mewacanakan fenomena kehidupan bermasyarakat.

Sasaran pembahasan bentuk wacana kritik sosial dalam pementasan lakon *Tualén Caru* oleh dalang *Joblar* sama saja dengan kajian bentuk wacana kritik sosial pada pementasan lakon *Diah Gagar Mayang* oleh dalang wayang *Cénk Blonk*. Kajiannya meliputi atau hanya ditekankan pada masalah bentuk atau struktur alternatif pemilihan tata ungkapannya dan penggunaan tata *Anggah-ungguhing Basa Bali*-nya.

### 6.2.1 Alternatif Pemilihan Tata Ungkapan

Pertunjukan Wayang Kulit *Joblar* yang mementaskan lakon *Tualén Caru* termasuk cukup panjang dan melontarkan sekitar sembilan ratus butir dialog. Namun demikian, pemilihan tata wacana khususnya yang terkait dengan wacana kritik sosial yang dilakukan dalang wayang kulit *Joblar* tidak terlalu variatif. Maksudnya, kebanyakan wacana kritik sosial yang muncul dan dapat dikomunikasikan disajikan dalam bentuk dialog-dialog keseharian, tidak banyak mencerminkan pemilihan gaya bahasa tertentu yang sesungguhnya akan dapat lebih meningkatkan kualitas dialognya. Penyajian wacana yang berkaitan dengan kritik sosial ada yang berbentuk perumpamaan, *paribasa Bali*, pribahasa bahasa Indonesia, dan juga pelesetan lagu pop Bali.

### 6.2.1.1 Perumpaman

Pada sebuah monolog yang dikeluarkan oleh tokoh Sangut tampak sebuah kritik sosial yang dikemas dalam bentuk perumpamaan atau pengandai-andaian. Perhatikan dialog berikut!

> *646. Sangut : Hé hé hé; aduh ……. Sajan jelema cara jukung. Yen ia tabasang ia lakar bocor. Yen sing tabasang ia kal majedag-majedug. Né suba, sajan jelema sing taén ningeh satua, sing taén ningeh tutur.*

Terjemahannya:

> 646. Sangut : He he he; aduh...., Sungguh manusia bagaikan jukung. jukung. Kalau diratakan ia akan bocor. Kalau tidak diratakan ia akan bedag-bedug. Ini dah orang yang tidak pernah mendengar cerita, tidak mau mendengar nasihat.

Di dalam dialog (646) Sangut mengatakan kakaknya (Delem) "*Cara jukung* 'bagaikan jukung', kalau diratakan dia akan bocor dan kalau tidak diratakan dia juga tidak baik. Makna dialog tersebut bahwa I Delem adalah seorang yang tidak pernah mau mendengar perkataan orang lain, tidak mau meresapi nasihat orang. Dia sangat kaku tidak bisa diolah sama sekali, bagaikan perahu yang cembung keras dan tidak mungkin diratakan.

### 6.2.1.2 *Paribasa* Bali

#### 1) *Raos Ngémpélin*

Mengenai pengertian tata ungkapan Bali yang disebut *raos ngémpélin*, Wayan Simpen A.B. (1994:54) mengatakan sebagai berikut

> *Raos ngémpélin punika kruna sané démpét, tegesnyané: krunané sané asiki maarti kekalih. Sané asiki maarti sejati, sané asiki artinipun ngintar. Raos ngémpélin punika pateh sakadi cecangkitan, binanipun wantah akidik. Kéwanten suksemanipun pateh, wantah manggé rikala magegonjakan kéwanten.*
>
> Terjemahannya:
>
> *Raos ngémpélin* itu adalah kata-kata yang rekat, artinya: kata yang satu mempunyai arti dua. Yang satu berarti sesungguhnya, yang satu lagi artinya melebar. *Raos ngémpélin* itu sama dengan *cecangkitan*, bedanya hanya sedikit, namun artinya sama dan hanya dipakai di dalam ber-sendagurau saja.

Dalam pementasan lakon *Tualén Caru* oleh dalang Wayang *Joblar*, ada ungkapan Bali yang termasuk jenis *raos ngémpélin* seperti terlihat di dalam kutipan berikut.

*663. I Joblar : Malam nyemak komputer, pagi dihukum*
*664. Sangut : Nyidang Ci nyemak liu sajané Blar?*
*665. I Joblar : Biasa to.*
*666. Sangut : Apa to malam jemak Ci?*
*667. I Joblar : Komputer, paginé dihukum ba to.*
*668. Sangut : Kéngkén maksudné to?*
*669. I Joblar : Petengané jemak komputer nakė, semengané hukuma ba kén polisi é to.*

Pada dialog (663) I Joblar berkata "*Malam nyemak komputer, pagi dihukum*" artinya 'Malam mengambil komputer, paginya dihukum'. Inilah dialog yang tergolong *raos ngempelin*. Pada umumnya orang akan menyangka ucapannya itu berarti 'Malam ia kursus bidang keahlian komputer dan paginya ia kuliah di fakultas hukum. Sedangkan yang dimaksudkan, bahwa malamnya ia mencuri komputer dan paginya akan diadili atau dihukum oleh yang berwajib.

***2) Sesenggakan***

*Sesenggakan* merupakan salah satu bentuk *paribasa Bali* yang banyak dipakai di dalam berpidato bahasa Bali. Oleh karena pidato merupakan jenis retorika yang bermaksud menggerakkan massa maka sering dilengkapi dengan tata ungkapan yang dianggap menarik seperti pemilihan *sesenggakan* misalnya. Pengertian *sesenggakan* dibahas oleh Simpen A.B. (1994:21) sebagai berikut.

> *Sesenggakan punika pateh sakadi ibarat ring basa Indonesia. Kruna sesenggakan punika lingganipun senggak artinipun singguk utawi sentil antuk raos. Sesenggakan punika pateh sakadi palambang utawi se-simbing indik kahanan kalih polah janma sané kaimbangang ring kahanan kalih polah buron utawi barang.*
>
> Terjemahan:
>
> *Sesenggakan* itu sama seperti ibarat dalam bahasa Indonesia. Kata sesenggakan berasal dari kata *senggak* yang berarti *singguk* atau *sentil* atau singgung oleh perkataan. *Sesenggakan* itu sama seperti singgungan atau sindiran terhadap keadaan atau sifat manusia yang dibandingkan dengan keadaan atau sifat binatang atau barang.

*Sesenggakan* yang dapat diangkat dari dialog-dialog kritik sosial pada pementasan lakon *Tualen Caru* wayang kulit *Joblar* dapat dilihat di dalam dialog berikut.

> *864. Raksasa : Sory kak Agus sorry.*
> *865. Sangut : Not Ci dadi klian buka negen memeri muani é?*
> *866. Raksasa : Kadiang paran?*
> *867. Sangut : Memeri muani é tawang Ci ? Lén peta gén, lén ngas boné, lén tai gén not. Maan sing taluha. Jeneng baée, madak pang bangka polon baé.*
>
> Terjemahannya:
>
> 864. Raksasa : Sory kak Agus sorry.

865. Sangut : Kamu tahu, saya menjadi kelian bagai menggendong itik pejantan?
866. Raksasa : Bagaimana?
867. Sangut : Kamu tahu itik jantan? Suaranya banyak, baunya amis, Banyak kotorannya, tetapi tidak mandapat telor. Dasar kamu, semoga kamu cepat mati.

Pada dialog (865) tokoh Sangut berbicara menggunakan *sesenggakan* yang berbunyi "*Dadi klian buka negen mameri muani ê*" artinya 'Menjadi kelian bagaikan menggendong itik jantan'. Kemudian di dalam dialog (867) dijelaskan maknanya bahwa "*Memeri muani é tawang Ci? Lén peta gén, lén ngas boné, lén tai gén not, maan sing taluha".* Artinya, menjadi *kelian* atau atau pemimpin banjar atau desa di Bali tak obahnya bagai menggendong itik pejantan yang banyak bunyinya, baunya amis, banyak kotorannya, dan tidak ada telornya.

***3) Peparikan***

Di dalam buku *Bhasita Parihasa*, Wayan Simpen A.B. mengatakan bahwa yang dimaksud *peparikan* adalah sebagai berikut.

> *Peparikan punika masaih ring wewangsalan, sakéwanten binanipun wewangsalan punika wantah kalih palet (carik), yening peparikan kawangun antuk petang palet dados apada (satu bait), taler mawirama miwah mapurwakanti. Peparikan pateh sakadi pantun sajeroning kasusastran Indonesia. Peparikan puniki taler sakadi sesimbing indik kahanan kalih polah janma. Kawangun antuk lengkara petang carik dados apada. Kalih lengkara riinan dados giing utawi sampiran, kalih carik selanturnyané dados daging utawi isi miwah arti.*
>
> Terjemahannya:
>
> *Peparikan* mirip dengan *wewangsalan*, namun bedanya, *wewangsalan* hanya dua baris, kalau *peparikan* dibangun dengan empat baris, juga berirama atau memiliki persamaan bunyi. *Peparikan* itu sama dengan

pantun di dalam kesusastraan Indonesia. *Peparikan* juga bagai sindiran terhadap keadaan atau sifat manusia. Ia dibangun dengan empat baris menjadi satu bait. Dua kalimat pertama sebagai sampiran dan dua kalimat berikutnya sebagai isi atau artinya.

Pemakaian ungkapan bahasa Bali yang termasuk *peparikan* di dalam pementasan lakon *Tualén Caru* oleh dalang wayang kulit *Joblar* dapat dilihat di dalam dialog (774) berikut.

*774. Sangut : Gumi jani tusing cara i pidan, anak eluh kéweh manga-lih. Yen jani guminé suba maju, ulian eluh biasa nga-jakin pesu. Gadang-gadang buah buninė, pici-pici mawadah tapis. Bajang-bajang cara janinė kisi-kisi ya nagih pipis.*

Terjemahannya:

774. Sangut : Bumi sekarang tidak seperti dahulu, orang perempuan susah dicari. Kalau sekarang bumi ini sudah maju, wanita biasa mengajak keluar. *Gadang-gadang buah bunine, pici-pici mawadah tapis*. Perempuan bujang saat ini bisik-bisik meminta uang.

Dialog (774) di atas dikeluarkan oleh tokoh punakawan I Sangut ketika dia merayu seorang gadis yaitu cewek kafe dengan cara bernyanyi. Nyanyian yang dilagukan itu mengandung sebuah wacana yang tergolong jenis *peparikan*. Bagian dialog di atas yang termasuk ke dalam bentuk wacana *peparikan* adalah sebagai berikut.

*Gadang-gadang buah buninė,*
*pici-pici mawadah tapis,*
*Bajang-bajang cara janinė,*
*kisi-kisi ya nagih pipis.*

Terjemahannya:

Hijau-hijau si buah buni,
pici-pici berwadahkan tapis.
Wanita bujang pada masa kini,
berbisik-bisik dia minta uang.

Demikianlah cara dalang Ketut Nuada mengkritisi sifat wanita bujang zaman sekarang yang terkadang tidak tanggung-tanggung membisiki seorang lelaki untuk mendapatkan uang. Bahkan demi uang yang diperolehnya, dia rela menyerahkan cintanya tanpa melihat status lelaki tersebut.

### 6.2.1.3 Pepatah Bahasa Indonesia

Di dalam bahasa Indonesia dikenal pula berbagai jenis ungkapan yang biasa dipakai di dalam bercakap-cakap dengan tujuan membumbui percakapan agar kedengaran lebih menarik dan terkesan klasik. Di dalam pementasan lakon *Tualén Caru* Wayang Kulit *Joblar* terdapat pula dialog yang mengandung pepatah berbahasa Indonesia. Perhatikan dialog berikut!

*870. I Joblar : Air tenang menghanyutkan, air beriak tanda tak dalam*
*871. Sangut : Apa to?*
*872. I Joblar : Orang pendiam banyak ilmunya.*

Dialog kritik sosial nomor (870) di atas mengandung sebuah pepatah berbahasa Indonesia yang bunyinya “Air tenang menghanyutkan, air beriak tanda tak dalam” yang artinya ‘Orang pendiam banyak ilmunya’ (dialog 872). Selengkapnya bermakna bahwa orang yang pendiam belum tentu dia bodoh, terkadang orangnya berilmu cukup tinggi dan ia mau banyak ngomong kalau memang harus unjuk bicara. Demikian juga orang yang banyak bicaranya belum menjamin bahwa ia itu orang yang pintar.

### 6.2.1.4 Pelesetan Lagu Pop Bali

Dalang wayang kuilit *Joblar* I Ketut Nuada yang memiliki latar belakang sebagai pemain *topéng bondrés* atau seni pentas *perémbon* dan juga pemain drama gong yang cukup matang dalam pementasan di atas panggung cukup kreatif menciptakan dialog-dialog yang menarik untuk disimak seperti yang terdapat di dalam kutipan berikut.

*759. Sangut : Raja Merana …… é… Raja Pala parab titiang truna lacur*
*760. Cewek Kafe : Ah lacur?*
*761. Sangut : Aa.*
*762. Cewek Kafe : Sorry la ya.*
*763. Sangut : Bah né nak lacur sing kanggoanga. Ganti malu gendingé. Raja Pala parab titiang truna sugih*
*764. Cewek Kafe : sugih? Yés.*

Dialog (759) di atas juga dikeluarkan oleh tokoh Sangut yang diambil dari potongan syair lagu pop Bali *Raja Pala*. Bunyi teks aslinya adalah "*Raja Pala parab titiang truna lara*" artinya 'Raja Pala nama saya pemuda yang penuh derita' diubah menjadi "*Raja Pala parab titiang truna lacur*" artinya 'Raja Pala nama saya pemuda yang miskin' dan akhirnya diubah lagi menjadi "*Raja Pala parab titiang truna sugih*" yang artinya 'Raja Pala nama saya pemuda kaya'.

Pelesetan lagu tersebut dilakukan oleh dalang dengan tujuan humor atau melucu. Di samping untuk melucu sakaligus mengandung kritik sosial. Dapat disimak dari dialog yang diplesetkan tersebut bahwa ketika teks aslinya yang mengandung ungkapan bahwa I Raja Pala itu *truna lacur* atau pemuda miskin, cewek café itu tidak mau menerima cintanya I Sangut, sedangkan ketika dia

katakan dirinya *truna sugih* atau pemuda kaya, cewek tersebut mengatakan *yes* ‘ya’ pertanda ia mau menerima cita I Sangut. Hal itu memberi isyarat bahwa cewek café tersebut tergolong cewek matre yang hanya mau pada lelaki yang beruang saja. Hal ini sesuai dengan ungkapan “Ada uang abang disayang, tidak ada uang abang ditendang”.

### 6.2.2 *Anggah-ungguhing Basa* Wacana Kritik Sosial Lakon *Tualen Caru*

Tidak jauh berbeda dengan dalang Wayan Nardayana, Ketut Nuada pun memiliki kemampuan berbahasa Bali yang bagus dan lugas, hanya saja beberapa ucapannya masih kental dialek bahasa Badungnya. Misalnya dalam ucapan akhiran -*an* dan –*ang* atau –*eng* kurang pas. Yang benar adalah akhiran –*an* atau -*ang* dan tidak boleh dipertukarkan penggunaannya karena masing-masing menimbulkan makna yang berbeda. Seharusnya kata *melénan* ‘berlainan atau berbeda’ diucapkan *meléneng* ‘berlainan atau berbeda’. Demikian juga kata *akecretan* ‘setetes’ diucapkan *akecréteng* ‘setetes’. Masih cukup banyak ucapan serupa lainnya yang termasuk ucapan yang kurang baku menurut pembakuan bahasa Bali.

Di dalam pertunjukan wayang kulit *Joblar* yang mementaskan lakon *Tualén Caru* dapat ditemui pemakaian *Anggah-ungguhing Basa Bali* itu secara lengkap dari tingkatan *Basa Kasar* sampai dengan tingkatan *Basa Alus*. Hal itu disebabkan situasi penceritaan yang demikian kompleks yang melahirkan sekitar

sembilan ratusan butir dialog. Dalam konteks penelitian ini, oleh karena konsentrasi pembahasannya pada dialog atau wacana kritik sosial maka penulis akan mencoba mengkaji pemakaian *Anggah-ungguhing Basa Bali* pada wacana-wacana yang mengandung kritik social saja. Apakah semua tingkatan bahasa Bali itu dapat digunakan oleh sang dalang di dalam kemasan wacana kritik sosialnya ataukah hanya tingkatan tertentu saja?

Dalang *Joblar*, I Ketut Nuada cukup banyak mengungkap wacana yang sanggup menggugah hati para penonton, baik yang bersifat *banyolan* maupun yang mengandung kritik sosial. Oleh karena para tokoh punakawan dapat berdialog secara bebas dengan bahasa yang juga bebas, maka segala bentuk kritik maupun lelucon lebih banyak bahkan hampir seluruhnya disampaikannya dalam bahasa tingkatan biasa atau *Basa Andap*.

Berdasarkan hasil pengamatan yang saksama terhadap dialog-dialog kritik sosial dalam pementasan lakon *Tualén Caru* hanya ada dua tingkatan bicara yaitu (1) *Basa Andap* dan (2) *Basa Madia*.

#### 6.2.2.1 Pemakaian *Basa Andap*

Telah dikemukakan di depan bahwa yang dimaksud *Basa Andap* adalah tingkatan bicara bahasa Bali yang nilai rasanya biasa, tidak kasar dan juga tidak halus atau tidak menghormat. *Basa Andap* digunakan berbicara oleh orang-orang yang kelahiran, kedudukan, dan atau status sosialnya sedarajat atau oleh orang-orang yang status sosialnya lebih tinggi yang disebut *sang singgih* atau golongan

atas kepada mereka yang status sosialnya lebih rendah yang disebut *sang sor* atau golongan bawah.

Bertolak pada pengertian di atas, dapat disimak bahwa dialog kritik sosial yang menggunakan *Basa Andap* di dalam pementasan lakon *Tualén Caru* Wayang Kulit *Joblar* antara lain dapat dilihat pada percakapan antara (1) Tualen dan Merdah, (2) Délem dan Sangut, (3) I Klencéng dan I Céblong, serta (4) I Sangut dan I Joblar.

**1) Dialog Tualén dengan Merdah**

Dialog Tualén dengan Merdah yang mengandung wacana kritik sosial hanya ada empat buah dialog. Kritikan yang dilontarkan tersebut semuanya menggunakan *Basa Bali Andap* yaitu bahasa Bali yang rasa bahasanya biasa, tidak kasar dan juga tidak halus atau tidak menghormat. Berikut akan disajikan kutipan dialog kritik sosial yang menggunakan *Basa Andap*.

*317. Merdah : (menangis)*
*Ha ha ha ... Nanang, da mati Nang. Dija waké ngalih Nanang nyanan?*

*318. Tualén : Tawang Nanang perah Cié. Jani mati nanang, gelur-gelur ci ngeling. Suba gén ilang bangkén nanangé, indengang ci suba sertifikat bapaé.*

Terjemahannya:

317. Merdah : (menangis)
Ha ha ha…Ayah, jangan meninggal ayah. Di mana aku aku nyari ayah nanti?

318. Tualén : Ayah tahu sifat kamu. Sekarang ayah mau mati tersedu

sedu kamu menangis. Kalau sudah hilang mayat ayah, kamu jual dah warisan ayah.

Dialog (317 dan 318) menggunakan *Basa Bali Andap*. Dialog Tualen mengkritisi sikap seorang anak yang tidak tahu membalas budi baik orang tua atau tidak mengerti memelihara warisan leluhur. Ada orang yang baru saja orang tuanya meninggal, tanah warisannya dijual dengan alasan *ngabén* dan upacara lainnya, pada hal selebihnya digunakan untuk keperluan pribadinya.

**2) Dialog Délem dengan Sangut**

Ada dua butir kritik sosial yang dilontarkan Dalang *Joblar* di dalam pementasan lakon *Tualén Caru* melalui dialog punakawan antara Délem dan Sangut. Setelah dilakukan pengamatan lebih lanjut, keduanya menggunakan tingkatan *Basa Andap* yaitu bahasa yang biasa, tidak kasar dan juga tidak halus. Contoh berikut merupakan dialog kritik sosial oleh Delem dan Sangut yang menggunakan *Basa Andap* yang sedikit dicampuri bahasa Indonesia. Perhatikan dialog berikut!

*545. Sangut : Yen kurenan Melemé ngaukin Mélem?*
*546. Délam : Papa papa papa.*
*547. Sangut : Panak Lemé?*
*548. Délem : Pipa-pipa-pipa.*
*549. Sangut : Aruh …. Lekang ja atine gigis kéngkén ya Lem! Tepuk cang lantasan ibi panak Lemé di cariké. Ma … mau ke mana Ma? Tunggu nak, mami nyari kangkung. Héh ….*

Terjemahannya:

545. Sangut : Kalau isterinya Melem memanggil Melem?
546. Délem : Papa-papa-papa

547. Sangut : Anaknya Melem?
548. Délem : Pipa-pipa-pipa
549. Sangut : Aduh ….... Kamu harus punya rasa malu Lem! Saya lihat kemarin anaknya Melem di sawah. Ma… mau ke mana Ma? Tunggu nak Mama mencari kangkung.

Demikian contoh wacana kritik sosial yang diungkap tokoh Sangut terhadap kakaknya Delem. Dia sangat gampang berbahasa dan menggunakan tingkatan *Basa Andap* yang bercampur bahasa Indonesia khususnya pada potongan dialog "Ma … mau ke mana Ma? Tunggu nak Mama cari kangkung" yang merupakan ungkapan asli berbahasa Indonesia dan dipakai melengkapi ucapannya sehingga maknanya bertambah jelas.

Ada satu lagi monolog I Sangut yang menggunakan *Basa Andap* dan bercampur bahasa Indonesia. Perhatikan dialog (646) berikut ini!

*646. Sangut : Hé hé hé …é, aduh …. Sajan jelema cara jukung. Yen ia tabasin ia lakar bocor. Yen sing tabasin ia kal majedag-majedug. Né suba, sajan jelema sing taén ningeh satua, sing taén ningeh tutur.*

Terjemahannya:

646. Sangut : He he he …., aduh …Sungguh orang bagaikan perahu. Kalau ia diratakan ia akan bocor. Kalau tidak diratakan ia akan keras cembung. Ini dah, sungguh orang yang tidak pernah mendengar cerita, tidak pernah mendengar nasihat.

Pada dialog (646) di atas tokoh punakawan yang bernama I Sangut berbicara sendiri tentang keperibadian I Delem, bahwa Delem bagaikan perahu saja. Orangnya sangat kukuh dan bandel. Dasar tidak pernah mau mendengar cerita dan juga tidak pernah sanggup mendengarkan nasihat orang lain. Di situ

Sangut bebas berbicara menggunakan *Basa Andap* karena berbicara pada dirinya sendiri tanpa harus menggunakan bahasa yang menghormat.

**3) Dialog I Klencéng dan I Céblong**

Dari dialog antarpunakawan yaitu oleh I Klencéng dan I Céblong dapat ditemui tiga butir dialog yang termasuk wacana kritik sosial. Sama dengan kajian sebelumnya bahwa tingkatan bahasa Bali yang digunakan juga hanya tingkatan *Basa Andap*. Hal ini disebabkan kedudukan atau status sosial mereka sederajat sehingga tidak ada yang patut menghormat dan dihormati lewat bahasa. Kebetulan juga dialog tersebut mendapat campuran dari kata-kata bahasa Indonesia. Perhatikan dialog berikut!

*172. I Klencéng* : *(bernyanyi)*
*Memori danau beratan.*

*173. I Céblong* : *Jeg téga san Céng magending kéto Céng? Waé ulung, waé tabrak motor, Ci magending, to berarti setia kawan cié jelék.*

Terjemahannya:

172. I Klencéng : (bernyanyi)
Memori dano beratan.

173. I Céblong : Kok tega sekali Kamu bernyanyi begitu Céng?
Aku jatuh, aku tabrak motor, kamu bernyanyi, itu berarti kesetiakawanan kamu jelek.

Melalui dialog (173) di atas I Céblong mengkritisi sifatnya rekannya, I Klencéng bahwa rasa kesetiakawanannya jelek sekali, oleh karena sementara I Céblong terjatuh ditabrak motor, I Klencéng malah bernyanyi-nyanyi, tidak mau

menolong dan tidak turut berduka cita. Dialog tersebut menggunakan *Basa Bali Andap* yaitu bahasa Bali yang biasa, tidak kasar dan juga tidak halus yang bercampur dengan istilah-istilah Indonesia. Kata *téga, berarti*, dan *setia kawan* adalah kata-kata dari bahasa Indonesia yang digunakan oleh tokoh Nang Céblong sebagai ciri kebebasannya berbicara.

**4) Dialog I Sangut dengan I Joblar**

Sebagai sesama orang kebanyakan atau wangsa Jaba, I Sangut dan I Joblar menggunakan tingkatan *Basa Andap* di dalam percakapannya, termasuk ketika melontarkan wacana kritik sosial. Ada lima butir dialog kritik sosial yang dikomunikasikan oleh I Sangut dan I Joblar. Berikut disajikan satu di antaranya yang kebetulan bercampur bahasa Indonesia.

*870. I Joblar : Air tenang menghanyutkan, air beriak tanda tak dalam*
*871. I Sangut : Apa to ?*
*872. I Joblar : Orang pendiam banyak ilmunya.*

Terjemahannya:

870. I Joblar : Air tenang menghanyutkan, air beriak tanda tak dalam
871. I Sangut : Apa itu?
872. I Joblar : Orang pendiam banyak ilmunya.

Dialog tersebut menggunakan basa Bali Andap terbukti dengan dialog I Sangut (871), yang menggunakan ungkapan "*Apa to?*" dan berarti 'Apa itu?'. Sedangkan dialog (870 dan 872) merupakan ungkapan yang lumrah di dalam bahasa Indonesia. Dialog tersebut merupakan kritikan terhadap orang-orang yang suka menyombongkan diri, banyak bicaranya tetapi sesungguhnya orang tersebut

tidak terlalu istimewa bahkan cenderung bodoh. Di samping itu banyak orang yang penampilannya tenang, sedikit bicaranya, namun sesungguhnya ia adalah orang yang pintar dan bijaksana.

#### 6.2.2.2 Pemakaian *Basa Madia*

*Basa Madia* adalah tingkatan bahasa Bali yang tampak seperti bahasa halus tetapi nilai rasanya masih menengah atau kurang menghormat. Hal itu disebabkan adanya pemakaian kata-kata bahasa halus yang kurang tepat yang menyebabkan kata-kata tersebut tergolong *Alus Madia*.

Di dalam pementasan lakon *Tualen Caru* oleh dalang wayang kulit *Joblar*, ditemukan satu unit dialog yang menampakkan pemakaian *Basa Madia*, yaitu dialog antara Tualen dengan Sang Anoman alias Maruti.

Perhatikan kutipan berikut!

*298. Maruti : Tualén?*
*299. Tualén : Wuuuh.*
*300. Maruti : Apa wuh. Maruti teki tuanmu.*
*301. Tualén : Ampun tawang tiang iratu bos tiangé.*
*302. Maruti : Pejah kita mangké maka iwaking caru.*
*303. Tualén : Matiang Tu tiang anggén tu bén caru?*
*304. Maruti : Yogya.*

*Terjemahannya:*

*298. Maruti : Tualén ….*
*299. Tualén : Iyaaa.*
*300. Maruti : Apa ya. Maruti ini junjunganmu.*
*301. Tualen : Saya tahu anda junjungan saya*
*302. Maruti : Mati kamu sekarang, dipakai daging caru.*
*303. Tualén : Atu bunuh saya sekarang sebagai daging caru?*
*304. Maruti : Iya.*

Wacana kritik sosial di atas menggunakan *Basa Madia*. *Basa Madia* yang dimaksudkan terlihat pada dialog milik tokoh punakawan yang bernama I Tualen pada dialog (301) dan (303). Menurut tata krama berbahasa Bali atau berdasarkan sistem *Anggah-ungguhing Basa Bali*, seorang abdi yang berkasta *Sudra* atau *Wangsa Jaba* seperti Tualen hendaknya menggunakan *Basa Bali Alus* terhadap seorang Ksatria seperti Sang Anoman.

Dialog (301) di atas tidak dapat dikategorikan *Basa Bali Alus* karena pemakaian kata-kata halus yang semestinya digunakan kurang sempurna. Dialog yang berbunyi "*Ampun tawang tiang atu bos tiangé*" yang berarti 'saya tahu anda adalah bos saya' seharusnya berbunyi "*Sampun uningin titiang i ratu bos titiangé*". Jadi kata *ampun* 'udah' seharusnya *sampun* 'sudah', gabungan kata *tawang tiang* 'saya tahu' seharusnya *uningin titiang* 'saya ketahui'. Kata-kata itulah yang menyebabkan dialog tersebut tergolong *Basa Madia.*

### 6.3 Kajian Bentuk Wacana Kritik Sosial Wayang *Sidia*

Berdasarkan hasil pengamatan yang dilakukan, pertunjukan wayang *Sidia* yang menonjolkan kaya gambar yang dimodifikasi dengan teknik film atau menggunakan teknologi canggih tampak melalaikan salah satu fungsi pertunjukan wayang kulit Bali yang sangat esensial.

Fungsi *infotainment* yaitu peran sebagai media informasi yang bersifat konstruktif, mempengaruhi, mengajak, menghimbau, mendidik, dan juga mengkritisi gejala-gejala sosial kurang mendapatkan perhatian oleh sang dalang.

Oleh karena itu pertunjukannya yang memakan waktu sekitar 45 menit tersebut tidak banyak yang mencerminkan wacana kritik sosial. Dengan demikian bahasan mengenai bentuk sajian dari sisi kebahasaan tidak banyak dapat diungkap di sini.

### 6.3.1 Alternatif Pemilihan Tata Ungkapan

Sebagai konsekwensi dari minimnya wacana kritik sosial yang dapat dipetik dari pertunjukan wayang *Sidia* dengan lakon *Dasa Nama Kerta*, maka pembahasan mengenai gaya bahasa yang digunakan pun akan cukup terbatas. Dari dua rangkaian dialog kritik sosial yang disuguhkan dapat ditemukan sebuah perumpamaan tembang Bali, dan sebuah nasihat.

#### 6.3.1.1 Perumpamaan

Mengawali kritik yang disampaikan oleh dalang melalui tokoh Tual*é*n bersama anaknya I Merdah, I Tual*é*n mengungkapkan sebuah perumpamaan berbahasa Bali yang cukup halus.

Perhatikan dialog berikut!

*046. Tualén : Kadi tlaga tan pawarih ...*
*047. Merdah :* (Memukul punggung ayahnya dari belakang)
*048. Tualén : Aduh ... wih ... kéngkén keneh Cié Dah? Jeg nyagur-nyagur Ci. Nyén kadén Ci né? Nanang Ci é né.*
*049. Merdah : Aduh Nang. Nanang setata gendang-gending, jeg cara anak gendeng Nanang.*
*050. Tualén : Nyen orang Nani gendeng? Nanang? Nanang ba ane mabrik Nani angkal ada buka jani. Sing dadi kéto kén anak tua. Nyanan tulah idup benya. Nanang magending ne anggon nyalimurang kenehé né dah.*

Jika diamati dialog (046) di atas, ungkapan "*Kadi tlaga tan pawarih*" berarti 'Bagaikan kolam tanpa air'. Ungkapan tersebut termasuk jenis perumpamaan yang mengandung makna kehidupan yang kurang beruntung, dapat diartikan hidup yang miskin tanpa harta benda, hidup seorang lelaki tanpa isteri, atau hidup seorang perempuan tanpa suami, dan seterusnya yang menandakan kehidupan yang tidak baik atau kurang beruntung. Hanya sayang karena tidak dilanjutkan dengan dialog yang lainnya dan dialog tersebut terpotong akibat punggungnya Tualen dipukuli oleh anaknya, maknanya menjadi tidak jelas.

### 6.3.1.2 Tembang Bali

Dialog yang sama (046) "*Kadi tlaga tan pawarih…*" yang berarti 'Bagaikan kolam tanpa air…' itu juga tergolong jenis tembang Bali yang diyakini termasuk baris pertama *Sekar Alit* yang bernama *Pupuh Dandang Gula*. Hal itu diketahui karena munculnya tokoh Tualén mengumandangkan ungkapan tersebut dengan bernyanyi-nyanyi memakai irama *Pupuh Dangdang Gula*.

Perhatikan kembali dialog berikut!

*046. Tualen : Kadi tlaga tan pawarih …*
*047. Merdah :* (Memukul punggung ayahnya dari belakang)
*048. Tualen : Aduh … wih … kéngkén keneh Cié Dah? Jeg nyagur-nyagur Ci. Nyén kadén Ci né? Nanang Ci é né.*
*049. Merdah : Aduh Nang. Nanang setata gendang-gending, jeg cara anak gendeng Nanang.*
*050. Tualen : Nyen orang Nani gendeng? Nanang? Nanang ba ané mabrik Nani angkal ada buka jani. Sing dadi kéto kén anak tua. Nyanan tulah idup benya. Nanang magending né anggon nyalimurang kenehé né dah.*

Di sini terkesan sang dalang tergesa-gesa, tidak mau menunjukkan kebolehannya bertembang yang lebih panjang, pada hal patut diakui bahwa masyarakat Bali sekarang ini cukup banyak yang mulai menyukai tembang Bali, terbukti dengan maraknya tumbuh *seka-seka pasantian* (perkumpulan apreasi tembang Bali) di masyarakat, bahkan juga di lembaga-lembaga pemerintahan termasuk di sekolah-sekolah. Jadi, sangatlah tepat jika profesi dalang dilengkapi dengan *amardalagu* yang berarti menguasai berbagai jenis tembang, tentunya dengan alunan suara yang melebihi kemampuan masyarakat luas sehingga dapat membuat penonton tertegun menyimaknya.

Setelah diamati lebih saksama, ternyata tujuan dalang melagukan hanya satu baris tembang tersebut adalah untuk memberikan stimulus terhadap dialog berikutnya (049) yang berbunyi "*Aduh nang, nanang setata gendang-gending, jeg cara anak gendeng nanang*" yang artinya "Aduh ayah, ayah selalu bernyanyi-nyanyi seperti orang gila ayah'. Kemudian dimunculkan perilaku yang tidak terpuji dari seorang anak dalam hal ini oleh tokoh I Merdah yang seraya memukul punggung ayahnya (Tualen) yang sedang bernyanyi. Di samping memukul, ia mengatakan ayahnya *gendeng* atau 'gila' karena selalu *gendang-gending* 'benyanyi-nyanyi'.

Dari situlah kemudian muncul dialog (050) yang berisikan nasihat dari seorang ayah terhadap anaknya, dalam hal ini oleh tokoh Tualen terhadap tokoh Merdah. I Tualen mengatakan bahwa seorang anak tidak boleh berlaku atau

berkata kasar-kasar terhadap orang tua karena hutang anak sangat besar yang tidak akan pernah habis dibayar.

Satu hal yang cukup menarik untuk disimak dari sisi gaya bahasa adalah dialoh (049) di atas. I Merdah berkata: "*Aduh Nanang, setata gendang-gending, jeg cara anak gendeng Nanang*". Rangkaian kata-kata *gendang-gending* dan *gendeng* ini termasuk gaya apresiasi yang menarik dari segi diksi atau pilihan kata-kata. Ungkapan tersebut termasuk cukup puitis yang dalam istilah Bali disebut mengikuti *purwa kanti*. Selebihnya hanya merupakan dialog biasa dari seorang tua yang menasihati anaknya.

### 6.3.2 *Anggah-Ungguhing Basa Bali* Wacana Kritik Sosial lakon *Dasa Nama Kerta*

di dalam pementasan lakon *Dasa Nama Kerta* oleh dalang *Sidia* hanya terdapat dua unit dialog yang dirasakan mengandung wacana kritik sosial. Dari dua wacana kritik tersebut tidak ada yang menggunakan *Basa Alus, Basa Madia,* dan *Basa Kasar*. Keduanya menggunakan *Basa Andap* yaitu (1) dialog Tualén dengan Merdah, (2) dialog Hyang Siwa dengan Sangut.

#### 6.3.2.1 *Basa Andap*: Dialog Tualén dengan Merdah

Berdasarkan hasil pengamatan terhadap pementasan lakon *Dasa Nama Kerta* pertunjukan wayang *Sidia*, ternyata hanya ada satu unit dialog Tualen dan Merdah yang mengandung wacana kritik sosial.

Perhatikan kembali dialog berikut!

*048. Tualén : Aduh ... wih ... kéngkén keneh cié Dah? Jeg nyagur-nyagur ci. Nyén kadén ci né? Nanang ci é né.*

*049. Merdah : Aduh nang. Nanang setata gendang-gending, jeg cara anak gendeng Nanang.*

*050. Tualén : Nyen orang Nani gendeng? Nanang? Nanang suba ané mabrik nani angkal ada buka jani. Sing dadi keto tekén anak tua. Nyanan tulah idup benya. Nanang magending né anggon nyalimurang kenehé né dah.*

Pada kutipan dialog di atas, baik bahasanya Tualén terhadap anaknya I Merdah maupun dialognya Merdah terhadap orang tuanya Tualén, sama-sama menggunakan *Basa Andap* yaitu tingkatan bahasa Bali yang nilai rasanya biasa, tidak kasar dan juga tidak halus atau bahasa yang dikenal lepas hormat, karena dari status pembicara dan lawan bicaranya memang tidak ada yang patut menghormat dan dihormati.

### 6.3.2.2 *Basa Andap*: Dialog Hyang Siwa dan I Sangut

Jika diamati partisipan atau kedua pembicara dari segi status sosialnya, yaitu dialog seorang dewa dengan seorang abdi sepertinya di situ akan ada perbedaan pemakaian bahasa dari segi *anggah-ungguhing basa Bali*, namun kenyataannya tidak ada perbedaan. Perhatikan dialog berikut!

*161. Hyang Siwa : Haywa kita manastapa!*

*162. Sangut : Da nyen Cening sebet!*

*163. Hyang Siwa : Ri hana wateking bhuta-kala sisianing Ngulun tumedun marikanang marcapada, polah manusa larapanya.*

*164. Sangut : Nah ada nyen sisian manirané, sisian méméné tuun ka guminé, da nyen to sebetanga! Wiréh tuah manusané ané ngamaang jalan.*

Terjemahannya:

| | | |
|---|---|---|
| 161. Hyang Siwa | : | Janganlah hendaknya nanak bersedih! |
| 162. Sangut | : | Janganlah hendaknya nanak bersedih! |
| 163. Hyang Siwa | : | Ini ada para butakala anak buah kami turun ke bumi, disebabkan oleh perbuatan manusia. |
| 164. Sangut | : | Ini ada para butakala anak buah kami turun ke bumi, disebabkan oleh perbuatan manusia. |

Dialog Hyang Siwa (161 dan 163) keduanya menggunakan bahasa Kawi atau bahasa Jawa Kuna. Pada dialog (161) Hyang Siwa bersabda kepada I Sangut demikian. "*Haywa kita manastapa*" yang berarti 'Jangan hendaknya nanak bersedih!' diterjemahkan oleh I Sangut "*Da nyen cening sebet*" pada dialog (162) yang juga berarti 'Jangan hendaknya nanak bersedih!' tidak ada memunculkan *basa Bali Alus*. Demikian halnya dialog Siwa (163) yang juga menggunakan basa Kawi juga hanya diterjemahkan dengan bahasa Bali oleh I Sangut. Hal itulah yang menyebabkan tidak adanya tingkatan bahasa lain selain *Basa Andap*.

# BAB VII

# FUNGSI WACANA KRITIK SOSIAL WAYANG KULIT *CENK BLONK, JOBLAR,* DAN *SIDIA*

Pertunjukan wayang *Cénk Blonk, Joblar*, dan *Sidia* sarat dengan wacana yang membawa penonton ke arah berpikir yang lebih kritis sebagai akibat dari ketekunannya menyimak dialog-dialog yang dikomunikasikan oleh dalang. Para dalang wayang kulit inovatif yang dijadikan informan di dalam penelitian ini secara tegas mengatakan bahwa terkait dengan lakon yang akan dipentaskan, mereka berlatih cukup serius demi relevansi lakonnya dengan dialog-dialog tokoh pewayangan yang akan dilibatkan untuk mendukung pementasannya itu. Jadi, pada era ini tidak gampang memuaskan penonton dengan pertunjukan tradisi, karena masyarakat memiliki alternatif pilihan seni yang sangat variatif terutama melalui media elektronik.

Kemajuan ilmu pengetahuan dan teknologi serta kemajuan daya pikir masyarakat membuat para dalang untuk selalu mengisi diri dengan pengetahuan umum dan kemasyarakatan untuk memperkaya tuturan yang akan dikomunikasikan. Sebuah dialog yang dikomunikasikan harus diperhatikan unsur hiburan atau humornya, namun tetap terkontrol atau tidak boleh lepas dari ajaran etika dan moral yang melandasi humor tersebut supaya tidak terkesan porno. Di samping itu harus juga dipikirkan dampak sosial dari dialog yang diwacanakan itu. Setiap butir dialog yang diwacanakan para dalang tidak boleh kosongan atau

ngawur dan tidak mengandung unsure-unsur penerangan yang bermanfaat bagi kehidupan masyarakat.

Berdasarkan uraian di atas dapat disimak bahwa kejelian para dalang wayang kulit inovatif memilih amanat yang dapat diwacanakan di dalam pertunjukannya, maka dialog-dialog yang dilontarkan tersebut akan sanggup menunjukkan fungsi-fungsi tertentu atau akan membawa dampak tertentu terhadap penontonnya. Terkait dengan hal itu, maka dalam konteks penelitian ini, dapat dikemukakan bahwa wacana kritik sosial yang dikomunikasikan oleh para dalang wayang kulit inovatif akan mencerminkan adanya empat fungsi yaitu: (1) fungsi hiburan (*entertainment),* (2) fungsi pendidikan (*edutainment),* (3) fungsi informative (*infotainment),* dan (4) fungsi pelestarian budaya.

### 7.1. Fungsi Hiburan

Fungsi utama dari dialog-dialog yang mengandung kritik sosial di dalam pementasan wayang *Cénk Blonk, Joblar*, dan *Sidia* senada dengan fungsi pertunjukan pada umumnya yaitu berfungsi hiburan yang dalam bahasa kekinian disebut *entertainment*. Hal ini disebabkan oleh esensi sebuah tontonan adalah hiburan. Jadi, kreativitas perubahan atau inovasi-inovasi yang dilakukan sang dalang di dalam pertunjukannya memang lebih banyak bertujuan untuk meningkatkan kualitas hiburannya.

Setiap pertunjukan memiliki fungsi utama untuk menghibur masyarakat (penonton). Jadi di sini ada “apa” atau “*filed*” yang berupa lelucon atau lawakan,

kemudian ada “siapa” atau “*tenor*” yaitu siapa yang menghibur dan siapa yang dihibur, untuk apa hiburan itu diadakan, dan ada juga unsur “bagaimana” penyampaian atau *mode* yang berkaitan dengan ragam bahasa yang digunakan. Sejak awal pemunculannya sampai dengan pertunjukan itu selesai, sisi penting dari pertunjukan wayang kulit Bali dewasa ini adalah nuansa hiburannya, sedangkan yang lain-lainnya seperti tuntunan berupa nasihat dan sejenisnya munculnya kemudian.

Melalui lakon-lakon yang disajikan dalam pementasannya, para dalang mengkomunikasikan serangkaian wacana yang sengaja dirancang untuk menghasilkan *bebanyolan* (lawakan atau lelucon) sehingga benar-benar dapat menjadi tontonan yang menarik dan sekaligus menghibur penontonnya. Para tokoh punakawan menjadi media yang cukup ampuh untuk mengkomunikasikan dialog-dialog yang banyol, kocak, lucu, dan menunjukkan keterampilan artistik, serta dapat mengumandangkan sentuhan-sentuhan pesan dan informasi kepada penonton. Pada akhirnya dialog-dialog tersebut membuat penonton harus tertawa sehingga dapat berfungsi menghilangkan kebosanan, kejenuhan, ketegangan, dan setres. Di situlah tumbuh subur nilai hiburan yang dapat dirasakan oleh penonton, yang sulit didapatkan pada pertunjukan yang lainnya.

Hiburan yang mengandung pesan-pesan kritik sosial berfungsi pula untuk menggambarkan realitas dan eksistensi manusia melalui cara berbicara, memberi intruksi, mengajarkan pengetahuan, menyampaikan berbagai gagasan dengan cara menghibur melalui komunikasi verbal. Pesan-pesan empirik yang

disampaikan berupa lelucon atau lawakan kepada para penonton melalui tokoh punakawan umumnya menggunakan bahasa Bali yang tergolong *basa Andap*, yaitu tingkatan bahasa Bali yang biasa atau lepas hormat dalam artian tidak kasar dan juga tidak halus. Pemakaian bahasa Bali *Andap* tersebut, di samping karena komunikannya sesama golongan bawah atau antarorang biasa, juga dimaksudkan untuk lebih memasyarakat, lebih santai, lebih akrab, dan juga lebih gampang dipahami oleh para penonton. Hal ini sesuai dengan pendapat Umar Kayam (1981:131) yang mengatakan bahwa wayang kulit berfungsi sebagai *frame of reference* dari masyarakat tentang nilai-nilai baik dan buruk.

Menurut Harymawan (1988:59) dialog harus benar-benar menarik, plastis ‘mengandung nilai seni dan indah’, sehingga memiliki sifat literer. Berangkat dari pendapat tersebut dan dikaitkan dengan wayang kulit inovatif sebagai seni pertunjukan yang termasuk seni Bali tradisional, sangatlah masuk akal jika para tokoh di dalamnya dapat melakukan komunikasi dengan baik. Di dalam pertunjukan wayang kulit inovatif Bali, para dalang cukup piawai menata materi bahasa sesuai fungsi retorika seperti yang dikatakan Oka Suparta (1976:57), bahwa esensi dari retorika adalah kemampuan mengembangkan penataan kalimat menjadi kalimat yang utuh, padu, mantap, dan variatif sehingga proses komunikasi benar-benar dapat berlangsung efektif.

Barpijak dari pendapat di atas, para dalang wayang kulit kreasi baru telah menerapkan prinsip-prinsip retorik yang cukup matang di dalam lawakan-lawakannya untuk menata lelucon yang berbentuk gaya tuturan, majas atau gaya

bahasa yang plastis atau indah dan plesetan-plesetan yang terkesan baru bagi penonton sehingga menjadi tuturan yang menarik untuk disimak, bahasanya lugas dan sekaligus dapat menghibur penontonnya.

Tentang hubungan pertunjukan wayang kulit dengan muatan materi yang bersifat hiburan, Umar Kayam (1981:134) mengatakan bahwa di samping sebagai *mass media*, pertunjukan wayang kulit juga berfungsi sebagai *mass entertainment*. Di samping itu, Mulyono (1978:96) mengatakan, pertunjukan wayang kulit sebagai kesenian tradisional mempunyai fungsi hiburan, di samping fungsi-fungsi yang lain seperti fungsi (seni, kejiwaan, pendidikan, dan ilmu pengetahuan). Oleh karena hakikat pertunjukan itu adalah dialog, maka dialog-dialog atau wacana pertunjukan itulah yang menghasilkan fungsi hiburan. Lebih khusus lagi, bahwa dalam konteks penelitian ini, dialog-dialog yang mengandung wacana kritik sosial itu pun mencerminkan fungsi *entertainment*, karena secara sadar dilontarkan oleh para dalang untuk dapat menghibur para penonton dari kejenuhan, kebosanan, ketegangan, dan kondisi lainnya yang kurang menyenangkan.

Diah Purnamawati (2005:223) berpendapat bahwa kehadiran Wayang Kulit *Cenk Blonk* di tengah-tengah *expo* 2004 mempunyai fungsi *entertainment*, untuk menyeimbangkan produk-produk yang dipajang di arena itu yang tentu dapat menimbulkan stress, dengan sajian-sajian yang banyak menuai nilai hiburan dan dapat mengendorkan ketegangan.

Memang terasa sekali bahwa suara iringan *gamelan* yang kompak dan manis, alunan nyanyian *pasinden* yang menggemaskan, dagelan-dagelan para tokoh punakawan yang memikat adalah hal-hal yang secara spontan dapat menyebabkan penonton untuk melupakan tekanan dan kegetiran hidup, guna bisa lebih rileks, untuk selanjutnya dapat menemukan jalan keluar dari berbagai kesulitan yang mereka hadapi.

Dapat dikatakan bahwa pertunjukan wayang kulit inovatif Bali identik dengan lawakan. Tidak dapat dipungkiri bahwa jika kini orang menyebut nama wayang *Cenk Blonk* dan atau wayang *Joblar*, nuansa lelucuon itu sudah tampak pada pikiran pendengarnya. Diri manusia yang terdiri atas *stula sarira* atau badan jasmaniah dan *suksma sarira* atau badan rohaniah atau yang sering disebut unsur raga dan jiwa memerlukan santapan yang berbeda. Badan jasmaniah (raga) memerlukan santapam jasmani dan badan rohaniah (jiwa) membutuhkan santapan rohani. Berbagai bentuk hiburan itulah yang merupakan salah satu santapan rohani yang menjadi kebutuhan setiap insan.

Berikut ini akan disajikan kutipan dialog dari dalang Wayan Nardayana (*Wayang Cénk Blonk*) dan juga dari dalang Ketut Nuada (*Wayang Joblar*) untuk membuktikan bahwa dialog yang mengandung nuansa kritik sosial memang rata-rata dikemas tidak terlepas dari fungsi hiburan.

### 7.1.1 Fungsi Hiburan Wacana Kritik Sosial Wayang *Cénk Blonk*

Di dalam pementasan lakon *Diah Gagar Mayang, Wayang Cénk Blonk* oleh dalang Wayan Nardayana tercatat ada sebanyak 27 rangkaian dialog yang mengandung wacana kritik sosial. Dari 27 rangkaian dialog tersebut ada 18 dialog yang membuat penonton tertawa. Sedangkan 9 rangkaian dialog lainnya merupakan dialog serius yang bersifat kritikan. Namun, bukan berarti 9 dialog belakangan itu tidak mengandung nilai hiburan. Dialog pertunjukan yang mengandung nilai hiburan tidak selamanya diukur dari esensinya menyebabkan penontonnya tertawa saja. Dialog yang serius dan mengandung nuansa kritik sosial dan sanggup menggugah perasaan haru, menarik perhatian, menimbulkan analogi, membuat penonton ikut berpikir tentang ungkapan dalang tersebut juga dapat disebut berfungsi hiburan. Berkenaan dengan tuturan yang serius tersebut terkadang penonton memang tidak tertawa tetapi mereka berteriak, bersorak atau memberikan tepuk tangan sebagai ciri mereka diberikan kenikmatan tertentu. Jadi, kepiawaian dalang memilih materi dialog dalam setiap pementasannya sangat menentukan nilai hiburan yang dapat dinikmati oleh penonton.

Berikut ini akan disajikan kutipan dialog yang bersifat hiburan terbukti dari gelak tawa para penonton.

*197. Tualén : Yen ci ngalih kurenan kanggoang ane bocokan alih! Yen bocok kurenané tan bina ngubuh kedis lepecit.*

*198. Merdah : Kéngkén to?*

*199. Tualén : Yen layah basangne baang uled gen nengil ia. Yen ci ngelah kurenan jegég tan bina kadi ngubuh kedis titiran. Doyan pisagane kal nyuwir-nyuwirin kurenan cié, ci kal berag ngurus kurenan.*

*200. Merdah : Ané bocok alih?*

*201. Tualén : Ané bocok. Yen ané jegég lais ia, penyakitné liu.*
*202. Merdah : Yen ané bocok?*
*203. Tualén : Kapahan payu, amanan ia. Yen ané jegég bisa kena virus ndas cié.*
*204. Merdah : Virus apa?*
*205. Tualen : Virus HIV ané madan AIDS*
*206. Merdah : AIDS é to?*
*207. Tualen : Akibat Itunya Dimasukkan Sembarangan. Yen suba ci sembarangan ngasukang barangé, jak Mén Agus pok, jak Mén Kocong pok, Jeg AIDS ba ndas cié. Yen suba kena AIDS, MPP ba ci.*
*208. Merdah : MPP é to?*
*209. Tualén : Mati pelan pelan. Apa buin jani. Dokteré nuegan, penyakité ngliunan. Ada penyakit SARS pada.*
*210. Merdah : Penyakit SARS é to?*
*211. Tualén : SARS : Selingkuh antar rekan sekantor.*

Dialog Tualén dan Merdah tersebut sejak awal sampai akhir mampu memancing gelak tawa penonton. Oleh karena tidak dilengkapi dengan terjemahannya, secara global dapat disampaikan isi dialog tersebut demikian. Mulai dialog (197) Tualén memberikan petunjuk kepada anaknya agar ketika memilih calon isteri ia tidak memilih wanita cantik. Alasannya, jika punya istri cantik tak obahnya bagaikan memelihara burung perkutut putih. Sangkarnya harus bagus, makanannya juga terjamin. Di samping itu ketika ditinggal pergi dia akan diintai oleh tetangga. Sedangkan jika punya isteri yang tidak cantik akan lebih gampang, bagaikan memelihara seekor burung lepecit, dikasi ulat saja dia mau diam.

Selanjutnya pada dialog (203) ditambahkan bahwasanya wanita cantik umumnya laris dan dikhawatirkan ia penyakitan sehingga suaminya bisa terkena

virus HIV/AIDS. Ditanya apa AIDS itu? Tualén menjawab dengan kepanjangan plesetan yaitu akibat itunya dimasukkan sembarangan. Kalau sudah terkena AIDS tentu akan disusul pula oleh MPP. Dikatakan bahwa MPP singkatan dari mati pelan-pelan.

Melalui dialog (209-211) Tualen menambahkan bahwa pada era ini tenaga dokter sudah semakin canggih dan jenis penyakit pun semakin banyak jumlahnya. Di antaranya ada juga penyakit SARS. Ketika ditanya oleh I Merdah tentang apa SARS itu, Tualen menjawab juga dengan kepanjangan plesetan yaitu selingkuh antar rekan sekantor.

Jika diamati dengan saksama, dialog tersebut merupakan santapan rohani yang luar biasa nilainya dan memang sangat ditunggu-tunggu oleh penonton masa kini. Penonton sekarang tidak banyak yang menyukai tontonan tradisi yang monoton, melainkan lebih memilih dagelan-dagelan yang kocak dan lucu. Dari gemuruhnya gelak tawa penonton yang berkesinambungan itu dapat dikatakan bahwa penonton mendapatkan suatu hiburan segar yang murah meriah oleh karena tidak lazim pertunjukan wayang ditarik bayaran dan dapat dinikmati sambil bersantai pada malam harinya.

Rangkaian dialog lainnya yang jelas-jelas mengandung nilai hiburan adalah dialog punakawan Napustala, abdinya Diah Gagar Mayang yang bernama Delem dan Sangut. Cukup panjang dialog yang dikomunikasikan dan rata-rata enak untuk disimak. Salah satunya adalah dialog Délem yang menghina temannya (Sangut) sebagai berikut.

*469. Délem : Basang kaka é ngalinteb ban ci. Yen kaka nolih ci, tan bina ci cara cicing.*
*470. Sangut : Cang cara cicing. Melem cara apa?*
*471. Délem : Yan kaka sing biasa cara jlema to.*
*471. Sangut : Cén luungan cara cicing tekén cara jlema?*
*472. Délem : Luungan cara jlema*
*473. Sangut : Bah…., yen cang ngadenan cara cicing.*
*474. Délem : To kal kéto?*
*475. Sangut : Yen cang cara cicing to artiné cang jlema sejati. Yen Mélem cara jlema to artiné Mélemlah cicing.*
*476. Délem : To kal budang bading keto gén?*
*477. Sangut : Sangkal eda toliha jelékné gén cicingé, luungné naké masi tolih!*
*478. Délem : Apa koné luungné cicingé?*
*479. Sangut : Yen cicingé meju, ngenceh di pura, bisa masaki pada ia di pura, ada anak nombang, ada anak nyarunin pura?*
*480. Délem : Jelék cicingé tawang ci?*
*481. Sangut : Apa jelék cicinge?*
*482. Délem : Maclana ia tusing*
*483. Sangut : Apin ia sing maclana, ngatiban ia mara buang acepok. Ma Mélem sing maclana meh telah bajang-bajange sapu Mélem?*

Demikian I Délem dan Sangut saling balas bersilat lidah akibat Délem mengatakan I Sangut sangat hina bagaikan seekor anjing. Dialog tersebut cukup menarik untuk disimak dan mengandung hiburan yang segar karena alasan-alasan I Sangut cukup masuk akal dalam hal membela kebaikan atau kelebihan seekor anjing yang menurut I Délem anjing itu jelek sekali. Pada dialog (475) I Sangut mengatakan *luungan cara cicing tekén cara jlema* yang artinya ‘lebih baik seperti anjing daripada seperti manusia’. Dikatakan oleh I Sangut bahwa jika dia seperti anjing berarti ialah manusia yang sejati, sedangkan Delam yang mengatakan

dirinya seperti manusia, dialah sebenarnya anjing. Dialog tersebut mampu mengundang gelak tawa penonton, lebih-lebih ketika disambung lagi dengan pernyataan I Delem yang mengatakan jeleknya anjing itu karena ia tidak memakai celana. Disangkal lagi oleh I Sangut bahwa walaupun anjing itu tidak memakai celana, tetapi ia birahi setahun sekali tidak sama seperti I Délem yang birahinya setiap saat.

### 7.1.2 Fungsi Hiburan Wacana Kritik Sosial Wayang *Joblar*

Telah disinggung di depan bahwa kepiawaian dalang wayang kulit *Joblar* mengemas dialog-dialog pertunjukannya tidak beda jauh dengan dalang wayang *Cénk Blonk*. Pengalamannya pada seni pentas lainnya sangat membantu keberhasilannya mendalang. Popularitasnya telah mampu mengejar popularitas wayang *Cénk Blonk*. Itulah sebabnya pada setiap pementasan juga selalu dipadati oleh penonton. Kegemaran penonton menyaksikan pertunjukannya tidak terlepas dari kualitas dan kuantitas nilai hiburan yang dapat disimaknya.

Sama halnya dengan dialog wayang *Cénk Blonk*, Dalang Ketut Nuada juga banyak melontarkan wacana kritik sosial. Di dalam pementasan lakon *Tualén Caru*, I Ketut Nuada melancarkan dialog yang mengandung nuansa kritik sosial sekitar 21 rangkaian dialog. Jika diamati dengan saksama, semua dialog tersebut menarik untuk disimak sehingga semuanya pula tidak luput dari nilai hiburan yang membuat penonton tertegun.

Berdasar pengamatan yang saksama, dapat dirinci bahwa dari sekitar sembilan ratusan butir dialog dan 21 rangkaian dialog yang mengandung nuansa kritik sosial, terdapat 17 rangkaian dialog yang sanggup merangsang gelak tawa penonton dan hanya 4 rangkaian dialog yang tidak menyebabkan tertawa tetapi tetap menarik untuk disimak.

Berikut ini akan disajikan sejumlah kutipan dialog untuk membuktikan adanya dialog bernuansa hiburan yang diambil dari pertunjukan *Wayang Kulit Joblar* dengan lakon *Tualén Caru*.

*226. I Klencéng : Men Ci dadi balian Ci nawang usada?*
*227. I Céblong : Aing, taén sing ngitungang usada, yang penting maan sesari.*
*228. I Klencéng : Ada nak maubad?*
*229. I Céblong : Aiah, uli tuni ajaka dasa.*
*230. I Klencéng : Men, seger ben Ci?*
*231. I Céblong : Aing, makejang mati not.*

Terjemahannya:

226. I Klencéng : Kamu jadi dukun apa kamu tahu usada?
227. I Céblong : Tidak, tidak pernah membaca usada, yang terpenting mendapat sesari (uang)
228. I Klencéng : Ada orang berobat?
229. I Céblong : Lho, dari tadi sepuluh orang.
230. I Klencéng : Apa mereka sembuh?
231. I Céblong : Tidak, semuanya meninggal.

Dialog I Klencéng dan I Céblong di atas mewacanakan bahwa I Céblong mengaku dirinya menjadi seorang *balian* (dukun) yang sakti. Ketika dia ditanya oleh rekannya (Klencéng) tentang apakah ia pernah mempelajari *usada* atau

’ilmu pengobatan’ ia menjawab tidak pernah sama sekali dan yang terpenting banyak mendapatkan *sesari* (upah-uang). Walaupun demikian, dikatakan tetap banyak orang datang berobat. Tadinya saja dikatakan sepuluh orang yang datang berobat. Menjawab pertanyaan I Klencéng apakah pasien itu sembuh? Dikatakan semuanya meninggal. Dialog seperti itu ternyata mengandung wacana kritik sosial yang mengkritisi dukun cabul yang sesungguhnya tidak memiliki ilmu pengobatan namun mengaku dirinya memiliki kemampuan mengobati. Dialog tersebut cukup digemari oleh penonton karena cocok dilontarkan oleh tokoh sisipan yang bertampang bloon dengan alunan dan nada suara yang khas.

Dialog lainnya yang juga mengandung nuansa kritik sosial sekaligus menunjukkan fungsi hiburan yang lucu dapat dilihat pada kutipan berikut.

*412. Sang Suratma : Né Ci dadi apa laadné di mercapada?*
*413. Atman 2 : Dados gigolo Tu.*
*414. Sang Suratma : Apa madan kéto?*
*415. Atman 2 : Kaung jlema Tu.*
*416. Sang Suratma : To Ci mati né Ci sepilis?*
*417. Atman 2 : Ten nika Tu.*
*418. Sang Suratma : Kéngkén laadné unduké?*
*419. Atman 2 : Titiang memperkosa mangku nika Tu*.

Terjemahannya:

412. Sang Suratma : Ini kamu menjadi apa dulu di alam nyata?
413. Atman 2 : Menjadi gigolo saya Ratu
414. Sang Suratma : Apa yang bernama begitu?
415. Atman 2 : Pejantan manusia
416. Sang Suratma : Kamu mati ini karena sepilis?
417. Atman 2 : Tidak
418. Sang Suratma : Lalu karena apa?
419. Atman 2 : Saya memperkosa mangku.

Dialog Sang Suratma dengan roh atau atman di atas dapat menyebabkan penonton tertawa sehingga mengandung fungsi hiburan yang menggembirakan. Dalam kepercayaan Hindu setiap orang yang telah meninggal, rohnya diyakini masih hidup dan akan menuju alam *kahyangan* atau lebih dahulu masuk ke *Yamaloka*, tempat bersemayamnya Dewa Yama. Setiba di situ para roh atau atman tersebut diwawancarai oleh bawahan Dewa Yama yang bernama Sang Suratma tentang bagaimana perilakunya ketika hidup di bumi ini.

Menjawab pertanyaan Sang Suratma tentang pekerjaan yang ditekuni ketika berada di dunia maya ini, atman tersebut mengatakan dirinya bekerja sebagai *kaung jlema* atau gigolo. Ungkapan tersebut menyebabkan penonton tertawa. Lalu ditanya lagi oleh Sang Suratma, apakah dia mati karena terkena sepilis?, dijawabnya tidak, melainkan karena ia dibunuh oleh masa setelah memperkosa seorang *mangku istri*. 'sulinggih wanita'. Ketika ia mengatakan akibat memperkosa mangku pun penonton sepontan tertawa, karena tidak terbayang kalau alasannya seperti itu. Cukup panjang dialog kedua tokoh tersebut dan rata-rata bernuansa lelucon sehingga cukup menarik untuk disimak karena disampaikan dengan bahasa Bali lumrah yang lugas dan benar-benar menjadi hiburan yang segar bagi para penonton.

Contoh fungsi *entertainment* atau hiburan lainnya dapat dilihat pada dialog antara I Sangut dan I Délem. Dialog tersebut mengkritisi orang yang meniru budaya sapaan umat atau suku lainnya. Kalau Bali sudah punya panggilan *bapa, bapak, aji*, atau *ajung* untuk memanggil ayah atau bapak dan *meme, biang*

atau *ibu* untuk memanggil ibunya, ada sejumlah orang yang sengaja meninggalkan panggilan Bali itu dan menggantinya dengan panggilan *papa* atau *papah* untuk memanggil ayah/bapaknya dan *mama, mamah* atau *mami* untuk memanggil ibunya. Perhatikan dialog berikut!

*545. Sangut : Yen kurenan Léme ngaukin Mélem?*
*546. Délem : Papa papa papa*
*547. Sangut : Panak Lemé?*
*548. Délem : Pipa-pipa-pipa*
*549. Sangut : Aruh .... Lekang ja atiné agigis kéngkén ya Lem! Puk Cang lantasan ibi panak Lemé di cariké. Ma... mau ké mana Mah? Tunggu Nak, mami nyari kangkung. Hah….*
*550. Delem : Jeneng Cie nyari kangkung. Yen kaka mamamah papah kéngkén cocokné?*
*551. Sangut : Mama, mana kunci mazdanya Ma? Di atas VCD di samping kulkas. Kéto sing cocok? Keto cara Melem, Mama mana bé pindangé Ma?*

Dialog tersebut di atas sepontan juga menyebabkan penonton tertawa. Mereka merasa terhibur oleh dialoh yang dilontarkan I Sangut yang menyatakan isterinya Delem menjawab pertanyaan anaknya dengan ucapan "*Tunggu Nak mama nyari kangkung*" dan juga dialog yang berbunyi "*Mama mana bé pindangé Mah*?". Hal itu disebabkan memang masuk akal bahwa panggilan *papah* dan *mamah* itu memang kurang pas untuk masyarakat Bali terutama yang berasal dari kalangan sudra-wangsa dan bagi sabuah keluarga yang kurang mampu. Ditambah lagi dengan pernyataan I Sangut bahwa cocoknya panggilan itu mengatakan "Mama mana kunci mazdanya mah? Di sana ambil di atas VCD, di samping kulkas!".

Pada ketiga contoh rangkaian dialog wayang kulit *Joblar* tersebut di atas menunjukkan bahwa kepiawaian sang dalang mengemas dialog-dialog yang dilontarkan dalam pertunjukannya cukup membantu untuk dapat memberikan hiburan segar kepada penonton yang berfungsi hiburan dan sekaligus sebagai wacana yang mampu mengkritisi keadaan yang dipandang kurang baik dalam kaitannya dengan pembinaan dan pelestarian budaya.

**7.2 Fungsi Pendidikan**

Substansi dari fungsi pendidikan yang dimaksudkan dalam konteks penelitian ini adalah pendidikan yang disisipkan oleh para dalang pada dialog-dialog kritik sosial yaitu mendidik dengan cara menyuguhkan seni hiburan. Artinya melalui pementasannya para dalang mentransformasikan nilai-nilai pendidikan dengan cara-cara yang ringan, mudah dimengerti, dan melalui suatu hiburan. Jadi, nilai pendidikan yang dimaksudkan di sini adalah pendidikan informal yang lebih banyak mengarah pada aspek afektif dan psikomotor. Dalam hal ini si terdidik tidak merasa terbebani, justru merasa memperoleh sesuatu dengan cara yang rileks dan menyenangkan. Mereka dapat menyimak santapan rohani dan ketenangan jiwa agar kelak dapat memberikan sumbangan pemikiran bagi bangsa dan negara (Mulyono, 1978:280).

Berdasarkan pendapat di atas, fungsi pendidikan ini terdapat di dalam atau biasa digunakan pada berbagai bentuk reklame atau iklan yang bersifat promosi, baik yang disampaikan melalui media elektronik seperti radio dan televisi, media cetak, dan juga melalui dialog-dialog suatu pertunjukan. Penyaji

iklan atau reklame tersebut dengan cara yang rileks namun penuh retorika dan bahasa yang indah menyampaikan unsur pendidikan atau ajakan kepada audien.

Di dalam Pasal 4 ayat (6) Undang-undang RI No. 20 tahun 2003 tentang Sistem Pendidikan Nasional disebutkan bahwa pendidikan diselenggarakan dengan memberdayakan semua komponen masyarakat melalui peran serta dalam penyelenggaraan dan pengendalian mutu pelayanan di bidang pendidikan. Pernyataan "semua komponen masyarakat" mengisyaratkan, semua komponen masyarakat (pendidik, pedagang, seniman, TNI, agamawan, dan sebagainya) dapat ikut berperan sesuai kemampuan dan profesinya untuk bersama-sama membangun masyarakat melalui jalur pendidikan.

Sebagaimana diketahui, jalur pendidikan meliputi pendidikan formal, nonformal, dan informal yang dapat saling melengkapi dan saling memperkaya antara yang satu dengan yang lainnya. Jalur pendidikan formal terdiri atas pendidikan umum seperti: akademi, profesi, vokasi, keagamaan, dan kursus (Pasal 14). Jalur pendidikan nonformal diselenggarakan bagi warga masyarakat yang memerlukan layanan pendidikan yang berfungsi sebagai pengganti, penambah, dan atau pelengkap pendidikan formal dalam rangka mendukung pendidikan sepanjang hayat (Pasal 26 ayat 1 Undang-undang RI No. 20 tahun 2003). Kegiatan pendidikan informal yang dilakukan oleh keluarga dan lingkungan berbentuk kegiatan belajar secara mandiri (Pasal 27 ayat 1 Undang-undang RI No. 20 tahun 2003).

Pasal 54 ayat (1) Undang-undang RI No. 20 tahun 2003 menyebutkan bahwa peran serta masyarakat dalam pendidikan meliputi peran serta yang bersifat perorangan, kelompok, keluarga, organisasi profesi, pengusaha, dan organisasi kemasyarakatan.

Dalam konteks penelitian ini yang terfokus pada wacana pertunjukan wayang kulit inovatif, dapat diamati berupa peran perseorangan bagi dalang dan sekaligus merupakan peran organisasi profesi. Mereka dapat menyampaikan pesan-pesan pendidikan melalui dialog-dialog yang dikomunikasikan melalui para tokoh pewayangan. Dalam hal ini para dalang mendidik masyarakat melalui jalur informal. Artinya secara perorangan para penonton wayang kulit inovatif memperoleh pendidikan dari lakon yang dipentaskan, terutama melalui dialog-dialog yang dikomunikasikan oleh dalang. Sebagai sebuah kelompok profesi, para dalang banyak memberikan teladan, anjuran, ajakan, suruhan, pengarahan, dan juga pembiasaan kepada penonton.

Hal tersebut di atas seiring dengan pendapat Idris dan Jamal (1992:38) yang menyatakan bahwa alat pendidikan normatif yang preventif dan positif yakni keteladanan, anjuran, ajakan, suruhan, pengarahan, dan pembiasaan. Lalu alat pendidikan normatif yang preventif negatif yaitu contoh untuk dijauhi, peraturan yang memberi larangan, dan juga pengawasan.

Hiburan yang bersifat mendidik sangat dibutuhkan oleh anak bangsa. Sesungguhnya semua jenis hiburan tradisional itu mengandung muatan nilai pendidikan (Subrata, *Bali Post*, 4 September 2004:4). Sejalan dengan pendapat

itu, Suryawan Winata, Ketua Puslit Kebudayaan dan Pariwisata Universitas Udayana, mengatakan bahwa hiburan yang baik adalah hiburan yang mendidik sekaligus menghibur (*Bali Post,* 4 September 2004:4) dalam Diah Purnamawati, 2005:244).

Di dalam sub pembahasan fungsi pendidikan wacana kritik sosial pertunjukan wayang *Cénk Blonk, Joblar*, dan *Sidia* ini, akan dicoba merinci dialog-dialog yang mengandung unsure pendidikan: (1) keteladanan, (2) anjuran atau ajakan, (3) arahan perbaikan.

### 7.2.1 Keteladanan (Panutan)

Di dalam upaya pendidikan untuk tujuan pendewasaan anak bangsa, keteladanan itu sangat penting peranannya. Dalam sebuah pidatonya di hadapan klompencapir di TVRI belasan tahun yang lalu, mantan Presiden RI Soeharto mengatakan bahwa Bapak Pendidikan Nasional, Kihajar Dewantara pernah mengeluarkan sebuah ungkapan Jawa yang sampai saat ini masih dijadikan pegangan oleh para pejabat ketika memberikan bimbingan kepada bawahannya. Ungkapan tersebut berbunyi "*Hing arso sungtulodo, hing madyo mangunkarso, tutwuri handayani*" yang kurang lebih berarti 'Di depan sebagai panutan, di tengah ikut bekerja-sama, dan di belakang sebagai pengikut yang mengawasi dan memberi moivasi.

Sejalan dengan ungkapan *hing arso sungtulodo* yang berarti 'di depan sebagai panutan, maka melalui pertunjukannya, para dalang patut berusaha

menyampaikan dialog-dialog yang bersifat menuntun atau memberikan teladan. Keteladanan itu turun ke bawah, bukan naik ke atas. Artinya membudayakan sesuatu yang patut diteladani selayaknya dimulai dari atas dan turun ke bawah. Cerita atau lakon-lakon pewayangan yang telah ada sejak masa lampau patut diyakini telah diciptakan mengandung nilai-nilai atau fungsi keteladanan yang cukup baik untuk dikonsumsi oleh penonton.

Lakon *Diah Gagar Mayang* yang dimainkan oleh Wayan Nardayana melalui wayang *Cénk Blonk*-nya mengisahkan dua sosok raja yang berbeda kharakter. Di satu sisi tokoh Rama sebagai Raja Ayodyapura telah banyak diketahui oleh masyarakat melalui bacaan *Kakawin Ramayana* sebagai tokoh yang patut diteladani. Sedangkan di pihak lain Raja Raksasa Diah Gagar Mayang adalah raja yang bengis, kejam, durhaka, loba, angkara-murka bahkan jahat dengan ilmu hitamnya merupakan sosok raja yang tidak pantas diteladani. Melalui dua karakter yang berbeda itu dalang patut mampu memberikan arahan yang baik kepada penonton. Dalang dapat menyampaikan pesan keteladanan bahwa pada era ini sosok pemimpin yang diharapkan masyarakat adalah pemimpin yang meniru sifat Rama yaitu memiliki wajah tampan sehingga penuh kharisma dan berwibawa, memiliki pengetahuan dan keterampilan yang cukup, susila, tenang, jujur, bijaksana, dan murah hati yang merasakan dirinya menjadi pelayan masyarakat.

Berikut akan disajikan sejumlah dialog kritik sosial yang dirasakan memiliki fungsi keteladanan.

*106. Merdah : Oh kéto?*
*107. Tualén : Kéto ba. Yan cara nanang, gaéné malu edéngang bukti, mara men nagih sekaya! Né sing ada laksana suba nagih sekaya. Nget pelung matane nepukin pipis. Klanan anaké magarang nagih dadi pemimpin.*
*108. Merdah : Oh kéto?*
*109. Tualén : Kéto suba.*

Terjemahannya:

106. Merdah : Oh begitu?
107. Tualen : Begitu. Kalau bagi ayah, pekerjaannya terlebih dahulu dibuktikan, baru kemudian menuntut hasil. Ini belum seberapa melakukan suatu pekerjaan sudah menuntut hasilnya. Biru matanya melihat uang. Makanya orang pada berebutan mau menjadi pemimpin.
108. Merdah : Oh begitu?
109. Tualen : Ya begitu dah.

Demikian tokoh punakawan tua yang bernama Tualen menyampaikan petuah keteladanan pada anaknya (Merdah). Jika dipercaya mengemban tugas atau jabatan tertentu, tunjukkanlah terlebih dahulu prestasi kerja atau kewajiban yang patut dilakukan dengan sebaik-baiknya. Kemudiannya jika memang ada imbalannya patut disyukuri dan kalau pun tidak ada atau adanya dalam jumlah yang relative kecil jangan terlalu dipermasalahkan. Seorang pemimpin harus memiliki sifat *legawa, rida*, atau iklas, tidak terlalu pamrih, bisa mengekang diri sebagai tokoh panutan bagi anak buah atau rakyatnya.

### 7.2.2 Anjuran atau Ajakan (Profokasi)

Pada penampilan perdananya, tokoh punakawan pihak Ramadewa yang bernama Tualen banyak berdialog dengan anaknya yang bernama I Merdah. Di antaranya ia berkata-kata sebagai berikut.

*055. Tualén : Berat nak dadi pemimpin.*
*056. Merdah : Mawinan beraté?*
*057. Tualén : Tetelu gegelaran anaké dadi pemimpin.*
*058. Merdah : Apa to?*
*059. Tualén : Ilmu, amal, iman.*
*060. Merdah : Ilmu ....?*
*061. Tualén : Pang ngelah benya ilmu kepemimpinan: Catur pariksa, asta brata, panca sthiti pramiténg prabhu.*

Pada kutipan di atas tokoh Tualén mengatakan bahwa menjadi seorang pemimpin tidaklah gampang. Tualén menganjurkan bahwa setiap pemimpin hendaknya membekali dirinya dengan tiga bekal seperti yang tertera di dalam dialog (059) yaitu *ilmu, amal,* dan *iman*. Kemudian pada dialog (061) dijelaskan bekal ilmu maksudnya supaya pemimpin itu punya ilmu kepemimpinan seperti: *Catur Pariksa, Asta Brata,* dan *Panca Sthiti Pramiténg Prabhu* (tiga jenis ajaran kepemimpinan Hindu).

Selanjutnya pada dialog (066 dan 067) ditegaskan bahwa bekal ilmu pengetahuan dan ilmu kepemimpinan itu hendaknya disertai dengan *amal*. Percuma juga memiliki ilmu pengetahuan kalau ilmu tersebut tidak diamalkan di dalam kehidupan bermasyarakat. Pernyataan tersebut sesuai dengan slogan *Hing Madyo Mangunkarso*. Perhatikan dialog berikut!

*066. Merdah : Amal ....?*
*067. Tualén : Apin bek poloné misi ilmu, yen sing laksanang nyén*

*lakar ngugu? Bibih gén makudus ngraosang program, sing ada laksana nyén lakar percaya?*

Terjemahannya:

066. Merdah : Amal?
067. Tualén : Walaupun penuh otak itu beriri ilmu, kalau tidak dilaksanakan siapa percaya? Bibir berbusa mangatakan program, kalau tidak ada perbuatan yang nyata siapa juga akan percaya?

Jadi syarat *amal* sebagai syarat kedua bagi seorang pemimpin menjadi sangat penting. Pada era ini masyarakat sedang mendambakan sosok pemimpin yang benar-benar memiliki ilmu pengetahuan yang tinggi dan mempunyai ketrampilan tertentu sehingga sanggup bahu-membahu bekerja bersama rakyat membangun kehidupan ke arah yang lebih baik, lebih makmur, lebih sejahtera, dan berkeadilan.

Ajakan atau anjuran selanjutnya yaitu sikap pemimpin yang cakap, yang memiliki pengetahuan yang tinggi dan keterampilan yang memadai serta telah mau mengamalkan pengetahuan dan keterampilannya itu haruslah dilengkapi dengan syarat yang ketiga yaitu *iman*. Apa iman itu, perhatikan dialog berikut!

*068. Merdah : Iman?*
*069. Tualén : Apin tegeh titelé, apin gedé pangkaté, yen moral imané sing bagus, kéweh.*
*070. Merdah : To kal kéto?*
*072. Tualén : Ada proyek satus juta nganteg betén dasa juta, pang da kéto. Pang nawang benya sistem. Ngalih bati dadi, kewala pangda kanti ngrusak sistem.*

Terjemahannya:

068. Merdah : Iman?

069. Tualén : Walau tinggi gelarnya, walaupun besar pangkatnya, jika moralnya tidak bagus, susah.
070. Merdah : Mengapa begitu?
071. Tualén : Ada proyek seratus juta sampai ke bawah hanya sepuluh juta. Supaya tidak demikian. Mencari untung bisa, tetapi agar tidak merusak sistem!

Dialog tersebut mengisyaratkan bahwa pemimpin yang baik adalah pemimpin yang imannya bagus, tidak rusak atau berbudi pekerti yang luhur, jujur, bijaksana, tidak terkena krisis moral sehingga memiliki rasa tanggung jawab yang matang. Jadi yang mendesak dibutuhkan di dalam pembangunan nusa dan bangsa ini adalah pemimpin yang dalam istilah Bali disebut *wikan dan wicaksana* artinya 'pintar dan bijaksana'. Pintar saja tidak cukup, harus mau beramal dan bekerja keras dan akhirnya harus memiliki iman yang kokoh dan berpacu pada ajaran-ajaran kebenaran. Dengan kata lain para pemimpin yang telah memiliki kecakapan dan keterampilan tersebut haruslah mau bekerja dengan jujur dan bijaksana demi tercapaiunya tujuan pembangunan yaitu mencapai masyarakat yang sejahtera atau makmur dan berkeadilan.

Ajakan berikutnya berkaitan dengan tata memilih calon wakil rakyat. Perhatikan dialog berikut!

*079. Tualén : To sistem. Klan Nanang pedas kén Ci, da iju-iju celeko-tokane! Nanang pedas ken Cai.*
*080. Merdah : Pedas kéngkén?*
*081. Tualén : Kayang pemilihan umumé ané kal teka da nyen ci milih gambar!*
*082. Merdah : Apa pilih?*
*083. Tualén : Orang yang berdiri di belakang gambar tolih! Nyén ya to? Yen di rumah tangga gén ia sing becus ngurusin keluarga, saling kal mimpin gumi? Préman kal pilih ci,*

*uyega bungut cié. Ci lengeh. Dugesé telun dadi saya di tajen, to mani dadi waklil rakyat sé jeg matajen gén ajaka rakyaté.*

Dialog di atas mengandung ajakan dari seorang ayah (Tualén) yang menyarankan anaknya bahwa pada pemilihan umum yang akan datang I Merdah tidak boleh memilih gambar (dialog 081). Yang patut dipilih adalah orang-orang yang berdiri di belakang gambar tersebut. Maksudnya, janganlah memilih hanya berdasarkan kebesaran partai tertentu. Lihatlah dengan cermat atau nilailah sebaik-baiknya, siapa yang ada di balik gambar partai tersebut. Walaupun partainya tidak terlalu besar atau partai baru, kalau orangnya memang pantas dijagokan hendaknya diberi dukungan. Sebaliknya, walaupun dia berasal dari partai yang besar, kalau orangnya kurang pas untuk diunggulkan janganlah diberi dukungan. Misalnya saja calon wakil rakyat tersebut seorang mantan preman, seorang pejudi yang telah dikenal banyak orang tentang kebiasaannya berjudi kurang pas untuk diberikan suara. Jika orang itu dipilih maka setiap saat ia akan sibuk dengan urusan judian, sehingga tugasnya akan terbengkalai dan rakyat tidak mendapatkan pemimpin yang patut diteladani.

Saran atau ajakan lainnya yang disampaikan oleh Tualén adalah saran dalam memilih seorang istri. Perhatikan dialog berikut!

*197. Tualén : Yen ci ngalih kurenan kanggoang ngalih kurenan bocok-kan gigis. Tan bina ia buka kedis lepecit. Yen layah basangné baang uled gén nyak ia nengil.*
*198. Merdah : Ané bocokan alih?*
*199. Tualén : Aa. Yen ane jegeg alih ci, lais barangne, penyakitne liu.*

*200. Mardah : Yen ané bocok?*
*201. Tualén : Kapahan laku, amanan ia. Yen ané jegég, bisa kena virus nas cié.*
*202. Merdah : Virus apa to?*
*203. Tualén : Virus HIV ané madan AIDS.*

Terjemahannya:

197. Tualén : Kalau kamu mencari isteri tidak usah mencari yang can Cantik. Isteri yang tidak cantik tak obahnya memelihara burung lepecit, dikasi ulat saja dia mau diam.
198. Merdah : Yang tidak cantik dicari?
199. Tualén : Ya, kalau kamu mencari yang cantik, orangnya laris, bisa jadi dia penyakitan. Bisa jadi kamu terjangkit virus HIV yang disebut AIDS.

Pada kitipan di atas, tokoh Tualén menyarankan kepada anaknya agar ketika ia memilih seorang calon isteri tidak mencari orang cantik, cukup wanita yang sederhana saja. Alasannya adalah bahwa jika mencari isteri yang tidak cantik lebih gampang memeliharanya, bagaikan memelihara burung lepecit, diberi ulat saja dia mau. Sedangkan jika punya isteri yang cantik akan lebih laris dan lebih besar kemungkinannya mengidap penyakit. Suaminya pun akan sangat gampang terkena virus yaitu virus HIP yang bernama AIDS.

Wacana kritik sosial yang bersifat anjuran atau ajakan juga dilontarkan oleh dalang I Ketut Nuada (dalang wayang kulit *Joblar*). Pada awal pemunculan tokoh Tualen bersama Merdah di istana Ayodyapura ada dialog demikian.

*003. Merdah : Lipi lipi pa lipi*
*004. Tualén : Lipi sing to*
*005. Merdah : Apa to?*
*006. Tualén : Batu kaang to not*
*007. Merdah : Kéngkén to laadné unduké?*

*008. Tualén : Banjir. Ujan duang lemeng, apang tusing dadi katibén banjir guminé!*
*009. Merdah : Awinan?*
*010. Tualén : Perlu enuang batu kaangé, enuang masih akah kayuné, Apang tusing dadi banjir.*

Terjemahannya:

003. Merdah : Ular ular ayah, ular
004. Tualén : Bukan ular itu
005. Merdah : Apa itu?
006. Tualén : Batu karang itu
007. Merdah : Bagaimana, apa sebabnya itu?
008. Tualén : Banjir. Hujan dua hari, supaya tidak terjadi banjir, perlu dibiarkan batu karang itu, dibiarkan juga akar kayu itu.

Melalui rangkaian dialog di atas tokoh Tualén mengajak anaknya untuk ikut tertib memelihara lingkungan. Supaya tidak terjadi bencana banjir pada waktu musim hujan perlu dipelihara batu-batu karang yang ada dan juga akar-akar pohon kayu yang lebat itu terutama pada tempat-tempat yang tergolong lingkungan rawan banjir atau tanah longsor, perlu mendapatkan perhatian demi kenyamanan hidup umat manusia.

### 7.2.3 Nasihat Perbaikan

Di atas telah disinggung bahwa banyak hal yang dapat dikomunikasikan oleh para dalang ketika mereka manggung, mementaskan lakon tertentu. Di samping dialog-dialog yang bersifat ajakan atau himbauan, dalang wayang kulit

*Cenk Blonk* juga banyak melontarkan dialog-dialog yang mengandung nasihat perbaikan. Hal itu dapat dilihat di dalam kutipan dialog berikut.

*047. Tualén : Pemimpiné to madan tedung jagat. Yen ada pemimpin ané setata manes-manesin rakyat.*
*048. Merdah : Kéngkén?*
*049. Tualén : Tan bina angganing kidang mangop sorin taru ageng, inéng ngamangguhaken sukanikang mangun.*
*050. Merdah : Apa artiné to?*
*051. Tualén : Pang da cara kidangé ngetis di betén bongkol kayuné gedé. Gedé jaa punyané sakéwala lacur kayuné sing madon. Dija ya i kidang lakar nepunkin émbon?*

Dialog tersebut di atas menyinggung perilaku seorang pemimpin yang suka mempropokasi rakyatnya, yang suka memanas-manasi rakyatnya. Oleh karena pemimpin itu berfungsi mengayomi rakyat, dinasihati melalui dialog tersebut secara tidak sengaja. *Pang da cara kidangé ngetis di bongkol kayuné gedé. Gedé jaa punyané, sakéwala lacur kayuné sing madon. Dija ya i kidang lakar nepunkin embon* (dialog 051), artinya ‘Agar jangan bagaikan kijang berteduh di bawah pohon yang besar, memang besar pohon itu tetapi tidak berdaun. Kapan kijang itu akan merasakan teduh’.

Dialog berikut mengandung nasihat seorang ayah yaitu Tualén terhadap anaknya (I Merdah).

*185. Tualén : Ci patut bisa mayadnya kén leluhur.*
*186. Merdah : Nyén to?*
*187. Tualén : Nanang pinaka guru rupakan cié patut yadnyain ci pitra yadnya. Bin pidan ci patut mayadnya?*
*188. Merdah : Bin pidan to?*
*189. Tualén : Jani di enun reramané idup.*

*190. Merdah : Kéngkén carané?*
*191. Tualén : Gae reramané liang, garjita, lega kenehné. Utamaning pitra yadnya adané ento. Nirguna di subané mati nanang abénang ci gedé-gedé yén di nu idupé nanang gela-gela ci.*

Terjemahannya:

185. Tualén : Kamu harus bisa beryadnya pada orang tua.
186. Merdsah : Siapa itu?
187. Tualén : Ayah, sebagai orang tua kamu yang patut kamu berikan yadnya. Kapan kamu harus beryadnya?
188. Merdah : Kapan itu?
189. Tualén : Sekarang selagi ayah hidup kamu harus beryadnya.
190. Merdah : Bagaimana caranya?
191. Tualén : Buatlah agar orang tua senang, suka ria, dan bahagia. Itulah yadnya yang utama namanya. Percuma saja kamu mengupacarai ayah besar-besar ketika mati kalau selagi hidup kamu buat ayah sengsara.

Nasihat di atas sangat masuk akal dan penting bagi umat manusia. Hal itu berawal dari dialog yang mengatakan bahwa seorang anak memiliki hutang yang sangat besar terhadap orang tuanya. Menurut sang dalang melalui dialog tokoh tua yang bernama Tualén, seorang anak setidak-tidaknya memiliki tiga hutang terhadap orang tuanya yaitu (1) *utang urip* yang berarti hutang hidup atau hutang nyawa, (2) *utang guna* yang berarti hutang jasa, dan (3) *utang artabrana* yang berarti hutang hartabenda.

Tiga hutang yang dimiliki seorang anak tersebut tidak akan pernah terbayarkan. Oleh karena itu wajib hukumnya mereka harus membayar hutang tersebut dengan jalan berbhakti terhadap orang tuanya. Dikatakan oleh sang dalang bahwa waktu yang baik untuk berbhakti tersebut adalah selagi manusia itu

hidup di jagat raya ini. Percuma saja seorang tua diupacarai besar-besaran pada saat ia meninggal bilamana ketika mereka masih hidup tidak dihiraukan kebahagiaannya. Itu artinya saat yang tepat untuk membayar hutang adalah di alam nyata ini yaitu dengan jalan berbhakti, memeliharanya, memperhatikan kesehatannya, memperhatikan kebutuhan hidupnya, terutama ketika mereka sudah tidak produktif lagi.

Nasihat perbaikan selanjutnya tersirat pada dialog Tualen dengan Merdah sebagai berikut.

*264. Tualén : Cang ngidih kén cai. Apin ci pawakan bojog pang nyak sifaté cara jelema. Pang da bungkulané gén jlema sifaté cara bojog. Ingetang seni budayané tincapang. Dija ja seni budayane maju ditu gumine melah. Eda benya masiat ngajak timpal! Anaké minum di Jawa benya dini mabuk. Timpal suba masalaman ngedum bati iraga nu puik, pang da kéto. Apang bisa benya médanin, cén politik, cén adat, cén agama, pang da madukan tainé ajak poloné!*

Terjemahannya:

264. Tualén : Saya minta pada kamu, walaupun kamu berbadan kera, agar bisa prilakumu seperti manusia. Agar jangan badan saja manusia sifatnya seperti kera. Ingatlah seni budaya itu tingkatkan! Di mana seni budaya itu maju di situlah negeri itu makmur. Jangan kamu berkelahi bersama teman, orang minum di Jawa kamu di sini mabuk, agar tidak demikian. Agar bisa kamu membedakan, mana politik, mana adat, dan mana agama. Supaya jangan bercampur berakmu dengan otakmu.

Demikian I Tualén menasihati kera yang menjadi rakyat kesayangan Sang Ramadewa. Nasihatnya itu mengandung kritikan yang bersifat perbaikan

terhadap perilaku masyarakat yang menyimpang dari norma-norma kebenaran. Melalui dialog tokoh Tualén sang dalang menasihati kera-kera dimaksud. Diarahkan agar kera itu bisa berperilaku seperti manusia, bukan malah sebaliknya manusia yang berperilaku seperti kera atau binatang. Jika seseorang mau menggunakan akal sehatnya di dalam kehidupan sehari-hari mereka itulah manusia yang sesungguhnya. Manusia yang berperilaku sembarangan mau diadu domba seperti binatang, maka dia itu bukan manusia. Diarahkan agar jangan sampai orang minum di Jawa lalu kita di sini mabuk dan saling bermusuhan dengan sesama teman.

Dialog berikut juga mengandung perbaikan perilaku yang dilontarkan oleh dalang I Ketut Nuada pada pementasan lakon *Tualén Caru,* wayang kulit *Joblar*. Dialog tersebut dikomunikasikan oleh dua tokoh punakawan yaitu I Sangut dan I Joblar. Perhatikan kutipan berikut!

*650. Sangut : Gigisang mukak bungut Cié pa Blar! Sepiténg gén boné not!*
*651. I Joblar : Jangan menghina, lebih baik membina!*

Terjemahannya:

650. Sangut : Pelan-pelan kamu membuka mulut Blar! Bau sepiteng saja mulut mu.
651. I Joblar : Iangan menghina, lebih baik membina.

Unsur fungsi perbaikan pada dialog di atas tersirat di dalam kedua dialog tersebut. Pada dialog (650) I Sangut menyarankan kepada I Joblar agar tertib wicara, jangan terlalu keras-keras dan berhati-hati bicara membuka mulut karena ada kalanya bau nafasnya tidak enak. Selanjutnya pada dialog (651) I Joblar juga

menyarankan agar temannya (Sangut) hati-hati berbicara agar orang lain tidak tersinggung. Janganlah suka menghina dan lebih baik membina.

Fungsi perbaikan juga dilontarkan oleh Dalang Made Sidia pada pementasan lakon *Dasa Nama Kerta*. Perbaikan diberikan oleh tokoh Tualén terhadap anaknya I Merdah. Perhatikan dialog berikut!

*049. Merdah : Aduh nanang. Nanang setata gendang-gending, cara anak gendeng nanang.*

*050. Tualén : Nyén orang nani gendeng? Nanang? Nanang ba ané mabrik nani sangkal ada buka jani. Sing dadi keto-keto kén anak tua! Nyanan tulah hidup benya. Nanang magending ne anggon nyalimurang kenehé né Dah.*

Terjemahannya:

049. Merdah : Aduh ayah… Ayah selalu bernyanyi-nyanyi bagaikan orang gila saja ayah.

050. Tualen : Siapa kamu katakana gila? Ayah? Ayah yang mabrik kamu hingga ada sekarang ini. Tidak boleh begitu pada orang tua. Nanti kualat kamu. Ayah bernyanyi-nyanyi ini dipakai pelipur lara saja.

Dialog di atas berawal dari perilaku I Merdah memukul punggung orang tuanya pada dialog (047) dan pada dialog (049) I Merdah mengatakan orang tuanya bagaikan orang gila selalu bernyanyi-nyanyi. Di situlah tokoh Tualen menasihati anaknya supaya dapat memperbaiki perilakunya, tidak boleh berani terhadap orang tua karena orang tualah yang berjasa menyebabkan sang anak itu ada. Dikatakan juga bahwa seorang anak yang tidak hormat atau berani berlaku kasar terhadap orang tua akan terkena dosa atau kualat.

## 7.3 Fungsi Informasi

Kehidupan manusia sebagai mahluk sosial dan mahluk berbudi akan selalu dinamis. Banyak perubahan yang dialami oleh setiap manusia. Kebutuhan informasi di dalam menjalankan kehidupan ini tidak pernah dapat diabaikan. Pada era global ini peranan informasi menjadi semakin penting dan bahkan semakin kompleks sifatnya. Kemajuan di bidang bisnis misalnya akan sangat terpengaruh oleh kemajuan penggunaan media informasi. Pengertian informasi dapat dipandang sebagai sebuah pengertian yang sangat luas. Pada dunia pentas seperti wayang kulit yang menjadi objek kajian ini, terasa sekali peranan informasi itu mendominasi pementasan tersebut. Setiap dialog sang dalang boleh dikatakan sebagai sebuah informasi.

Perkembangan di dunia ini tidak lagi dalam hitungan tahun atau bulan, melainkan telah sampai pada hitungan hari, jam bahkan menit. Dengan adanya perkembangan dunia informasi yang pesat ini, manusia seolah-olah berlomba-lomba untuk paling dahulu mengetahui sebuah informasi. Manusia di dunia terus berkembang menjadi manusia-manusia yang haus informasi. Manusia tanpa informasi bagaikan manusia yang hidup tanpa darah dan gairah. Hal tersebut dikatakan oleh Sutabri (2004:12) sebagai berikut.

> Informasi ibarat darah yang mengalir di dalam tubuih suatu organisasi sehingga informasi itu sangat penting peran dan kedudukannya di dalam suatu organisasi. Suatu system yang kekurangan informasi akan menjadi loyo, kerdil, dan akhirnya berakhir.

Baik sebagai mahluk individu maupun sebagai mahluk sosial dan juga mahluk religius, sosok manusia pada hakikatnya menjadi bagian dari sistem kelompoknya yang selalu membutuhkan informasi secara periodik atau

berkesinambungan. Apalagi pada era global yang disebut era informasi ini. Ada slogan yang menyatakan bahwa barang siapa yang menguasai informasi, dialah yang akan sanggup menguasai dunia. Hal ini disebabkan dialah yang akan menjadi pemenang dalam suatu persaingan, sedangkan mereka yang tidak menguasai informasi akan menjadi loyo, kerdil dan berakhir.

Di dalam kehidupan masyarakat, sejak zaman dahulu hingga sekarang informasi itu maha penting, karena fungsi utama informasi itu adalah menambah pengetahuan atau mengurangi ketidakpastian pemakai informasi. Oleh karena itu setelah pemakai informasi menerima informasi diharapkan terjadi perubahan perilaku individu atau kelompok pemakai informasi itu (Sutabri, 2004:33 dalam Diah, 2005:253).

Jika diamati wacana-wacana yang mengandung fenomena kritik sosial semuanya berfungsi informatif atau *infotainment*. Posisi dalang sebagai pemberi informasi, pesan dalang merupakan isi informasi, dan peran penonton sebagai penerima informasi. Informasi-informasi itu akan berterima atau berkenan diterima oleh para penonton manakala dia berkualitas. Kualitas sebuah informasi bergantung pada: (1) keakuratannya (bebas dari kesalahan dan tidak menyesatkan), (2) penyampaiannya tepat waktu (tidak boleh terlambat, sebab informasi yang telah usang tidak akan ada gunanya lagi), dan (3) relevan, artinya bermanfaat untuk pemakainya.

Dalam konteks penelitian ini yaitu yang dilakukan terhadap tiga dalang inovatif, wacana-wacana kritik sosial yang disajikan para dalang tersebut dapat

dikatakan termasuk memenuhi syarat informasi yang berkualitas seperti yang disebutkan di atas. Dialog-dialog yang mengandung kritik sosial tersebut rata-rata merupakan pilihan dialog yang berkualitas, akurat dan mengacu pada hal-hal yang sedang aktual dan menjadi issu hangat di masyarakat sehingga dapat dipastikan bermanfaat bagi kehidupan masyarakat penonton. Hal itu dapat dilihat dari setiap respon para penonton ketika pertunjukan berlangsung, baik jika diamati dari sisi ketekunannya menonton maupun dari gelak tawa yang keluar dari mulut para penonton.

Dalam hubungannya dengan informasi ini dapat dikemukakan beberapa informasi yang beramanat seperti perihal kepemimpinan, kasih sayang Tuhan, korupsi, pemilihan umum, berperkara, penyakit, bencana alam, dan sebagainya.

### 7.3.1 Info Kepemimpinan

Di dalam pementasan lakon *Diah Gagar Mayang* oleh Nardayana, dalang Wayang *Cénk Blonk* dikomunikasikan informasi tentang kepemimpinan cukup variatif. Dia antaranya ada dialog yang menginformasikan bahwa seorang pemimpin setidak-tidaknya memiliki tiga bekal yaitu: *ilmu, amal* dan *iman*. Perhatikan dialog berikut!

*057. Tualén : Tetelu bekel anaké dadi pemimpin*
*058. Merdah : Apa to?*
*059. Tualén : Ilmu, amal, iman.*
*060. Merdah : Ilmu é to?*
*061. Tualén : Pang ngelah benya ilmu kepemimpinan*
*062. Merdah : Catur pariksa, astabrata, panca stiti pramiténg prabhu*

Terjemahannya:

057. Tualen : Tiga bekal seseorang menjadi pemimpin
058. Merdah : Apa itu?
059. Tualen : Ilmu, amal, iman
060. Merdah : Ilmu itu?
061. Tualen : Agar punya ilmu kepemimpinan
062. Merdah : Apa itu?
063. Tualen : Catur pariksa, asta brata, panca stiti pramiteng prabu.

Dialog tersebut masih berlanjut menginformasikan ulasan ketiga bekal pemimpin tersebut. Pada intinya dikatakan seorang pemimpin hendaknya berpendidikan yang cukup bahkan tinggi, lulus di bidang akademis atau pendidikan formal dan memiliki pengetahuan ilmu kepemimpinan, baik yang bersifat modern maupun kepemimpinan menurut ajaran agama Hindu. Kemudian ilmu yang tinggi itu harus disertai dengan kemauan untuk bekerja, mengamalkan ilmu tersebut. Ketika mengamalkan ilmu yang dimiliki harus dilandasi dengan iman yang bagus, tidak amoral, jujur, dan bijaksana.

### 7.3.2 Info Kasih Sayang Tuhan

Informasi tentang kebesaran atau kasih saying Tuhan dituturkan oleh tokoh punakawan milik Diah Gagar Mayang yang bernama I Sangut pada monolog berikut.

*712. Sangut : Ida Sang Rama nak sihin Widhi. Telah bojogé paplék-plék, to sagét ada bojog teka uli kémping jenenga jeg plaibanga Kusa-Lawa. To kal kudiang awaké? To sa raosanga di atas langit masih ada langit. Lamunapa ja saktiné, enu ada ané saktinan.*

Terjemahannya:

712. Sangut : Ida Sang Rama orang dikasihani Tuhan. Habis kera-kera itu terbunuh, masih ada kera dating dari kemping barangkali itu. Dilarikan Kusa dan Lawa. Mau bilang apa sekarang? Itulah yang dikatakan bahwa di atas langit masih ada langit. Bagaimana pun saktinya seseorang masih ada yang lebih sakti lagi.

Di dalam monologhnya itu I Sangut menginformasikan bahwa Maharaja Ramadewa adalah seorang raja yang dikasihani oleh Tuhan Yang Maha Esa. Ketika para kera rakyat kesayangannya pada terbunuh oleh musuh, tiba-tiba datang seekor kera sebagai penyelamat yang berhasil merampas Kusa dan Lawa dari cengkraman raja Diah Gagar Mayang. Melihat kejadian itu, I Sangut mengatakan bahwa di atas langit masih ada langit yang artinya betapa pun saktinya seseorang, masih ada yang lebih sakti lagi.

### 7.3.3 Info Korupsi

Dialog Merdah dan Tualén berikut ini menginformasikan perihal korupsi yang akhir-akhir ini menjadi pokok persoalan negara kita. Informasi itu dikaitkan dengan syarat sosok pemimpin yang ketiga yaitu iman.

Perhatikan dilog berikut.

*068. Merdah : Iman ...?*
*069. Tualén : Apin gedé titelé, apin gedé pangkaté, yen moral - imané sing bagus kéweh to.*
*070. Merdah : To kal kéto?*
*071. Tualén : Ada proyék satus juta, nganteg betén dasa juta, pang da kéto. Ngalih bati dadi, kéwala pang da ngrusak sistem!*
*072. Merdah : Sistemé to?*

*073. Tualen : Sepuluh persén!*

Terjemahannya:

068. Merdah : Iman …?
069. Tualén : Walaupun tinggi gelarnya, walaupun tinggi pangkatnya, kalau moral – iman itu tidak bagus, susah itu.
070. Merdah : Susah bagaimana?
071. Tualén : Ada proyek seratus juta, turun hanya sepuluh juta, agar tidak begitu. Mencari komisi boleh, tapi jangan sampai merusak sistem!
072. Merdah : Sistem itu?
073. Tualén : Sepuluh persen!

Sosok pemimpin yang berpangkat tinggi, juga gelarnya memadai belum jaminan dapat menjadi pemimpin yang baik. Ilmu pengetahuan yang cukup ditambah kemauan untuk mengabdikan diri dengan baik harus disertai dengan iman, moral atau budi pekerti yang luhur sehingga akan terlahir sosok pemimpin yang jujur dan bijaksana. Pemimpin yang imannya tidak baik akan cenderung berperilaku yang tidak terpuji. Jika hal itu terjadi maka harapan masyarakat dan upaya pemerintah memberantas korupsi akan sia-sia belaka.

Pemimpin yang bertabiat jujur tidak akan merusak sistem. Sistem yang dimaksudkan terkait dengan pengambilan komisi atau prosentase. Sangat umum orang mencari komisi lima prosen atau paling tinggi sepuluh prosen. Jangan malah terbalik seperti yang dituturkan tokoh Tualén, ada proyek seratus juta, yang sampai ke bawah hanya sepuluh juta. Ini berarti komisinya sembilan puluh prosen. Inilah yang akan menyengsarakan rakyat.

### 7.3.4 Info Pemilihan Umum atau Pilkada

Terkait dengan bidang politik, dalang Nardayana juga menyampaikan informasi tentang pemilihan umum. Tokoh Tualen menasihati anaknya Merdah agar berhati-hati menjatuhkan pilihan ketika pelaksanaan pemilu. Disarankan agar jangan terpikat oleh janji-janji manis dan tidak hanya melihat kebesaran partai, melainkan lebih memperhatikan orang yang berada di balik gambar partai tersebut seperti yang tersirat di dalam dialog berikut!

*083. Tualén : Kayang pemilihan umumé ané kal teka.*
*084. Merdah : Kéngkén?*
*085. Tualén : Eda Ci milih gambar!*
*086. Merdah : Apa pilih!*
*087. Tualén : Orang yang berdiri di belakang gambar tolih! Nyén ia? Di rumah tangga apa suba becus ia ngurus keluarga? Saling ké ia mimpin gumi. Préman pilih Ci, uyega bungut Cié, Ci lengeh. Duges telun di tajen dadi saya, bin mani suba dadi wakil rakyat, dong sing matajen gén rakyaté ajaka?*

Terjemahannya:

083. Tualen : Pada pemilihan umum yang akan datang
084. Merdah : Bagaimana?
085. Tualen : Janganlah kamu memilih gambar!
086. Merdah : Apa yang dipilih?
087. Tualen : Orang yang berdiri di balik gambar itu dilihat! Siapa dia itu? Di rumah tangga apa ia sudah becus mengurus rumah tangga? Apalagi akan memimpin negara? Preman kamu pilih, bisa disodok mulut kamu, kamu yang salah. Tiga hari yang lalu ia menjadi *saya* pada sabungan ayam, besok sudah jadi calon wakil rakyat, kan diajak berjudi saja nanti rakyatnya?

Demikian dialog kedua punakawan di atas yang mengandung informasi tentang pemilihan umum. Rakyat yang terkadang ikut-ikutan saja memilih calon pemimpin tanpa melihat atau mengetahui kualitas calon yang dipilihnya dikritisi

dan disuguhi informasi yang mengarah pada pilihan yang cermat pada setiap melakukan hak pilihnya. Cukup banyak informasi lainnnya yang dapat disajikan oleh para dalang inovatif karena pada hakikatnya pementasan wayang kulit tidak luput dari adanya informasi atau komunikasi oleh dalang di dalam menjalankan alur cerita yang dipakai lakon pementasannya.

### 7.3.5 Info Bencana Alam

Informasi tentang bencana alam ini ada disampaikan oleh dalang Ketut Nuada pada awal pemunculan tokoh punakawan pementasan lakon *Tualén Caru* wayang kulit *Joblar* sebagai berikut.

*003. Merdah : Lipi-lipi pa lipi.*
*004. Tualén : Lipi sing to.*
*005. Merdah : Apa to?*
*006. Tualén : Batu kaang to not.*
*007. Merdah : Kéngkén to laadné unduké?*
*008. Tualén : Banjir, ujan duang lemeng pang sing dadi katibén banjir*
*009. Merdah : Awinan?*
*010. Tualén : Perlu nuang kaangé, perlu nuang akah kayuné*
*011. Merdah : Pang sing*
*012. Tualén : Dadi banjir.*

Demikianlah tokoh Tualen menyampaikan informasi kepada anaknya (Merdah) bahwasanya yang disangka ular oleh anaknya adalah batu karang. Disarankan kepada anaknya bahwa batu-batu karang dan juga akar-akar kayu itu perlu dipelihara kelestariannya agar manakala terjadi hujan yang deras atau lebat tidak menyebabkan banjir.

## 7.4 Fungsi Pelestarian Budaya

Di dalam Pasal 32 UUD 1945 tersurat bahwa kebudayaan daerah di seluruh wilayah Indonesia adalah merupakan kebudayaan bangsa. Kebudayaan Indonesia di berbagai daerah terbentuk dari berbagai kesenian tradisional dan merupakan kekayaan sekaligus kebanggaan yang dapat memperkokoh jati diri bangsa Indonesia. Sebagai sebuah negara yang sedang berkembang, sejak dahulu kesenian daerah masih memiliki posisi yang cukup signifikan di tengah-tengah masyarakat, terlebih lagi di lingkungan masyarakat yang arus informasi-nya masih rendah. Demikian pentingnya posisi kesenian tradisional di tengah-tengah masyarakat sehingga kesenian tersebut harus tetap dipelihara, dibina, dan dilestarikan. Arus informasi yang semakin mengglobal masuk ke daerah-daerah terutama masuknya berbagai seni tontonan modern sudah tentu akan semakin mengancam eksistensi kesenian tradisi tersebut.

Para generasi muda di daerah-daerah telah dilanda oleh arus informasi yang cukup mengancam mereka untuk perlahan-lahan meninggalkan kesenian tradisi yang dianggapnya ketinggalan zaman. Di sini seolah-olah terjadi tarik-menarik antardua kondisi yang berbeda yaitu kondisi kesenian tradisional yang tampil kurang menarik dan kondisi kesenian modern yang semakin variatif. Di tengah-tengah tarik-menarik dua kondisi yang berbeda ini dibutuhkan langkah-langkah yang pasti untuk kembali menaruh perhatian pada upaya pembinaan dan pelestarian kesenian tradisional tersebut. Harus dipercayaai bahwa kesenian

tradisoional memiliki peranan penting di dalam membangun kekuatan mental dan moral generasi muda bangsa.

Dalam konteks upaya pemeliharaan, pembinaan, pengembangan, dan pelestarian kesenian tradisional, khususnya wayang kulit di Bali, tanpa adanya banyak duikungan dari kalangan penguasa atau pihak pemerintah, telah terjadi perubahan yang cukup menggembirakan. Para dalang yang disebut sebagai dalang inovatif di dalam tulisan ini telah banyak melakukan perubahan dan kemajuan di dalam pementasannya guna ikut melestarikan eksistensi seni tradisi utamanya wayang kulit Bali.

Sesungguhnya sejak zaman dahulu seni pertunjukan wayang kulit Bali memiliki fungsi yang cukup strategis untuk ikut ambil bagian dalam rangka membina dan melestarikan budaya Bali dan juga membina etika dan moral masyarakat Bali. Pembangunan Bali yang dikatakan berwawasan budaya dan bernafaskan agama Hindu harus benar-benar dikerjakan, bukan hanya banyak diwacanakan. Wujud nyata pembangunan budaya sebagai penopang sektor pariwisata dapat dilakukan secara komprehensif. Di satu sisi masyarakat Bali tidak boleh ketinggalan di dalam mengikuti arus informasi pengembangan ilmu pengetahuan dan teknologi dan di sisi lain juga tidak boleh melupakan warisan budaya dalam arti seluas-luasnya.

Warisan budaya yang berupa seni pertunjukan wayang kulit yang pada zaman dahulu cukup popular dan pernah mengalami titik kejenuhan, belakangan ini mulai eksis kembali bahkan mengalami peningkatan mutu dan pengakuan

masyarakat terutama yang dialami para dalang yang tergolong aktif dan kreatif melakukan inovasi-inovasi dalam pertunjukannya. Harus diakui bahwa dialog-dialog yang dikomunikasikan oleh para dalang cukup banyak yang patut mendapatkan perhatian, karena banyak diarahkan oleh sang dalang untuk memberikan sumbangan pemikiran demi pembangunan budaya ke depan. Sumbangan pemikiran yang disampaikan ada dalam bentuk nasihat, ada dalam bentuk sindiran, plesetan, cemohan, kritikan, dan sebagainya.

Tradisi cerita yang diangkat dalam dunia pewayangan khususnya wayang kulit Bali, pada umumnya mengisahkan dua pihak yang masing-masing memiliki karakter yang berbeda, yang dalam istilah keagamaan disebut konsep *rwa bhineda*. Ada yang disebut *ruang kiwa* 'pihak kiri' dan ada *ruang tengen* atau *tengawan* 'pihak kanan'. *Ruang kiwa* berisikan tokoh-tokoh yang bertabiat jahat dan *ruang tengawan* memunculkan tokoh-tokoh yang bertabiat baik-baik. Dengan tema umum yang disebut hukum *karma phala*, maka *ending* dari setiap pertunjukan wayang kulit itu akan selalu memposisikan *roang tengawan* 'pihak kanan' sebagai pemenangnya dan *roang kiwa* 'pihak kiri' yang dikalahkan. Tradisi itu setidak-tidaknya merupakan tuntunan etika dan moral bagi penonton untuk dapat berpikir, berkata-kata, dan berbuat selalu baik dan benar supaya kelak kehidupannya menemui kebaikan, kesehatan, kesejahteraan, kenyamanan, dan kesentaosaan abadi.

Di samping itu oleh karena pertunjukan wayang kulit mementaskan sebuah cerita, pemunculan cerita tersebut juga dapat menambah wawasan dan

pemahaman terhadap bidang kesusastraan Bali yang merupakan sisi penting budaya Bali. Banyak hal yang dapat dipetik manakala seseorang rajin menonton pertunjukan wayang kulit. Di situ ada alunan tembang-tembang Bali, ada iringan tabuh yang manis dan harmonis, ada cerita yang klasik, ada tutur atau nasihat, ada lelucon yang bersifat menghibur, ada wacana kritik yang menggelitik, ada cemohan atau ejekan, dan lain sebagainya. Semuanya itu secara komprehensif dapat membangun kesadaran penonton dan dapat membangkitkan kemauan untuk meniru yang dianggapnya baik dan meninggalkan hal-hal yang kurang baik. Keadaan itulah yang secara tidak langsung dapat membina sikap positif masyarakat demi pelestarian dan pengembangan budaya. Hal ini terbukti dari hasil wawancara penulis dengan ketiga dalang yang menjadi informan utama penelitian ini. Rata-rata mereka mengatakan tertarik menjadi dalang karena memang sejak kecil suka menonton wayang.

Berikut akan disajikan kutipan dialog yang mengandung fungsi pelestarian budaya.

*264. Tualén : Cang Ngidih ken ci. Apin ci pawakan bojog pang nyidang nyidang sifate cara manusa. Pang da bungkulane dogen manusa, sifaté cara bojog. Ingetang seni budayané kembangang. Dija ja seni budayane maju, ditu gumine melah. Eda benya masiat ngajak timpal, pang da timpal ngamah arak di Jawa iraga dini mabuk. Timpalé suba masalaman ngedum bati, iraga enu puik, pang da kéto!*

Terjemahannya:

264. Tualén : Saya minta pada kamu. Walaupun kamu berbadan kera, agar bisa sifat kamu seperti manusia. Agar jangan badan saja manusia tetapi sifatnya seperti kera. Ingatlah seni

> budaya itu dikembangkan. Di mana saja seni budaya itu maju, di sana negeri itu akan baik. Jangan kamu berkelahi sama teman. Agar jangan teman minum arak di Jawa, kita di sini mabuk. Teman suda bersalaman membagi keuntungan, kita masih bermusuhan. Agar jangan seperti itu!

Pada dialog (264) di atas ada dua kalimat yang menyarankan untuk mengembangkan seni budaya. Bunyinya demikian. "*Ingetang seni budayane kembangang. Di ja ja seni budayane maju, ditu gumine melah!* Kutipan tersebut kurang lebih berarti 'Ingatlah seni budaya itu dikembangkan! Di mana saja seni budaya itu maju, di sanalah negeri itu akan baik'. Petunjuk punakawan Tualen terhadap para kera rakyat Sang Ramadewa itu merupakan petunjuk yang positif terhadap penonton di Bali. Disarankan agar budaya itu dipelihara, dikembang, dan dilestarikan. Hal ini sesuai dengan slogan pembangunan Bali yaitu membangun Bali yang berwawasan budaya dan bernafaskan agama Hindu. Sejak dahulu Bali meraih kemajuan dari sector pariwisaya. Pariwisata yang dikembangkan di Bali adalah pariwisata budaya. Budaya Bali yang dikatakan unik merupakan modal dasar yang menjadi daya tarik di bidang pariwisata. Itulah sebabnya peran dalang wayang kulit di dalam pemeliharaan, pembinaan, pengembangan, dan pelestarian nilai-nilai budaya cukup signifikan. Secara umum pertunjukan wayang kulit merupakan sub-sistem dari sistem budaya dan realita aplikasinya di lapangan wayang kulit juga menjadi media atau sarana yang berfungsi pengembangan nilai-nilai budaya. Perhatikan dialog berikut.

*900. I Joblar : Bé́h, angkal Yang sai ngorin Ketut. Plajin dik ané́ luung*

*luung, pang nyak ajeg budaya Balinė! Barong masolah to. Patuh cara jumah yen luung ban ngaė bibit, anė luung lakar puponin.*

*901. Sangut : Mula kėto.*

*902. I Joblar : Yen ada karya gedė di pura, antengang mapunia. Bedik ci maturan yen suba madasar keneh ning lascarya, to utama. Nyėn kal orahin menehin pura ė yen sing iraga? Pang sing mabakti gėn inget!*

Terjemahannya:

900. I Joblar : Beh, makanya Saya sering memberitahu Ketut. Pelajari sedikit yang baik-baik, agar mau ajeg budaya Balinya. Barong manari. Sama dengan di rumah kalau baik kita membuat anak yang baik akan dinikmati.

901. Sangut : Memang demikian.

901. I Joblar : Kalau ada upacara besar di pura, rajin-rajinlah beramal. Walau sedikit beramal kalau sudah didasari pikiran yang suci dan tulus iklas itulah yang utama. Siapa mau disuruh memperbaiki pura itu kalau bukan kita? Agar jangan ingetnya sembahyang saja.

Dialog di atas mengkritisi orang-orang yang tidak mau menaruh perhatian terhadap budaya dan tidak pernah mau menyumbang demi pembangunan budaya. Pada dialog (900) I Joblar berkata: "*Angklal Yang sesai ngorin Ketut. Plajahin bedik anė luung-luung apang nyak madan ajeg budaya Balie".* Dialog tersebut mengandung arti 'Makanya Saya sering menyarankan Ketut untuk banyak berbuat yang positif agar budaya Bali itu kokoh-lestari'. Dicontohkan juga memelihara tarian barong dan kalau ada upacara besar di pura agar jangan lupa *mapunia* 'beryadnya/beramal' dengan pikiran yang bersih dan tulus iklas.

# BAB VIII

# SASARAN, AMANAT, DAN TANGGAPAN PENONTON TERHADAP WACANA KRITIK SOSIAL WAYANG *CENK BLONK, JOBLAR,* DAN *SIDIA*

## 8.1 Sasaran Wacana Kritik Sosial

Di atas telah disinggung bahwa wacana atau dialog pertunjukan wayang kulit inovatif Bali cukup banyak yang mengandung muatan kritik sosial. Hal ini senada dengan salah satu fungsi pertunjukan pada umumnya yaitu untuk dapat melancarkan kritikan terhadap perilaku seseorang. Para dalang memiliki hak dan kesempatan untuk mengkritisi apa saja yang dia mau tanpa ada rambu-rambu yang jelas untuk menghalanginya. Namun demikian sudah barang tentu mereka tidak akan terlalu gegabah untuk memfonis sesuatu tanpa dasar logika sesuai ajaran kebenaran yang diketahuinya.

Pada umumnya dalang adalah sosok individu yang mengemban profesi khusus dan cukup banyak membaca sastra, termasuk mendalami ajaran-ajaran kebenaran sehingga rata-rata memiliki kemampuan yang cukup bagus untuk mengkomunikasikan ide-idenya. Apabila dicermati, berbagai jenis ide yang diperbincangkan dalang lewat tokoh-tokoh pewayangan akan besar manfaatnya bagi kehidupan bermasyarakat, karena pada umumnya dialog-dialog sisipan yang tidak jelas mendukung alur ceritanya dikemas berfungsi edukatif, yaitu mendidik

masyarakat ke arah perbaikan kehidupan yang lebih baik, aman, nyaman, tentram, dan lebih sejahtera.

Rata-rata kemampuan dalang cukup bagus dalam menyampaikan pesan-pesan, informasi, dan petuah-petuah atau pendidikan, namun tidak terlalu banyak dalang yang berhasil mencapai puncak ketenarannya di masyarakat oleh karena tidak sanggup tampil kocak atau lucu spanjang pertunjukannya. Pada era ini, dalang yang digemari adalah dalang yang mampu menyesuaikan diri dengan kemauan pasar. Artinya selera penonton masa kini harus dipahami oleh dalang jika mereka ingin memperoleh simpati yang luas dari penontonnya. Masyarakat yang dalam kesehariannya merasa berat menghadapi hidup dan kehidupannya cenderung mengharapkan pertunjukan yang sanggup memberikan hiburan. Ini berarti dalang hendaknya mampu menyuguhkan hiburan yang segar kepada mereka dan jika tidak sanggup seperti itu, mereka tidak akan laku di pasaran.

Para dalang inovatif ternyata cukup paham dengan kondisi itu. Rata-rata mereka telah berupaya keras untuk mampu memenuhi selera penonton masa kini. Walaupun demikian ternyata para dalang inovatif khususnya tiga dalang yang penulis pilih sebagai objek penelitian ini tidak memiliki kemampuan yang sama dalam hal melucu atau menyuguhkan hiburan segar kepada penontonnya. Berdasarkan hasil pengamatan penulis terhadap ketiga dalang tersebut, dalang wayang kulit *Cénk Blonk* yang tergolong luar biasa. Bagi orang yang memang suka menonton wayang kulit, akan dapat merasakan bahwa pada sepanjang pertunjukannya dalang wayang kulit *Cénk Blonk* mampu mengkomunikasikan

dialog-dialog yang menarik untuk disimak. Dialog-dialog yang disampaikan tidaklah kosongan, melainkan banyak mengandung ide-ide yang cemerlang. Dagelan yang bersifat melucu tidak hanya untuk hiburan melainkan juga untuk menyampaikan petuah atau nasihat yang positif, sindiran yang menggelitik, ocehan yang menggugah, dan kritikan yang cukup tajam.

Demikian juga halnya dengan dalang wayang kulit *Joblar*. Kemampuan dalang I Ketut Nuada telah sanggup mengejar keunggulan I Wayan Nardayana (*Cénk Blonk*). Pada pementasan lakon *Tualen Caru* yang sedang diteliti, ternyata sepanjang pementasan juga dialog-dialognya menarik untuk disimak. Hanya saja setelah dilakukan penelitian secara cermat, nuansa wacana kritik sosial yang disampaikan prosentasenya lebih rendah daripada yang dihasilkan dalang *Cénk Blonk*. Sedangkan di sisi lain, dalang wayang kulit Kontemporer Sidia, ternyata jauh ketinggalan. Hal ini disebabkan oleh durasi pertunjukannya yang relatif pendek, mengedepankan kekayaan akan gambar sehingga dialognya memang kurang dan kebetulan juga wacana kritik sosialnya minim sekali.

Berdasarkan hasil pengamatan secara menyeluruh terhadap dialog ketiga wayang objek penelitian dapatlah disajikan perbandingan kuantitas dialog kritik sosial yang dikomunikasikan seperti pada bagan berikut.

**Tabel VIII.1 Kuantitas Kritik Sosial Tiga Wayang Objek Penelitian**

| No. | Nama Dalang | Nama Wayang | Nama Lakon | Kritik Sosial |
|---|---|---|---|---|

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 1 | I Wayan Nardayana | *Cenk Blonk* | *Diah Gagar Mayang* | 27 |
| 2 | I Ketut Nuada | *Joblar* | *Tualen Caru* | 21 |
| 3 | I Made Sidia, S.SP. | *Kontemporer* | *Dasa Nama Kerta* | 2 |

Melalui tabel di atas dapat diketahui bahwa Pementasan lakon *Diah Gagar Mayang* oleh dalang I Wayan Nardayana pada pertunjukan Wayang Kulit *Cénk Blonk* paling banyak melontarkan rangkaian dialog yang memuat wacana kritik sosial yaitu sebanyak 27 rangkaian dialog. Disusul kemudian oleh dalang I Ketut Nuada yang mementaskan lakon *Tualén Caru* pada pertunjukan Wayang Kulit *Joblar* dengan 21 rangkaian dialog. Dalang Made Sidia S.SP. yang paling minim mengkomunikasikan dialog kritik sosial. Pada pementasan lakon *Dasa Nama Kerta*, dalang Made Sidia hanya sanggup melontarkan 2 rangkaian dialog yang mengandung nuansa kritik sosial.

Di dalam subbab ini analisis difokuskan pada hal-hal yang menjadi sasaran atau yang dikenai wacana kritik sosial oleh para dalang. Jika diamati sepintas lalu memang setiap kritikan yang disampaikan oleh dalang tertimpakan kepada para penonton, namun ada kalangan tertentu yang paling tersentuh oleh dialog bersangkutan. Dalam hal ini dalang seolah-olah mewakili orang banyak untuk menyampaikan kritik atau protes sosial terhadap kalangan tertentu. Di sinilah sesungguhnya fungsi penting dialog pertunjukan wayang kulit.

Penonton akan merasa senang manakala ide protesnya terwakili dan mereka yang terkritisi pun akan merasakan dirinya benar-benar keliru, bahkan akan merasa bersalah. Penonton yang merasa terkena kritikan dan masih punya

rasa malu, akan dapat menghayati dan kemudian mengamalkan di dalam kehidupan sehari-hari sehingga akan berdampak positif dan akan membawa perubahan perilaku.

Sebelum lanjut membahas siapa saja atau klalangan mana saja yang menjadi bidikan atau sasaran wacana kritik sosial dimaksud, terlebih dahulu akan dikemukakan pengertian sasaran berdasarkan suatu sumber. Di dalam *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (2003:1001) kata *sasaran* berarti ‘sesuatu yang menjadi tujuan (yang dikritik, dimarahi, dan sebagainya)’. Istilah wacana dan kritik sosial tidak dijelaskan lagi di sini karena sudah banyak dipaparkan pada bagian konsep (Bab I). Dalam konteks pertunjukan wayang kulit, sesuatu yang dimaksudkan adalah para penonton dari kalangan tertentu. Penonton kalangan mana yang disinggung oleh dalang melalui wacana kritiknya, merekalah yang dikatakan sebagai sasaran wacana kritik sosial.

Berdasarkan pengertian di atas dapatlah dikatagorikan bahwasanya yang menjadi sasaran wacana kritik sosial atau yang terkena kritik oleh dialog-dialog wayang *Cénk Blonk, Joblar*, dan *Sidia* antara lain: (1) pemimpin, (2) rakyat pemilih, (3) Calon DPR/DPR, (4) seorang anak, (4) hakim/penegak hukum, (5) *balian* atau dukun, (6) pejudi, (7) seorang suami, dan (8) masyarakat luas.

### 8.1.1 Pemimpin

Dialog (047-051) pada pertunjukan wayang *Cénk Blonk* menyuguhkan kritik sosial yang diarahkan kepada pemimpin. Bagaimana hendaknya pemimpin

itu berperilaku agar bisa disebut *tedung jagat* ‘pengayom masyarakat’ cukup jelas dikomunikasikan pada dialog berikut!

*047. Tualén : Pemimpiné to madan tedung jagat. Yen ada pemimpin ané setata manes-manesin rakyat,*
*048. Merdah : Kéngkén?*
*049. Tualén : Tan bina angganing kadi kidang mangop soring taru ageng, inéng ngamangguhaken sukanikang mangun.*
*050. Merdah : Apa artiné to?*
*051. Tualén : Pangda cara kidangé ngetis di bongkol kayuné gedé. Gedé jaa punyané sakéwala lacur kayuné sing madon. Dija ya i kidang nepukin émbon?*

Wacana tersebut mengkritisi seorang pemimpin yang ternyata belum sanggup berperilaku sesuai harapan masyarakat. Seorang pemimpin hendaknya mampu menciptakan suasana yang sejuk bagi masyarakat yang dipimpinnya, benar-benar mengayomi, bukan malahan sebaliknya yaitu suka menciptakan suasana yang keruh dan memanas-manasi atau mempropokasi masyarakatnya sehingga cenderung menjadi masyarakat yang brutal atau anarkhis.

Di dalam ajaran *Asta Brata* kepemimpinan Hindu, seorang pemimpin hendaknya mampu mengamalkan ajaran *Candra Brata*, yaitu meniru sifat rembulan yang lemah-lembut. Tjok Rai Sudharta (1992:29-30) mengatakan, ucapan atau perintah seorang pemimpin tidak harus dengan ucapan yang keras apalagi kasar. Ucapan yang tegas itu harus, tetapi yang kasar jangan. Tugas yang berat pun akan diterima ringan jika disampaikan dengan ucapan yang manis sebagai *amerta* (air kehidupan) dan lemah lembut. Ucapan-ucapan yang lemah lembut dari seorang pemimpin akan sanggup menyejukkan hati siapa pun juga.

Ucapan yang cenderung kasar dari seorang pemimpin sudah biasa didengar, namun ucapan yang manis dan lemah lembut dari seseorang pembesar atau pemimpin pasti akan mempesonakan hati bawahannya, sanggup menggetarkan kehalusan rasa dan nurani mereka sehingga muncullah rasa bhakti yang makin mendalam, rasa bahagianya pun akan melimpah.

Demikianlah sesungguhnya pemimpin yang diharapkan oleh dalang dan juga diharapkan oleh semua lapisan masyarakat. Selanjutnya, mengamati masih cukup lemahnya pemahaman para pemimpin atas jati drinya sebagai seorang abdi negara dan abdi masyarakat sehingga senantiasa menimbulkan krisis kepercayaan bagi rakyat, I Wayan Nardayana juga menyampaikan kritikan terhadap pemimpin melalui dialog Tualen dan Merdah berikut.

*055. Tualen : Berat nake dadi pemimpin.*
*056. Merdah : Mawinan berate?*
*057. Tualen : Tetelu gegelaran anake dadi pemimpin.*
*058. Merdah : Apa to?*
*059. Tualen : Ilmu, amal, iman.*
*060. Merdah : Ilmu . . . ?*
*061. Tualen : Pang ngelah benya ilmu pengetahuan. Masekolah Cai, bila perlu S-16 alih!. Sajaba ento pang ngelah ci ilmu kepemimpinan.*
*062. Merdah : Apa to?*
*063. Tualen : Catur paramita, Asta Brata, Panca Pramiteng Prabhu.*

Sasaran dialog di atas juga disampaikan terhadap sosok pemimpin. Melihat kenyataan cukup banyak pemimpin yang masih kurang pas dari segi pendidikannya bahkan terbukti ada yang berijazah palsu, kurang matang dalam mengamalkan pengetahuan dan kemampuannya, serta masih banyaknya yang bekerja tanpa mengedepankan moralitas, dalang Nardayana mengatakan bahwa

menjadi pemimpin itu pekerjaan yang berat. Setidak-tidaknya seorang pemimpin harus memiliki tiga bekal yaitu *ilmu, amal*, dan *iman* (dialog 059). Pada dialog selanjutnya dijelaskan ketiga hal tersebut bahwa syarat utama seorang pemimpin harus berpendidikan yang cukup tinggi dan juga memiliki ilmu kepemimpinan, baik yang tradisi maupun yang modern. Selanjutnya ilmu itu harus diamalkan semaksimal mungkin dan pengamalannya itu harus didasari dengan moralitas atau iman yang luhur. Jika salah satu saja dari ketiga syarat itu tidak terpenuhi maka akan sulitlah pemimpin bersangkutan mencapai suatu keberhasilan.

### 8.1.2 Masyarakat Pemilih

Sudah menjadi kenyataan di masyarakat atau telah merupakan sebuah pengetahuan umum bahwa pada saat-saat menjelang pemilu atau pelaksanaan pilkada, masyarakat terkadang bingung mengambil sikap dalam menetapkan pilihan untuk dapat menyalurkan aspirasinya. Masyarakat pemilih tradisional yang pada umumnya bertempat tinggal di desa-desa banyak memilih calon wakil rakyat lantaran ingin selamat dan atau karena mendapatkan imbalan tertentu dari calon wakil rakyat atau dari tim suksesnya. Terkadang mereka tidak mengetahui siapa yang akan terpilih akibat pilihannya itu, apakah calon yang bagus atau calon yang jelek. Berbeda dengan pemilih rasional di perkotaan yang tidak banyak mau ikut-ikutan, mereka memiliki alasan tertentu dalam menjatuhkan pilihannya. Mereka tidak melihat kebesaran partai tetapi melihat sosok individu yang berdiri di belakang gambar partai tersebut.

Berdasarkan pengamatan seperti itulah nampaknya dalang terpanggil untuk menyampaikan kritikan kepada masyarakat pemilih seperti tersirat di dalam dialog berikut.

*083. Tualén : Kayang pemilihan umumé ané kal teka.*
*084. Merdah : Kéngkén?*
*085. Tualén : Eda ci milih gambar!*
*086. Merdah : Apa pilih?*
*087. Tualén : Orang yang berdiri di belakang gambar tolih! Nyén ia to? Di rumah tangga gén ia sing becus ngurus keluarga, saling kal mimpin gumi? Préman pilih Ci, uyega bungut cié. Ci lengeh. Dugesé telun di tajen dadi saya, bin mani dadi calon wakil rakyat. Dong sing matajen gén gumié ajaka.*

Kritik sosial di dalam dialog tersebut di atas mengandung ajakan atau seruan agar masyarakat pemilih berhati-hati di dalam menjatuhkan pilihannya karena hal itu akan menyangkut nasib masyarakat luas. Jadi di sini dibutuhkan kedewasaan di dalam berpolitik. Salah memilih berarti neraka bagi nusa dan bangsa dan tepat menjatuhkan pilihan diharapkan akan membawa dampak yang positif bagi kehidupan berbangsa dan bernegara.

### 8.1.3 Calon DPR/DPR

Dialog yang mengandung sasaran kritik terhadap calon anggota dewan adalah dialog (087) di atas yang berbunyi:

*087. Tualén : Orang yang berdiri di belakang gambar tolih! Nyén ia to? Di rumah tangga gén ia sing becus ngurus keluarga, saling kal mimpin gumi? Preman pilih Ci, uyega bungut cié. Ci lengeh. Dugesé telun di tajen dadi saya, bin mani*

*dadi calon wakil rakyat. Dong sing matajen gén gumié ajaka.*

Terjemahannya:

087. Tualen : Orang yang berdiri di balik gambar itu dilihat! Siapa dia itu? Di rumah tangga saja ia tidak becus mengurus keluarga, apalagi akan memimpin negara? Preman kamu pilih, digosok mulut kamu, kamu yang bloon. Tiga hari yang lalu di *tajen* menjadi *saya*, besok menjadi calon wakil rakyat. Kan berjudi saja diajak rakyatnya?

Pada saat pelaksanaan pemilu 1999 tersebar berita bahwa ada sejumlah wakil rakyat dari PDIP yang kualitasnya rendahan. Misalnya ada yang terbukti ijazahnya palsu, ada yang mantan preman, ada pula yang suka berjudi *tajen*, dan sebagainya. Melihat kenyataan seperti itu, baik masyarakat pemilih maupun para calon wakil rakyat ataupun pemimpin lainnya yang telah memangku jabatan tertentu hendaknya selalu mawas diri. Jika sadar menjadi calon wakil rakyat atau telah duduk pada lembaga tinggi negara hendaknya sanggup menahan diri, siap menghapus berbagai kebiasaan yang dilarang oleh undang-undang dan peraturan lainnya, juga yang bertentangan dengan norma-norma kehidupan bermasyarakat.

Pada waktu seorang individu telah menduduki jabatan tertentu mereka dikatakan telah masuk ke dunia yang lain yaitu menjadi sosok publik figur. Konsekuensinya, ia harus sanggup menampakkan perubahan pada cara berikir, berkata-kata, dan berperilaku. Jadi ajaran *Trikaya Parisudha* (Hindu) itu harus dihayati dan diamalkan sebaik-baiknya. Terkait dengan ajaran *manacika*, para anggota dewan harus berhati-hati dalam berpikir dan selalu berpikiran positif demi kemakmuran rakyat. Sesuai petunjuk ajaran *wacika*, mereka harus belajar

berbahasa yang santun dan lemah-lembut agar selalu mendapatkan simpati masyarakat; dan menurut ajaran *kayika,* seorang wakil rakyat hendaknya tidak menunjukkan perilaku yang tidak terpuji dalam kehidupannya di masyarakat. Meraka harus tahu diri, memiliki rasa malu kalau sampai ikut *matajen* memakai pakaian dinas, membawa mobil dinas langsung berjudi misalnya. Hal itu akan melemahkan kewibawaannya dan tidak pantas dipanuti oleh rakyatnya.

Kritik sosial lainnya yang juga menyasar pemimpin khususnya anggota DPR dapat pula dilihat pada dialog berikut ini.

*093. Tualén : Ngalih anak jujur kéweh.*
*094. Merdah : Apa dasarné to?*
*095. Tualén : Pis. Ci nyak dadi pemimpin sing maan pis? Apabuin cara janié, guminé gumi langsé.*
*096. Merdah : Gumi langsé éto?*
*097. Tualén : Asal lebihan pipisné, galir suba kerékané*
*098. Merdah : Yen bedikan piisné?*
*099. Tualén : Seket kerékané. Tondén suud dadi pemimpin suba pada magarangin dana purna-bhakti. Makejang pipis ento dasarné not?*

Perhatikan kembali dialog (099) di atas! "*Tondén suud dadi pemimpin suba pada magarangin dana purnabhakti*. *Makejang pipis to dasarné*" artinya 'Belum selesai menjadi pemimpin sudah memperebutkan dana purnabhakti. Semuanya itu uang dasarnya'. Demikian tokoh Malen berkata kepada anaknya. Sasaran wacana kritik tersebut adalah mengkritisi anggota dewan. Di Bali memang pernah heboh masalah besarnya uang purnabhakti yang dicanangkan untuk para anggota dewan. Hal itu dijadikan bahan banyolan oleh sang dalang

yang mengandung makna cukup mendalam. Memang secara eksplisit dalang tidak ada menyebutkan anggota dewan atau DPR, namun dari ungkapan dana purnabhakti itu dapat diinterpretasikan bahwa sasaran dalang adalah para anggota dewan. Pada dialog berikutnya ditambahkan bahwa menurut dirinya (Tualen), sebaiknya tunjukkan dahulu prestasi kerja sesuai dharma bhakti atau kewajiban masing-masing barulah kemudiannya menuntut hak. Sementara pengabdiannya belum kelihatan, sudah memperoleh uang jabatan yang besar, rakyat masih banyak yang kelaparan, mereka malahan menuntut uang purnabhakti yang besar-besar.

Sikap para pemegang kekuasaan yang demikian kurang terpuji dan tidak sesuai dengan falsafah kearifan lokal orang Bali. Di Bali ada slogan yang sangat tepat dipakai pedoman oleh para pejabat negara. Slogan tersebut berbunyi "*Ramé ing gawé sepi ing pamerih*" artinya 'Banyak bekerja namun tidak banyak menuntut hasil'. Konsep mengabdi demi kepentingan nusa dan bangsa nampak diperhatikan oleh slogan tersebut. Kalau di Bali disebut *ngayah* yang kurang lebih bermakna siap melakukan pekerjaan tanpa menuntut bayaran. Kalau toh akhirnya ada bayarannya tentulah patut disyukuri sebagai sebuah anugrah dari Tuhan Yang Mahakuasa.

Di dalam pementasan lakon *Tualén Caru*, dalang Ketut Nuada (Wayang *Joblar*) juga menyampaikan sasaran kritik sosial kepada DPR atau wakil rakyat yang dipilih melalui pemilihan umum. Wacana dimaksud dapat dilihat pada dialog berikut ini.

*303. Tualén : Matiang Tu tiang anggén ben caru?*
*303. Maruti : Yogya*
*304. Tualén : Yen tiang anggon bén caru, kal kéngkén? Nyak melah lakara gumi é?*
*305. Maruti : Kojaraken ling sira betara*
*306. Tualén : Pang ten akéh baos, da jani gén tiang matianga nggih. Kadén duges pemilihan umumé tiang ané milih Tu? Mangkin olasin naké, pang ada balas budin Tué ring tiang!*

Terjemahannya:

303. Tualén : Tuan bunuh saya sebagai daging caru?
304. Maruti : Ya.
305. Tualén : Kalau saya dipakai daging caru apa sudah pasti akan bagus negeri ini?
306. Maruti : Begitu katanya Hyang Kuasa.
307. Tualén : Supaya tidak banyak bicara, asal jangan sekarang saja saya dibunuh ya. Pada waktu pemilu yang lalu kan saya memilih Atu? Kasihani dong saya! Agar ada balas budi Anda pada saya!

Dialog (307) di atas mengandung inti hakikat sasaran pada wakil rakyat yang terpilih melalui pemilihan umum. Walaupun tidak secara ekplisit menyebut anggota dewan, namun karena dikatakan bahwa dirinya Tualén memilih pajabat itu pada waktu pemilihan umum, ini sebuah kritik yang berbentuk sindiran yang disampaikan untuk mengkritisi sikap wakil rakyat. Tualén minta belas kasihan agar tidak dibunuh, diharapkan Sang Anoman atau Maruti dapat memberikan balas jasa karena ketika Maruti naik menjadi pejabat dipilih oleh Tualén.

### 8.1.4 Seorang Anak

Cukup banyak dialog yang sasarannya ditujukan kepada seorang anak yang perilakunya menyimpang dari tatakrama berperilaku yang ideal. Dalang I Wayan Nardayana tanggap terhadap kondisi saat ini bahwa cukup banyak anak-anak yang kurang mengerti dirinya berposisi sebagai seorang anak, dimana ia patut berbakti terhadap orang tuanya. Ketika tokoh I Merdah berkata-kata yang kasar terhadap orang tuanya (Tualén), ia dinasihati seperti berikut.

*159. Tualén : Laguta layah sing matulang, cadik tan pacantél, bani-baniang awaké kén rerama! Majungkling nas cié di kadituané, agat ya. Cai nak mautang gedé kén rerama. Telu utang cie ken nanang.*
*160. Merdah : Abesik …?*
*161. Tualén : Ci mautang angkihan kén nanang. Nanang ané ngardi ci. Yen sing ada nanang sing ada clekotokan ciné.*
*162. Merdah : Dadua?*
*163. Tualén : Ci mautang guna, mautang kabisan.*
*164. Merdah : To kal kéto?*
*165. Tualén : Uli cenik ci peting-peting nanang kanti kelih buka jani. Urukang nanang ci majalan, urukang nanang ngomong, sangkal bisa ci ngraosang nanang nak tua congkod, pecéh lédég, pipi maplui buka jani.*
*166. Merdah : Telu …?*
*167. Tualén : Ci mautang arta brana. Uli mara belingina ci tekén memén cainé nanang ngajak ke dokter, bia masekolah, kudang juta ci mautang kén nanang?*

Dialog tersebut di atas cukup bagus untuk diresapi oleh anak-anak agar mereka sadar pada dirinya bahwa ada tiga hutang yang dimiliki terhadap orang tuanya. Tiga hutang yang dimaksud yaitu (1) *utang angkihan* ‘hutang nyawa’ (dialog 161), (2) *utang guna* ‘hutang jasa’ (dialog 163), dan (3) *utang artabrana* ‘hutang harta benda’ (dialog 165). Pernyataan tersebut cukup menarik untuk

disimak, bahwa memang tepat sekali setiap anak memiliki hutang yang tiada terhingga banyaknya terhadap orang tuannya sehingga mereka harus siap untuk membayarnya. Yang dimaksudkan membayar hutang menurut ajaran Hindu bukanlah membayar nyata-nyata dalam bentuk uang atau materi, apalagi jika seorang anak belum memperoleh pekerjaan yang layak. Bagi seorang ayah atau ibu, anaknya cukup membayar hutang tersebut dengan rasa bhakti atau rasa hormat yang tulus dan iklas. Rasa hormat tersebut dapat diwujudkan dalam bentuk perilaku yang tidak bertentangan dengan segala petunjuk yang baik dari orang tuanya. Seorang tua akan merasa dirinya puas terhadap perilaku anaknya jika petuah, nasihat, dan petunjuk-petunjuknya diikuti oleh anak-anaknya.

Pada dialog selanjutnya, Tualen juga mengatakan bahwa seorang anak yang telah berpenghasilan memang sebaiknya membalas jasa dan budi baik orang tua bagaikan membayar hutang-hutang tersebut dalam bentuk rasa hormat dan juga sejumlah materi. Misalnya bangunan orang tua atau milik keluarga agar dipelihara bersama oleh anak-anaknya. Tualen mengatakan bahwa kesempatan yang paling baik untuk *beryadnya,* melakukan *pitra yadnya* atau bersedekah terhadap orang tua atau leluhur adalah ketika kedua orang tua masih hidup supaya nyata-nyata dapat dinikmati sebagai kebahagiaan hidupnya. Akan sia-sia belaka orang tua diupacarai besar-besaran pada waktu dia meninggal jika ketika mereka masih hidup tidak dihiraukan.

Dialog yang disasarkan kepada seorang anak juga dikomunikasikan oleh I Ketut Nuada, dalang wayang kulit *Joblar* yang mementaskan lakon *Tualén Caru*. Perhatikan dialog berikut!

*317. Merdah : (menangis)*
*Ha ha ha ... Nanang, mati Nang ...? Dija waké ngalih nanang?*
*318. Tualén : Tawang Nanang perah cié. Jani mati nanang, gelur-gelur ci ngeling. Suba gén ilang bangkén nanangé, indengang ci suba sertifikat bapaé.*
*319. Merdah : Kéto sing Waké. Waké kadén nanang warisan ané kéto?*

Terjemahannya:

317. Merdah : (menangis)
Ha ha ha … ayah, meninggal ayah. Di mana saya mencari nanang?
318. Tualén : Ayah sudah tahu tingkah kamu. Sekarang ayah mati, meninggal, tersedu-sedu kamu menangis, nanti kalau mayat ayah sudah hilang, kamu jual dah sertifikat ayah.
319. Merdah : Bukan begitu saya ayah. Ayah sangka aku warisan yang begitu?

Dialog di atas menyampaikan kritikan kepada seorang anak yang tidak bisa menjaga warisan leluhur. Ketika ayahnya meninggal dia berduka, namun ketika mayat orang tuanya telah tiada dia cepat-cepat menjual harta warisannya. Demikian tokoh Tualen berkata pada dialog (318) kepada anaknya (Merdah). Jadi jelas sekali sasaran dialog tersebut kepada seorang anak, dimana anak yang baik diharapkan untuk selalu siap menjaga harta warisan orang tua karena setiap orang yang lahir berbekalkan tangan kosong.

Satu lagi dialog wacana kritik social yang mengarahkan sasaran kepada seorang anak dilontarkan oleh dalang wayang kulit Kontemporer-Sidia melalui dialog punakawan Tualen kepada anaknya (I Merdah) sebagai berikut.

*049. Merdah : Aduh nanang jeg gendang-gending dogén cara anak gendeng nanang.*
*050. Tualén : Nyén orang nani gendeng? Nanang? Nanang ba ané mabrik nani angkala ada buka jani. Sing dadi kéto kén anak tua. Nyanan tulah idup benya. Nanang magending ne anggon nyalimurang keneh né Dah.*

Terjemahannya:

049. Merdah : Aduh ayah, ayah menyanyi-nyanyi bagaikan orang gila saja ayah.
050. Tualén : Siapa kamu bilang gila? Ayah? Ayah yang membuat kamu makanya ada seperti sekarang. Tidak boleh kamu berlaku begitu pada orang tua. Nanti kualat kamu. Ayah bernyanyi ini hanya untuk menghibur diri ini Dah.

Inilah satu-satunya dialog kritik sosial yang dialamatkan sasarannya kepada seorang anak oleh dalang Sidia. Pada dialog (050) tokoh punakawan Tualen berpesan pada anaknya agar jangan suka menghina orang tua karena adanya anak karena jasa orang tua. Hal ini pulalah yang menyababkan di dalam keyakinan orang Bali (Hindu) terdapat tuntunan hidup seorang anak yang disebut *Guru Bhakti*, yaitu berbhakti atau selalu hormat dengan yang disebut guru. Dalam ajaran Hindu ada empat guru yang patut dihormati seorang anak yaitu *Guru Rupaka* (kedua orang tua), *Guru Pengajian* (para guru di lembaga pendidikan), *Guru Wisésa* (aparat pemerintahan), dan *Guru Swadhiyaya* (Tuhan Yang Maha Esa)..

### 8.1.5 Hakim/Penegak Hukum

Tualen juga mengkritisi keadaan zaman sekarang. Ia mengatakan bahwa era sekarang adalah era yang sangat sulit untuk mendapatkan seseorang yang jujur. Cukup banyak orang pintar tetapi yang pintar dan bijaksana masih langka. Kenyataan berbicara bahwa kebanyakan pemimpin kita bermasalah karena moralitasnya masih rendahan. Perhatikan dialog berikut!

*093. Tualén : Ngalih anak jujur kéweh.*
*094. Merdah : Apa dasarné to?*
*095. Tualén : Pis. Ci nyak dadi pemimpin sing maan pis? Apabuin cara janié, guminé gumi langsé.*
*096. Merdah : Gumi langsé é to?*
*097. Tualén : Asal lebihan pipisné, galir suba kerékané*
*098. Merdah : Yen bedikan pisné?*
*099. Tualén : Seket kerékané. Tondén suud dadi pemimpin suba pada magarangin dana purna-bhakti. Makejang pipis ento dasarné not?*

Jika dilihat sepintas, dialog tersebut tidak ada menyebut hakim atau penegak hukum. Namun apabila dialog (095-099) di atas dipahami secara mendalam ia mengandung kritikan terhadap hakim atau penegak hukum. Dialog di atas berbunyi "*Gumié jani gumi langsé. Yen lebihan pipisné galiran kerékané, yen bedikan pipisné seketan kerékané*". Artinya 'Zaman sekarang adalah zaman bagaikan gorden, kalau banyak uangnya akan lancar urusannya, kalau sedikit uangnya akan lambat dan berbelit-belitlah urusannya'. Di Bali ungkapan ini disebut *Sesemon* atau *Raos Makekulitan* (Tinggen, 1984:16) yaitu ungkapan yang maknanya terselubung. Ungkapan di atas bermakna bahwa seseorang yang

berperkara misalnya, jika ia sanggup membayar banyak kepada penegak hukum urusannya akan lebih lancar bahkan akan mampu memenangkan perkara, namun jika tidak berani mengeluarkan uang maka urusan menjadi berbelit-belit atau akan cenderung menerima kekalahan.

### 8.1.6 *Balian* atau Dukun

Di dalam pementasan lakon *Tualen Caru* Wayang Kulit *Joblar*, dalang I Ketut Nuada sempat mengkomunikasikan dialog yang mengandung sasaran terhadap *balian* atau dukun seperti pada dialog berikut.

*226. I Klencéng* : *Men ci dadi balian, ci nawang usada?*
*227. I Céblong* : *Aing. Taén sing ngitunagng usada, yang penting maan sesari.*
*228. I Klencéng* : *Men ada nak maubad?*
*229. I Céblong* : *Aiah. Uli tuni ajaka dasa.*
*230. I Klencéng* : *Seger ben ci?*
*231. I Céblong* : *Aing. Makejang mati not.*

Melalui dialog yang guyon dan yang bermaksud melucu, sang dalang telah melontarkan serangkaian dialog yang mengandung sindiran terhadap seseorang yang mengaku berprofesi sebagai *balian* atau dukun cabul. Dikatakan melalui dialog (227) ia sama sekali tidak mengetahui ajaran *usaha* atau ilmu pengobatan. Dia jelas-jelas mengatakan tidak pernah memikikirkan *usada* dan yang dipentingkan adalah mendapatkan *sesari* atau upah berupa uang. Dampak dari kelalaiannya itu dikatakan bahwa semua orang yang datang berobat itu meninggal dunia.

### 8.1.7 Pejudi

Dalang Ketut Nuada juga sempat mengeluarkan lelucon yang menyasar para *bebotoh* atau pejudi yang membandel melakukan kegiatan berjudi padahal sudah wanti-wanti dilarang oleh aparat penegak hukum karena bertentangan dengan undang-undang atau melawan hukum. Perhatikan dialog berikut.

| | |
|---|---|
| *245. I Klencéng* | *: Apa artin odalané di jaba?* |
| *246. I Céblong* | *: O: orang-orang banyak berkerumun; D: duduk atau masila; A: akan melakukan suatu kegiatan; L: langsung nyeluk kantong; A: akan masang bola adil atau kocok-kocokan; N: nunas ica ken Ida Hyang Widhi maan apa tusing?* |
| *258. I Klencéng* | *: Bungut Cié, nak suba sing baanga kén Mangku Pastika.* |
| *259. I Céblong* | *: Biar sing baanga kén Mangku Pastika, nu gén banga ken Mangku Dalem, teruskan aja jalan!* |

Pada dialog (257) I Céblong menceritakan keadaan orang yang bermain judi *bola adil* atau *kocok-kocokan*. Pada dialog (258) I Klencéng mengatakan bahwa judi sudah dilarang oleh Kapolda Bali Mangku Pastika. Sedangkan pada dialog (259) I Céblong menghelak bahwa walaupun tidak mendapat izin dari Mangku Pastika, asalkan masih diizinkan oleh Mangku Dalem, terus saja jalan. Pernyataan yang terakhir menandakan adanya sikap membangkang yang dilakukan oleh para pejudi.

### 8.1.8 Seorang Suami

Pada pertunjukan wayang kulit *Cénk Blonk* terdapat pula dialog kritik sosial yang disasarkan kepada bapak-bapak atau seorang suami, terutama suami yang suka berlaku kasar terhadap sang istri. Perhatikan dialog berikut!

*812. Céng : Ci dadi sing keras hati ngajak anak luh! Nak luhé to kadén Déwa?*
*813. Blong : Nak luh apa Déwa?*
*814. Céng : Kaden Ibu pertiwi raosanga? Ada anak ngorang bapak pertiwi? Di kelenderé ada hari ibu, ada hari bapak? Di limané ada ibu jari, ada bapak jari? Di guminé ada ibu kota, ada bapak kota?*
*815. Blong : Ci bisa jaa ngorang kéto. Ges né ci ngudiang marebat ajak ci kurenan cainé?*

Terjemahannya:

816. Céng : Kamu tidak boleh keras hati sama perempuan. Perempuan itu kan Dewa?
817. Blong : Perempuan apa Dewa?
818. Céng : Kan disebut Ibu Pertiwi? Ada Bapak Pertiwi? Pada kalender ada Hari Ibu, ada Hari Bapak? Di tangan kita ada Ibu Jari, ada Bapak Jari? Di dunia ini ada ibu kota, ada bapak kota?
819. Blong : Kamu sih bisa ngomong begitu, waktu ini kenapa kamu bertengkar sama isteri kamu?

Pada dialog (816) tokoh I Klencéng mengatakan bahwa temannya (I Céblong) tidak boleh keras hati atau berlaku kasar terhadap seorang perempuan atau isteri. Dikatakannya bahwa isteri itu adalah dewa. Pada dialog (818) dilanjutkan bahwa isteri itu adalah orang yang patut dihormati karena ia adalah orang yang mahapenting bagi kehidupan laki-laki. Itulah sebabnya ada sebutan

ibu pertiwi, ibu jari, ibu kota, dan hari ibu. Bahkan ada slogan yang menyatakan bahwa sorga seseorang terletak di kaki seorang ibu.

### 8.1.9 Masyarakat Luas Lainnya

Dalam pembahasan ini akan dikemukakan beberapa wacana kritik sosial yang agak sulit dipastikan sasarannya pada pihak atau golongan tertentu. Ada sejumlah wacana kritik sosial yang menyasar masyarakat umum demi sebuah perbaikan sikap dan perilaku sehari-hari agar berdampak positif terhadap hidup dan kehidupan sehingga akan tercapai kehidupan yang lebih baik.

Jika diamati hampir setiap pertunjukan mengandung nilai hiburan, fungsi kritik sosial, fungsi edukatif, menyampaikan nasihat atau petuah, memberikan tuntunan, dan sebagainya. Demikian juga halnya pertunjukan wayang kulit. Tiga pertunjukan wayang kulit yang dijadikan objek penelitian ini juga mengandung hal yang sama. Dari tiga dalang yang diteliti, cukup banyak dialog kritik sosial yang sasarannya tertimpa kepada masyarakat umum, sukar dipastikan menyasar seseorang atau kelompok tertentu.

#### 8.1.9.1 Dialog Wayang *Cénk Blonk*

Pada pertunjukan wayang kulit *Cénk Blonk* yang memainkan lakon *Diah Gagar Mayang* cukup banyak ada dialog kritik sosial yang arah atau sasarannya tidak jelas dan pada hakikatnya disasarkan kepada masyarakat luas.

Perhatikan dialog berikut!

*712. Sangut : Ida Sang Rama nak sihin Widhi. Telah bojogé paplék-plék, to sagét ada bojog teka uli kémping jenenga ento? Jeg plaibanga Kusa-Lawa, kal kudiang jani awaké? To sa raosanga, di atas langit masih ada langit. Lamunapa ja saktiné, nu ada ané saktinan.*

Terjemahannya:

712. Sangut : Beliau Sang Rama adalah sosok individu yang dikasihi oleh Tuhan. Ketika para kera rakyatnya banyak tewas, ternyata ada kera yang sep[ertinya dating dari kemping. Dilarikan Kusa dan Lawa, mau bilang apa kita? Itulah yang dikatakan bahwa di atas langit masih ada langit. Sesakti atau sehebat apa pun seseorang, tentu masih ada yang lebih sakti atau lebih hebat lagi.

Dialog (712) di atas menyampaikan sebuah kritikan yang sasarannya diarahkan kepada masyarakat pada umumnya. Tokoh Sangut mengatakan bahwa Sang Rama adalah seorang raja yang dikasihani Tuhan. Manakala para kera rakyatnya Sang Rama pada berguguran meninggal, tiba-tiba datang seekor kera sebagai dewa penyelamat, menyambar Kusa dan Lawa dan melarikannya. Di situ I Sangut mengatakan sebuah ungkapan bahwa "Di atas langit masih ada langit" yang mengandung arti bahwa betapa pun saktinya seseorang, masih ada yang lebih sakti lagi. Sehingga siapa saja yang menyimak dialog tersebut akan merasakan sesuatu kebenaran hakiki bahwa betapa pun hebat atau pintarnya seseorang, sesungguhnya masih ada yang lebih hebat dan lebih pintar lagi. Pernyataan tersebut mengarahkan umat manusia tidak boleh tekebur dengan kehebatannya, hendaknya selalu siap merasakan kelemahan pada dirinya.

Selanjutnya ada lagi dialog antara tokoh sisipan yaitu I Ceblong dan I Klenceng yang sasaran kritik sosialnya juga kepada masyarakat luas. Perhatikan dialog berikut!

*801. Blong : Yen kéto sing pocol adané ci mauruk masanti Céng?*
*802. Céng : Pocol éngkén?*
*803. Blong : Apa madan santi?*
*804. Céng : Santi é to?*
*805. Blong : Santi artiné damai. Mekain awak cié di susué. Di kaka-winé ngalih sesuluh, pang nyak otak cié damai. Uli sandikalaé bungut cié sebak-sebak di banjar mauruk masanti. Bin maniné ked jumah ci ngebug bungut kurenan. To maludih santi é yen kéto?*

Terjemahannya:

801. Blong : Kalau begitu kan rugi kamu belajar *masanti* Cenk?
802. Céng : Rugi bagaimana?
803. Blonk : Apa yang disebut *santi*?
804. Céng : *Santi* itu?
805. Blong : *Santi* artinya damai. Berkaca kamu pada susu. Pada *ka-kawin* kamu mencari petunjuk hidup, supaya otak kamu menjadi damai. Mulai menjelang sore mulut kamu membelanga ikut *masanti*, Besok paginya sampai di rumah kamu memukul mulut isteri. Apa itu bagus?

Dialog di atas dikomunikasikan oleh dua orang pemeran figuran yang semata-mata ditampilkan sebagai lawakan yang berperan menghibur. Tokoh I Ceblong mengatakan temannya I Klenceng rugi setiap malam belajar *masanti* (kegiatam membaca susastra tembang Bali dan membahas arti atau maknanya) yang sasarannya mencari pengetahuan demi kedamaian hidup. Kata *santi* berartri ‘damai’ sehingga orang-orang yang melibatkan diri pada kegiatan *masanti* selayaknya mampu mengamalkan hasil kegiatan tersebut pada kehidupan sehari-

hari, mampu menahan diri dari perilaku yang tidak terpuji. Sementara I Klenceng rajin mengikuti *pasantian* namun setiba di rumah dia memukuli mulut isterinya.

Secara eksplisit kedengarannya dialog tersebut bermaksud mengkritisi tokoh I Klenceng, namun secara implisit mengandung makna yang jauh lebih melebar. Masyarakat luas, atau siapa saja yang telah rajin melibatkan diri dalam kegiatan *masanti* 'membaca karya sastra tradisional' tersebut hendaknya dapat menunjukkan perubahan sikapnya dari sikap yang emosional (kurang baik) kepada sifat yang lebih baik, lemah lembut, santun, dan menghargai orang lain, termasuk tidak tegaan menganiaya isteri.

Dialog kritik sosial yang disasarkan pada masyarakat luas lainnya dapat dilihat pada kutipan berikut!

*904. Cénk : Ci ulian lebihan berpikir né.*
*905. Blonk : Berpikir?*
*906. Cénk : Aa, anggon ngilangang setrés, . . .*
*907. Blong : Engkén carané?*
*908. Ceng : Berhentilah ci membanding-bandingkan diri cié dengan orang lain! Olah raga sawai, positif thinking ci. Da ci berpikir yang negatif pang da setrés polon cié, terima-lah hidup apa adanya!*

Terjemahannya:

904. Céng : Kamu kebanyakan berpikir ini.
905. Blong : Berpikir?
906. Céng : Ya. Untuk menghilangkan setres, . . .
907. Blong : Bagaimana caranya?
908. Cénk : Berhentilah kamu membanding-bandingkan diri pada orang lain! Olah raga setiap hari, positif thinkinglah kamu! Jangan kamu berpikiran yang negatif agar jangan kamu setres! Terimalah hidup ini apa adanya!

Dialog (904-908) di atas mengkritisi masyarakat luas agar jangan suka membanding-bandingkan diri dengan orang lain agar tidak menimbulkan setres. Pada dialog (908) disarankan oleh I Klencéng kepada I Céblong bahwa untuk hidup nyaman harus bisa mensyukuri apa adanya, tidak bercita-cita terlalu muluk-muluk, janganlah suka membanding-bandingkan diri dengan orang lain, olah raga setiap hari, jangan negatif thinking, usahakan selalu berpikiran yang positif, dan bisa menerima hidup apa adanya.

### 8.1.9.2 Dialog Wayang *Joblar*

Dialog kritik sosial yang sasarannya diperuntukkan pada masyarakat luas juga dikomunikasikan oleh dalang I Ketut Nuada (Wayang *Joblar*) melalui pementasan lakon *Tualén Caru*. Perhatikan dialog berikut!

| | | |
|---|---|---|
| *172.* | *I Céblong* | *: Beli ngidih tegul kuluk adiné (bernyanyi)* |
| *173.* | *Bojog* | *: (Ngebut dan menabrak Nang Céblong)* |
| *174.* | *I Klencéng* | *: (bernyanyi)*<br>*Memori dano beratan . . .* |
| *175.* | *I Céblong* | *: Jeg téga san Céng magending kéto Céng? Waé ulung, waé tabrak motor, Ci magending, to arti-né setia kawan cié jelék.* |

Terjemahannya:

| | | |
|---|---|---|
| 172. | I Céblong | : *Beli ngidih tegul kuluk adine* (bernyanyi) |
| 173. | Kera | : (mengebut dan menabrak Nang Ceblong) |
| 174. | I Klencéng | : (bernyanyi)<br>Memori dano beratan . . . |
| 175. | I Céblong | : Tega sekali kamu bernyanyi begitu Ceng? Aku terjatuh, aku tabrak motor, kamu bernyanyi. Itu berarti rasa setia kawan kamu jelek sekali. |

Pada dialog (175) I Céblong menyesali sikap temannya (I Klencéng), karena ketika ia terjatuh akibat ditabrak motor, I Klencéng tidak menolongnya malahan bernyanyi-nyanyi. Sasaran dialog kritik sosial di atas disampaikan untuk mengkritisi orang-orang atau warga masyarakat yang rasa setia kawannya kurang baik atau tidak terpuji. Jika ada seseorang terjatuh atau tertimpa musibah seperti kecelakaan misalnya tentunya kita harus tenggang rasa, apalagi dia itu teman dekat seharusnya ditolong, bukan malah ditertawakan, dinyanyikan atau dibiarkan begitu saja.

Di bawah ini disajikan kutipan dialog kritik sosial yang juga sasarannya masyarakat luas, khususnya masyarakat Bali. Dalam konteks banyolan atau lawakan sang dalang mencoba mengkritisi sikap sejumlah orang di Bali yang sedikit melenceng dari prinsip mengajegkan Bali dalam hal panggilan atau kata sapaan. Perhatikan dialog punakawan Délem dan Sangut berikut!

*245. Sangut : Yen kurenan Lemé ngaukin Mélem?*
*246. Délem : Papa papa papa.*
*247. Sangut : Panak Lemé?*
*248. Délem : Pipa pipa pipa.*
*249. Sangut : Aduh …. Lekang ja atiné agigis kéngkén ya Lem! Tepuk Cang lantasan ibi panak Melemé di cariké. Mama mau ké mana Ma…? Tunggu dulu Nak!…., Mama nyari kangkung. Hah ….*

Terjemahannya:

245. Sangut : Kalau isteri Melem memanggil Melem?
246. Délem : Papa papa papa.
247. Sangut : Kalau anaknya Melem?
248. Délem : Pipa pipa pipa.

249. Sangut : Aduh ….. Kamu harus punya rasa malu Lem! Saya lihat anak kamu kemarin di sawah. Mama, mau ke mana Ma? Tunggu dulu nak, Mama nyari kangkung. Aduh ….

Jika dicermati dialog (245-249) di atas, tampak punakawan Sangut mengkritisi kakaknya Delem karena dipandang kurang tepat mengganti sapaan untuk diri dan isterinya. Dia meniru panggilan papa untuk dirinya dan mama untuk isterinya, sementara keadaan ekonominya tidak mendukung. Seseorang yang dari golongan ekonomi lemah memanggil papa dan mama pada orang tuanya sepertinya memang kurang cocok. Di samping itu kelihatan sekali meniru-niru tradisi suku atau golongan lain, sementara orang Bali sudah punya panggilan atau sapaan-sapaan yang cukup harismatik untuk digunakan. Jadi, sasaran dialog tersebut sesungguhnya dikenakan terhadap seluruh suku Bali.

Masih banyak dialog lainnya yang disasarkan kepada masyarakat luas. Berikut ini akan disajikan satu lagi yaitu dialog Sangut dan I Joblar.

*650. Sangut : Gigisang mukak bungut cié apa Blar! Spiténg gén boné not ci?*
*651. I Joblar : Jangan menghina, lebih baik membina!*

Terjemahannya:

650. Sangut : Pelankan sedikit membuka mulut kamu ya Blar! Bau sepiteng saja.
651. I Joblar : Jangan menghina, lebih baik membina!

Dialog kedua tokoh punakawan di atas mengkritisi orang yang kurang sopan dalam berbicara, dan juga mengkritisi orang yang suka menghina teman. Dikatakan lebih baik membina daripada menghina. Sasaran dialog tersebut jelas ditujukan kepada masyarakat luas. Siapa saja harus sopan berwicara agar tidak

sampai mengganggu kenyamanan orang lain. Di samping itu juga sangat tepat bahwa betapa pun jeleknya atau tidak beruntungnya seseorang, hendaknya jangan sampai dihina, lebih baik mereka dibina, dibimbing, diarahkan agar bisa menjadi lebih baik.

### 8.1.9.3 Dialog Wayang *Sidia*

Di samping oleh dalang I Wayan Nardayana (*Cénk Blonk*) dan I Ketut Nuada (*Joblar*), wacana kritik sosial yang sasarannya dialamatkan kepada masyarakat luas juga ditemui di dalam pementasan lakon *Dasa Nama Kerta* wayang *Sidia*. Perhatikan dialog berikut!

*161. Hyang Siwa : Haywa kita manastapa!*
*162. Sangut : Eda nyen cening sebet!*
*163. Hyang Siwa : Ri hana wateking bhuta-kala sisianing nghulun tumedun marikanang marcapada, polah manusa larapannya.*
*164. Sangut : Nah ada nyen watek bhuta kalane, sisian manira tedun ka gumine, da nyen to sebetanga, wirah manusane ane ngemaang jalan*.

Terjemahannya:

161. Hyang Siwa : Janganlah hendaknya kalian bersedih!
162. Sangut : Janganlah hendaknya kalian bersedih!
163. Hyang Siwa : Adapun para bhutakala bawahan kami turun ke bumi. Janganlah hal itu disesalkan, oleh karena manusialah yang memberikan jalan.
164. Sangut : Adapun para bhuta kala bawahan kami turun ke bumi, janganlah hal itu disesalkan, oleh karena manusialah yang memberikan jalan.

Demikianlah dialog (161-164) di atas disampaikan oleh tokoh Hyang Siwa dengan bahasa Kawi yang diterima dan diterjemahkan oleh tokoh Sangut.

Dialog tersebut menyampaikan kritikan yang terarah kepada masyarakat luas bahwa seringkali bencana atau musibah yang dialami oleh manusia di bumi ini banyak disebabkan oleh ulah manusia itu sendiri, bukan akibat kehendak Tuhan. Oleh karena itulah hendaknya umat manusia sanggup dan pintar-pintar menjaga alam lingkungan demi keselamatan hidup bersama.

## 8.2 Amanat Wacana Kritik Sosial

Pada paparan sebelumnya telah cukup banyak dialog kritik sosial yang dapat disimak. Dialog kritik sosial yang demikian banyak dikomunikasikan oleh para dalang wayang kulit inovatif mengandung pesan-pesan tertentu yang bermaksud memberikan arahan yang positif terhadap tata krama kehidupan umat manusia. Setiap dialog yang mengandung kritik sosial tersebut diarahkan kepada sasaran tertentu dan mengandung inti hakikat pesan yang di dalam kajian ini disebut amanat. Sebelum lanjut menguraikan amanat apa saja yang tersirat di dalam wacana-wacana kritik sosial tersebut, akan dipaparkan lebih dahulu apa yang dimaksud dengan amanat.

Di dalam *Kamus Besar Bahasa Indonesia*, kata amanat mengandung arti (1) pesan; perintah (dari atas); (2) keterangan (dari pemerintah); (3) wejangan (dari orang terkemuka); (4) lingkup keseluruhan makna atau isi pembicaraan; (5) sasaran gagasan yang mendasari karya sastra; pesan yang ingin disampaikan pengarang kepada pembaca atau pendengar; beramanat berarti menyampaikan (memberi/menghantar) amanat atau berpesan (2002:35).

Pada umumnya sebuah karya sastra mengandung suatu ajaran moral atau pesan yang ingin disampaikan oleh pengarang yang disebut amanat. Jika permasalahan yang diajukan di dalam sebuah cerita juga diberi jalan keluarnya itulah yang disebut amanat. Amanat dalam karya sastra implisit dan eksplisit. Implisit jika jalan keluar atau ajaran moral itu disiratkan dalam tingkah laku. Sedangkan eksplisit jika pengarang menyampaikan seruan, peringatan, nasihat, anjuran, larangan, dan sebagainya berkenaan dengan gagasan yang mendasari cerita itu (Sudjiman, 1990:58).

Amanat merupakan bagian yang integral (keseluruhan) dari dialog dan tindakan cerita. Amanat selalu akan berkaitan atau menyentuh hati nurani pembaca, untuk menyadari atau menolaknya. Kesan yang diberikan oleh pembaca berbeda-beda dan tergantung dari tiga faktor, yaitu: (1) intuisi atau kepekaan batin pembaca, (2) persepsi pembaca, dan (3) sikap pembaca yang menunjukkan pandangan hidupnya (Sukada, 1983:22).

Harimurti Kridalaksana (1982:22) mengatakan bahwa yang dimaksud amanat adalah keseluruhan makna atau isi suatu wacana, cerita, konsep, dan perasaan yang hendak disampaikan pembicara atau pengarang untuk dimengerti dan diterima oleh para pendengar atau pembaca.

Berdasarkan pendapat para ahli tetrsebut di atas dapat disimak bahwa amanat adalah suatu bagian ide yang terkandung di dalam karya sastra, yang dapat ditangkap atau dipahami oleh pembaca melalui struktur karya sastra

bersangkutan. Untuk dapat menangkap makna tersebut dibutuhkan kepekaan rasa, persepsi pembaca yang menunjukkan pandangan hidupnya.

Dalam konteks penelitian ini, oleh karena yang diteliti adalah wacana kritik sosial, maka amanat yang dimaksud adalah amanat yang terkandung pada wacana-wacana khusus tentang kritik sosial. Amanat wacana kritik sosial adalah suatu ide atau pesan tertentu yang terkandung di dalam serangkaian dialog yang mengandung atau mewacanakan suatu kritikan atas kondisi dan perilaku sosial masyarakat. Ide atau pesan yang dikomunikasikan tersebut dapat dipahami sebagai sebuah ajaran kemanusiaan yang pada akhirnya diharapkan bermanfaat demi sebuah cita-cita mencapai kedamaian hidup bermasyarakat. Berdasarkan pengertian tersebut maka amanat-amanat yang ditemukan di dalam dialog-dialog wayang kulit inovatif antara lain: (1) kepemimpinan, (2) kalah jadi abu menang jadi arang, (3) hutang dan yadnya anak, (4) penyakit, (5) kepribadian, dan (6) seni budaya.

### 8.2.1 Amanat Kepemimpinan

#### 8.2.1.1 Pemimpin sebagai Pengayom Masyarakat

Di Bali, seorang pemimpin terutama yang memegang suatu wilayah atau daerah dikenal dengan sebutan *sang ngawerat* atau *tedung jagat* seperti tersurat pada dialog (047). Kata *tedung jagat* berasal dari urat kata *tedung* ‘payung’ dan *jagat* ‘bumi/negeri’ sehingga *tedung jagat* identik dengan payung bumi yang mengandung pengertian bahwa seorang pemimpin memiliki tugas dan peranan

sebagai pengayom masyarakat, yaitu orang-orang yang dapat memberikan perlindungan kepada rakyatnya agar dapat hidup aman, nyaman, dan tenteram. Perhatikan dialog berikut!

*047. Tualén : Pemimpiné to madan tedung jagat. Yen ada pemimpin ané setata manes-manesin rakyat.*
*048. Merdah : Kengken ...?*
*049. Tualén : Tan bina angganing kadi kidang mangop soring taru ageng, ineng ngamangguhaken sukanikang mangun*
*050. Merdah : Apa artiné?*
*051. Tualén : Pang da buka kidangé ngetis di bongkol kayuné gedé, gedé jaa punyané sakéwala lacur kayuné sing madon. Dija ya i kidang lakar nepukin émbon?*

Terjemahannya:

047. Tualén : Pemimpin itu adalah pengayom masyarakat. Jika ada pemimpin yang selalu memanas-manasi rakyatnya
048. Merdah : Bagaimana?
049. Tualén : Tak obahnya ia bagaikan kijang yang berada di bawah pohon besar, tetapi sayang pohon itu tiada berdaun.
050. Merdah : Apa artinya itu?
051. Tualén : Artinya niscaya tidak akan bisa meneduhi rakyatnya karena pohon yang besar itu tiada berdaun.

Demikian I Tualén menasihati anaknya bahwa seorang pemimpin berfungsi untuk mengayomi, memberi perlindungan kepada rakyatnya agar merasakan hidup yang aman, nyaman, tentram, damai, dan bahkan merasakan kemakmuran. Seorang pemimpin yang tidak sanggup mengayomi rakyatnya, itulah pemimpin yang tidak berhasil apalagi ia malahan memanas-manasi atau mempropokasi rakyatnya sehingga berdampak pada kehidupan yang tidak baik.

Jadi amanat yang terkandung di dalam serangkaian dialog tersebut adalah pemimpin sebagai pengayom masyarakat.

### 8.2.1.2 Bekal Seorang Pemimpin

Amanat kepemimpinan yang lainnya adalah mengenai bekal seorang pemimpin. Tokoh Tualén memberikan petunjuk kepada anaknya (I Merdah) untuk tidak bermimpi menjadi pemimpin karena menjadi pemimpin memiliki tugas yang sangat berat. Perhatikan dialog berikut.

*055. Tualén : Berat nak dadi pemimpin*
*056. Merdah : Mawinan beraté?*
*057. **Tualén** : Tetelu gegelaran anaké dadi pemimpin*
*058. Merdah : Apa to ... ?*
*059. Tualén : Ilmu, amal, iman.*

Terjemahannya:

055. Tualén : Berat orang menjadi pemimpin
056. Merdah : Yang menyebabkan berat?
057. Tualén : Ada tiga bekal orang menjadi pemimpin
058. Merdah : Apa saja itu ?
059. Tualén : Ilmu, amal, dan iman.

Pada dialog (059) tokoh Tualén mengatakan bahwa seorang pemimpin setidak-tidaknya punya tiga bekal yaitu ilmu, amal, dan iman. Pada dialog berikutnya dijelaskan bahwa bekal ilmu seorang pemimpin maksudnya setiap pemimpin hendaknya benar-benar memiliki ilmu pengetahuan yang cukup yang diperoleh melalui pendidikan formal secara benar dan atau legal, termasuk di dalamnya menguasai ilmu-ilmu kepemimpinan, baik gaya kepemimpinan modern

yang bersifat nasional maupun kepemimpinan tradisi yang diperoleh melalui ajaran kebenaran. Selanjutnya, pemimpin yang telah memiliki bekal ilmu pengetahuan yang cukup hendaknya mau mengamalkan pengetahuannya itu di dalam kehidupan sehari-hari. Percuma saja kalau dia pintar namun tidak mau mengamalkan kepintarannya pada kehidupan bermasyarakat. Kemudian, pengamalan ilmu pengetahuan dan keterampilan yang dimiliki harus didasarkan pada kekuatan iman yang matang. Budi pekerti yang luhur, iman yang kokoh dan didasari dengan ajaran-ajaran kebenaran adalah landasan utama pengamalan ilmu pengetahuan seorang pemimpin.

### 8.2.1.3 Cermat Memilih Pemimpin

Amanat berikutnya yang masih ada kaitannya dengan kepemimpinan adalah kecermatan masyarakat memilih seorang calon pemimpin. Ada kalanya rakyat terbawa arus untuk memilih sosok calon pemimpin tertentu, sedangkan ia tidak memiliki pemahaman tentang calon yang akan dipilihnya. Hal itu juga dikritisi oleh tokoh Tualen melalui dialog berikut.

*083. Tualén : Kayang pemilihan umumé ané kal teka*
*084. Merdah : Kengken?*
*085. Tualén : Eda ci milih gambar*
*086. Merdah : Apa pilih?*
*087. Tualén : Orang yang berdiri di belakang gambar tolih! Nyén ia to? Di rumah tangga gén ia sing becus ngurusin keluarga, saling ké kal mimpin gumi? Préman kal pilih cai, uyega bungut cié, ci lengeh. Dugesé telun di tajen dadi saya, bin mani dadi calon wakil rakyat, dong sing matajen gén rakyaté ajaka.*

Terjemahannya:

083. Tualén : Pada pemilihan umum yang akan datang
084. Merdah : Bagaimana?
085. Tualén : Janganlah kamu memilih gambar!
086. Merdah : Apa dipilih?
087. Tualén : Orang yang berdiri di belakang gambarlah yang dipilih! Siapa dia itu? Di rumah tangga saja dia tidak becus mengurus keluarganya, apalagi akan memimpin negara. Preman kamu pilih, digosok mulut kamu, kamu yang bodoh. Tiga hari lalu di tajen menjadi pemimpin tajen, besok dia naik menjadi calon wakil rakyat, kan berjudi saja rakyat itu diajak?

Melalui dialog (083-087) di atas, tokoh Tualén dengan tegas memberikan nasihat kepada anaknya agar pada pemilihan umum berikutnya berhati-hati memilih calon pemimpin. Ketika melihat gambar tertentu, harus dicermati siapa yang berdiri di belakang gambar tersebut. Apakah orangnya pantas didukung atau tidak. Jangan sampai salah memilih. Sekali salah menjatuhkan pilihan, maka rakyat banyaklah yang akan menjadi korban.

#### 8.2.1.4 Pemimpin yang Serakah

Ada serangkaian dialog yang juga dikomunikasikan oleh tokoh Tualen bersama anaknya I Merdah dan mengandung amanat pemimpin yang serakah, bahwa ada pemimpin atau pejabat tertentu yang kinerjanya hanya melihat uang saja dan tidak memiliki kejujuran. Perhatikan dialog berikut!

*097. Tualén : Ngalih anak jujur keweh di guminé.*
*098. Merdah : Ané ngeranang kewehé?*
*099. Tualén : Ci nyak dadi pemimpin sing maan pipis? Apa buin jani gumie gumi langse?*
*100. Merdah : Gumi langsé é to?*

*101. Tualén : Asal lebihan pipisné, galir suba kerékané. Yen bedikan pipisné, seketan suba kerékané. Tondén suud dadi pemimpin suba magarangin uang purnabhakti.*
*102. Merdah : Dasarné?*
*103. Tualén : Pis makejang ento.*

Terjemahannya:

097. Tualén : Mencari orang jujur sulit di negeri ini.
098. Merdah : Yang menyebabkan sulit?
099. Tualén : Kamu mau menjadi pejabat tidak mendapat uang? Apalagi negeri ini negeri bagaikan korden.
100. Merdah : Negeri korden itu?
101. Tualén : Kalau banyak uangnya akan lancar urusannya, kalau sedikit uangnya akan lambat urusannya. Belum habis jabatannya sudah merebut uang purnabhakti.
102. Merdah : Dasarnya?
103. Tualén : Uang itu semua.

Melalui rangkaian dialog di atas, tokoh Tualén mengatakan bahwa pada era ini sangat sulit mendapatkan pejabat yang jujur. Cukup banyak pemimpin atau pejabat yang ada sekarang pengabdiannya kurang bagus, rata-rata kinerja mereka tergantung pada uang. Jika ada uang banyak kinerjanya bagus, cepat memberi pelayanan, namun kalau tidak ada uang atau uangnya sedikit maka kerjanya kurang baik, lamban sekali. Dikataklan pula bahwa belum seberapa dapat mengabdikan dirinya, sudah memperebutkan uang purnabhakti. Hal ini sangat disesalkan dan dikatakan semua bermuara pada uang. Ada uang banyak urusan menjadi lancar dan jika tidak ada uang urusan menjadi berbelit-belit atau kurang mendapatkan perhatian. Jadi amanat yang tersirat di dalam serangkaian dialog di atas adalah pemimpin yang hanya melihat uang dengan istilah yang lebih lumrah disebut pemimpin yang serakah. Dalam hal ini seorang pemimpin

perlu menyadari dirinya sebagai abdi negara dan abdi masyarakat sehingga siap untuk mengabdikan dirinya baik suka maupun duka demi kemakmuran rakyat.

**8.2.1.5 Hak dan Kewajiban Pemimpin**

Tokoh Tualén adalah sosok orang tua yang penuh dengan petuah dan nasihat. Dalang sangat umum menggunakan tokoh tersebut sebagai pemberi nasihat terutama kepada anaknya (Merdah) namun arah nasihat-nasihat tersebut tentunya akan bermanfaat untuk seluruh umat manusia. Masih berkaitan dengan kepemimpinan, bagaimana sebaiknya perilaku ideal seorang pemimpin, Tualen berkata sebagai berikut.

*106. Merdah : Oh kéto?*
*107. Tualén : Kéto. Yen cara nanang, gaéné malu édéngang bukti, mara lantasan nagih sekaya. Né tusing ada laksana suba nagih sekaya. Nget pelung matané nepukin pipis. Klanan anaké magarang nagih dadi pemimpin.*
*108. Merdah : Oh kéto?*
*109. Tualen : Kéto ba.*

Terjemahannya:

106. Merdah : O … begitu?
107. Tualén : Ya. Kalau bagi ayah, tunjukkan bukti prestasi kerja terlebih dahulu, baru kemudian menuntut hasil. Ini belum ada prestasi kerja sudah menuntut hasil. Hijau matanya melihat uang. Itulah sebabnya orang berebut menjadi pemimpin.
108. Merdah : O… begitu?
109. Tualén : Begitu dah.

Pada dialog (107) Tualén mengatakan bahwa yang ideal menurutnya, seorang pejabat, seorang pemimpin atau pun pegawai lainnya sebaiknya dapat

menunjukkan prestasi kerjanya terlebih dahulu sebelum dia menuntut hasilnya. Dalam istilah umum, kewajiban harus dikedepankan daripada menuntut hak. Tidak baik hanya bisa menuntut hak jika kinerja memenuhi kewajiban belum terpenuhi secara maksimal.

Pada era ini memang berebutan orang-orang yang ingin menjadi pemimpin lantaran ingin berkuasa mendapatkan kedudukan yang tinggi, dan ujung-ujungnya adalah semata-mata merebut uang karena ingin cepat kaya, sementara pengabdian yang dilakukan kepada nusa dan bangsa belum maksimal. Pemimpin yang seperti itu kurang memahami slogan Bali kuna yaitu "*Ramé ing gawé sepi ing pamrih"* yang kurang lebih mengandung arti 'Banyak bekerja tetapi tidak banyak menuntut hasil'. Bekerja dan mengabdilah sebanyak mungkin demi tercapainya kesejahteraan hidup umat manusia tanpa selalu berpikir tentang imbalan yang akan diberikan. Jika ada uangnya disyukuri, kalau tidak ada tidak usah terlalu dirisaukan.

Menurut ajaran dharma, hidup ini harus diabdikan dan diyadnyakan untuk sesama umat manusia. Semakin banyak seseorang dapat mengabdikan diri semakin baiklah pahala yang akan diterima, oleh karena yang akan dibawa mati bukanlah harta benda melainkan sisa-sisa atau hasil perbuatan yang disebut "*karma wesana*".

#### 8.2.1.6 Berat Menjadi *Kelian*

Amanat kepemimpinan yang telah dipaparkan sebelumnya adalah wacana kritik soaial yang dikomunikasikan oleh dalang Wayan Nardayana (wayang kulit *Cénk Blonk*) pada pementasan lakon *Diah Gagar Mayang*. Sedangkan amanat tentang berat menjadi *kelian* ini diungkap oleh dalang I Ketut Nuada (wayang kulit *Joblar*) yang mementaskan lakon *Tualén Caru*. Amanat ini masih ada kaitannya dengan amanat induk tentang kepemimpinan di atas. Hanya saja pemimpin yang dibicarakan berikut ini adalah pemimpin kelompok sosial tradisi di Bali. Perhatikan dialog berikut!

*863. Sangut : Panes basangé, ngudiang klian amah ba? Kadén ba demen san aké dadi klian?*
*864. Raksasa : Sorry kak Agus sorry*
*865. Sangut : Not ci dadi klian cara negen mameri muani é.*
*866. Raksasa : Kadiang paran?*
*867. Sangut : Meri muani é tawang ci? Lén pata gén, lén ngas boné, lén tai gén not. Maan sing taluha. Jeneng baé, madak pang bangka polon baé.*

Terjemahannya:

863. Sangut : Kalau perut kamu panas, mengapa kelian yang kamu makan? Kamu kira saya senang menjadi klian?
864. Raksasa : Aduh, sorry kak Agus sorry!
865. Sangut : Kamu lihat, jadi klian bagai membawa itik pejantan??
866. Raksasa : Bagaimana itu?
867. Sangut : Itik pejantan kamu tahu? Suaranya banyak, bauknya busuk, banyak kotorannya. Telornya tidak ada, Dasar kamu, semoga kamu mati saja!

Kata *kelian* (bahasa Bali) yang menjadi pokok pembicaraan di atas berarti seseorang yang memimpin sebuah kelompok sosial masyarakat yang merupakan bagian dari wilayah desa di Bali. Jadi *kelian* itu adalah pemimpin wilayah pada

tingkat paling bawah. Tokoh Sangut mengatakan bahwa tugas seorang *kelian* sangat berat karena tak obahnya menggendong itik pejantan yang suaranya banyak, baunya busuk, banyak kotorannya, dan tidak mendapat telor. Maknanya adalah bahwa seorang *kelian* pekerjaannya sangat berat mengurusi segala kegiatan kemasyarakatan di tingkat ujung tombak, namun tidak ada uang jabatannya. Kalau salah sedikit saja dia akan mendapat umpatan dari rakyatnya. Jika baik pengabdiannya, rakyat yang dipimpinnya hanya bisa diam saja tanpa memberikan imbalan apa-apa. Hal inilah yang menyababkan cukup susah memilih *kelian* karena pekerjaannya cukup berat namun posisinya bagikan telor diapit batu, salah-salah sedikit dia akan disesali oleh rakyatnya.

### 8.2.2 Hutang dan *Yadnya* Anak

#### 8.2.2.1 Tiga Hutang Anak

Pernyataan dalang Wayan Nardayana melalui tokoh punakawan Tualen tentang setiap anak mempunyai tiga hutang terhadap orang tuanya merupakan suatu pengetahuan baru bagi penonton namun pada hakikatnya sesuai dengan ajaran agama Hindu. Maksudnya, bahwa menurut sastra agama, setiap orang memang benar mempunyai hutang terhadap kedua orang tua atau leluhurnya, hanya saja prihal rincian adanya tiga hutang seorang anak terhadap orang tuanya itu merupakan hasil imajinasi yang murni dari sang dalang seperti tersurat pada dialog berikut.

*159. Tualén : Laguta layah sing matulang, cadik sing macantél. Bani-*

*baniang awaké kén rerama. Cai nak mautang gedé tekén rerama, tetelu utang ciné kén nanang.*

160. *Merdah : Abesik …?*
161. *Tualén : Ci mautang angkihan kén nanang. Nanang ané ngaé ci. Yen sing ada nanang sing ada cai. Kanti bubul entud nanangé ngaé cai*
162. *Merdah : Dadua …?*
163. *Tualén : Ci mautang guna, mautang kabisan.*
164. *Merdah : To kal kéto?*
165. *Tualén : Uli mara lekad ban nanang ngurukang cai magaang, urukin nang cai negak, majalan, urukang nanang cai ngomong, pang bisa ci ngraosang rerama tua congkod, pecéh lédég, pipi maplui, mabojog Jawa suba kera clekotokan cié. Lantas ané nomor patpat ci mautang artabrana. Kudang juta ci mautang kén nanang?*

Pada dialog (159) Tualén mengatakan anaknya memiliki tiga hutang terhadap orang tuanya; pada dialog (161) dikatakan hutang pertama seorang anak adalah *utang angkihan* ‘hutang nyawa’; pada dialog (163) disebutkan seorang anak punya hutang yang kedua yaitu *utang guna* ‘hutang jasa’; dan dialog (165) mengungkap hutang yang ketiga yaitu *utang arthabrana* ‘hutang harta benda’. Jika diresapi, memang benar apa yang dikatakan oleh Tualen sehingga setiap anak tidak boleh tidak hormat atau durhaka terhadap orang tuanya. Jadi amanat dialog tersebut adalah tiga hutang anak.

#### 8.2.2.2 *Yadnya* Seorang Anak

Berkenaan dengan hutang terhadap leluhur atau orang tua yang telah dipaparkan di atas maka seorang anak wajib mambayar hutang-hutang tersebut. Membayar hutang pada leluhur atau orang tuanya tidak sama dengan membayar

hutang di bank. Wujud pembayaran hutang seorang anak terhadap orang tuanya adalah melalui rasa hormat yang dalam ajaran agama disebut *pitra yadnya*. Perhatikan dialog berikut.

*180. Merdah : Pitra yadnyane ento?*
*181. Tualén : Pitra, pitara lelingsir, leluhur. Ci patut mayadnya kén leluhur.*
*182. Merdah : Nyén to?*
*183. Tualén : Nanang guru rupaka patut yadnyain ci pitra yadnya. Buin pidan ci patut mayadnya pitra yadnya?*
*184. Merdah : Buin pidan?*
*185. Tualén : Jani di enun reramané idup, jani selegang awaké ma-yadnya.*
*186. Merdah : Kéngkén carané?*
*187. Tualen : Gaé pang nyak reramané demen, liang gargita, lega kenehné.*

Terjemahannya:

180. Merdah : *Pitra yadnya* itu?
181. Tualén : *Pitra, pitara*, artinya leluhur. Ci patut mayadnya teken leluhur.
182. Merdah : Siapa leluhur itu?
183. Tualén : Ayah, orang tua kamu yang harus kamu yadnyai *pitra yadnya.* Kapan kamu harus melakukan pitra yadnya?
184. Merdah : Kapan?
185. Tualén : Sekarang, selagi ayah hiduplah kamu harus beryadnya pada ayah.
186. Merdah : Bagaimana caranya?
187. Tualén : Buatlah agar orang tua itu senang, bahagia, dan suka ria pikirannya.

Dialog (180) sampai dengan (187) di atas menyajikan wacana kritik sosial yang beramanat *yadnya* seorang anak. Dikatakan oleh tokoh Tualén bahwa seorang anak sebaiknya *beryadnya* memberikan sedekah kepada orang tua atau membayar hutang terhadap orang tua selagi orang tuanya hidup dengan cara

selalu berupaya membuat orang tua senang, bahagia, gembira di dalam melanjutkan perjalanan hidupnya.

### 8.2.2.3 Anak *Durhaka*

Dalang Made Sidia pada pementasan lakon *Dasa Nama Kerta* juga menyampaikan sebuah kritikan terhadap anak yang tidak bisa berbhakti terhadap orang tuanya. Perhatikan kutipan berikut.

*048. Tualén : Aduh… wih, kéngkén keneh cié né Dah? Jeg nyagur tundun ci, nyén kadén ci nanang? Nanang cié né.*
*049. Merdah : Aduh nanang …, nanang gendang gending cara anak gendeng nanang*
*050. Tualén : Nyén orang ci gendeng, nanang? Nanang ané mabrik nani angkal ci ada buka jani. Sing dadi keto-kéto ci kén anak tua! Nyanan tulah idup benya!*

Terjemahannya:

048. Tualén : Aduh …, wih, bagaimana maksud kamu ini Dah? Jeg memukul punggung kamu, kamu kira siapa ayah? Ayah kamu ini.
049. Merdah : Asuh ayah, ayah bernyanyi-nyanyi bagaikan orang gila saja ayah.
050. Tualén : Siapa kamu bilang gila? Ayah yang membuat kamu, makanya kamu ada. Tidak boleh kamu begitu sama orang tua. Nanti kualat kamu.

Demikian tokoh Tualen menasihati anaknya selepas anaknya Merdah memukul punggung dan saraya mengatakan ayahnya gila selalu bernyanyi-nyanyi. Tualen mengatakan seorang anak tidak boleh berlaku kurang ajar terhadap ayahnya karena sang ayah yang berjasa menyebabkan si anak itu ada. Ditambahkan pula bahwa seorang anak yang berani terhadap orang tua atau melanggar petunjuk-petunjuk orang tuanya akan menjadi anak yang kualat.

### 8.2.3 Amanat Petuah

#### 8.2.3.1 Petuah Memilih Calon Istri

Amanat petuah yang pertama dilontarkan oleh I Wayan Nardayana melalui pementasan lakon *Diah Gagar Mayang* menggunakan pelesetan singkatan AIDS. Amanat tersebut disisipkan pada dialog antara Tualén dengan anaknya (I Merdah) seperti tersurat pada kutipan dialog berikut.

*197. Tualén : Yen ci ngalih kurenan kanggoang ané bocokan alih!*
*198. Merdah : Ané bocok alih?*
*199. Tualén : Aa. Yen ané jegég alih ci, lais ia, penyakitné liu.*
*200. Merdah : Yen ané bocokan?*
*201. Tualén : Kapahan payu, amanan ia. Yen ané jegég kena virus ndas cié.*
*202. Merdah : Virus apa?*
*203. Tualén : Virus HIV ané madan HIV AIDS.*
*204. Merdah : AIDS é to?*
*205. Tualén : AIDS: Akibat itunya dimasukkan sembarangan. Yen penyakité ento ci ngenén, bisa MPP nas cié. Mati pelan-pelan.*

Melalui dialog (197 sampai 205) di atas tokoh Tualén menyarankan anaknya bahwa manakala memilih calon isteri agar ia memilih gadis yang tidak terlalu cantik. Alasannya bahwasanya gadis yang kurang cantik lebih aman, sedangkan gadis yang cantik akan kurang aman karena ia laris dan banyak penyakitnya. Kalau itu dilanggar oleh I Merdah maka ia akan terkena virus, yaitu virus HIP/AIDS. Ditanya oleh I Merdah tentang apa penyakit AIDS itu, Tualén mengatakan kepanjangannya dalam bentuk plesetan demi sebuah lelucon atau

hiburan. Dikatakan AIDS itu singkatan dari (Akibat Itunya Dimasukkan Sembarangan). Jadi orang yang terlalu bebas mengumbar nafsunya akan mudah terjangkit oleh virus HIV/AIDS.

### 8.2.3.2 Petuah Perilaku Selingkuh

Kritikan yang beramanat perilaku selingkuh ini dikomunikasikan dalang Nardayana melalui pelesetan penyakit SARS dan Flu Burung. Secara nyata SARS dan atau Flu burung adalah nama jenis penyakit, namun dalam hal ini sang dalang memakai nama penyakit itu untuk sajian lelucon dengan cara menciptakan kepanjangan penyakit SARS yang dipelesetkan seperti tersurat pada dialog berikut.

*217. Tualén : Yen sing AIDS, penyakit SARS ci ngenén.*
*218. Merdah : Penyakit SARS é to?*
*219. Tualén : Selingkuh antar rékan sekantor. Jeg SARS suba ento. Nanang jejeh lantasan ci kena flu burung. Flu burung dadi, pang da burung cié gén jaa flu nyen! Nanang ané kéweh.*

Terjemahannya:

217. Tualén : Kalau tidak AIDS, penyakit SARS mengenai kamu.
218. Merdah : Penyakit SARS itu?
219. Tualén : Selingkuh Antar Rekan Sekantor. Jeg SARS sudah itu. Ayah khawatir sama kamu akan terkena penyakit flu burung. Flu burung boleh asalkan jangan burung kamu saja terkena flu. Ayah yang susah.

Pernyataan dalang tentang SARS dan Flu Burung itu tentu akan ditafsirkan penyakit benaran oleh para penonton karena memang ada penyakit yang bernama SARS dan Flu Burung. Kenyataannya, dalang menyampaikan

bahwa kepanjangan SARS itu adalah (Selingkuh antar rekan sekantor). Jika direnungkan, walaupun itu kepanjangan pelesetan yang bernuansa lelucon, ternyata selingkuh itu juga termasuk penyakit masyarakat. Banyak rumah tangga yang rusak akibat perilaku berselingkuh bagi pasangan suami-isteri tertentu.

### 8.2.3.3 Larangan Judi

Dialog (245-249) berikut dilontarkan oleh dalang wayang kulit *Joblar* melalui tokoh I Klencéng dengan rekannya I Céblong. Kedua tokoh tersebut membicarakan prihal *Odalan* yang kepenjangannya diplesetkan kea rah judian sehingga dialog tersebut mengandung amanat larangan judian.

Perhatikan dialog berikut.

| | | |
|---|---|---|
| *245. I Klencéng* | : | *Apa artin Odalané di jaba?* |
| *246. I Céblong* | : | *O: Orang-orang banyak berkerumun, D: Duduk atau masila, A: Akan melakukan suatu kegiatan bersama, L: Langsung nyeluk kantong, A: Akan masang bola adil atau kocok-kocokan, N: Nunas ica kén Ida Hyang Widhi, maan apa tusing?* |
| *247. I Klencéng* | : | *Bungut cié, nak suba sing baanga kén Mangku Pastika* |
| *248. I Céblong* | : | *Biar sing baanga kén Mangku Pastika, enu gén ngemaang Mangku Dalem, teruskan aja jalan.* |

Terjemahannya:

| | | |
|---|---|---|
| 245. I Klencéng | : | Apa arti Odalan di luar? |
| 246. I Céblong | : | O: Orang-orang banyak berkerumun, D: duduk atau masila, A: Akan melakukan suatu kegiatan, L: Langsung nyeluk kantong, A: Akan masang bola adil atau kocok-kocokan, N: Memohon kepada Ida Hyang Widhi, dapat atau tidak? |
| 247. I Klencéng | : | Mulut kamu, orang sudah dilarang oleh Mangku |

Pastika

248. I Céblong : Walaupun tidak dikasi oleh Mangku Pastika, yang penting masih dikasi oleh Mangku Dalem, terus aja jalan!

Demikian dialog kedua tokoh sisipan tersebut. I Klénceng menanyakan apa arti kata *Odalan* di luar, I Céblong mengatakan bahwa arti *Odalan* adalah: ada orang berkerumun sedang melakukan suatu kegiatan bermain judi yaitu bola adil dan bermain dadu. Mendengar kegiatan berjudi seperti itu, I Klencéng mengatakan bahwa itu tidak boleh dan sudah dilarang oleh Kapolda Bali, Bapak Mangku Pastika. I Céblong pun masih punya jawaban, walaupun dilarang oleh Mangku Pastika, kalau masih diizinkan oleh Mangku Dalem, ya sebaiknya diteruskan saja.

### 8.2.3.4 Pelestarian Lingkungan

Awal pemunculan tokoh Tualén dan Merdah pada pertunjukan wayang kulit *Joblar* yang mementaskan lakon *Tualén Caru*, dalang mengkomunikasikan tata pelestarian alam lingkungan melalui kedua tokoh tersebut seperti tersurat pada dialog berikut.

*003. Merdah : Lipi lipi lipi Nang*
*004. Tualén : Lipi sing to, batu kaang to not*
*005. Merdah : Kéngkén to laadné unduké?*
*006. Tualén : Banjir. Ujan duang lemeng pang sing katibén banjir*
*007. Merdah : Awinan?*
*008. Tualén : Perlu enuang kaangé, perlu enuang akah kayuné pang sing dadi katibén banjir!*

Terjemahannya:

003. Merdah : Ular ular ular ular Yah
004. Tualén : Bukan ular itu, batu karang itu
005. Merdah : Mengapa begitu?
006. Tualén : Banjir. Hujan dua hari agar tidak terjadi banjir
007. Merdah : Makanya?
008. Tualén : Perlu dibiarkan batu karang itu, perlu dibiarkan akar kayu itu agar tidak dilanda bahaya banjir.

Demikian tokoh Tualén memberikan penjelasan kepada anaknya bahwa batu karang dan atau akar-akar kayu itu perlu dipelihara keberadaannya dalam rangka pelestarian alam lingkungan agar tidak terjadi bencana banjir.

Amanat pelestarian lingkungan ini juga dilontarkan oleh dalang wayang kulit Kontemporer-Sidia pada bagian menjelang akhir pertunjukannya yang dikomunikasikan melalui tokoh Sang Hyang Siwa bersama punakawan I Sangut.

*161. Hyang Siwa : Haywa kita manastapa!*
*162. Sangut : Eda nyen cening sebet!*
*163. Hyang Siwa : Ri hana wateking bhuta-kala sisianing nghulun tumedun marikanang marcapada, polah manusa larapanya*
*164. Sangut : Nah ada nyén sisian bapané, sisian memé é tuun ka guminé, da nyen to sebetanga, wiréh manusa-né ané ngemaang jalan.*

Terjemahannya:

161. Hyang Siwa : Janganlah hendaknya kamu bersedih!
162. Sangut : Janganlah hendaknya kamu bersedih!
163. Hyang Siwa : Adapun para anak buahku turun ke dunia ini, perilaku manusialah penyebabnya.
164. Sangut : Ya, adapun anak buah ayah, anak buah ibu turun ke bumi ini, hanya perilaku manusialah yang memberikan jalan.

Pada dialog di atas Hyang Siwa menyarankan umat manusia agar tidak bersedih karena para *bhuta-kala* atau mahluk-mahluk jahat itu turun membawa bencana bagi alam. Semua kejadian tersebut dikatakan merupakan akibat dari kelalaian umat manusia. Ungkapan tersebut mengandung makna yang cukup mendalam. Agama Hindu mengajarkan suatu kepercayaan kepada umat manusia untuk selalu berusaha menyelaraskan hubungan sebaik-baiknya dengan tiga hal yang menjadi lingkungannya. Ajaran tersebut dikenal dengan istilah *Tri Hita Karana. Tri* berarti tiga, *hita* berarti kebahagiaan, dan *karana* berarti penyabab.

Berdasarkan pengertian di atas dapat dikatakan bahwa *Tri Hita Karana* berarti tiga hal yang menyababkan suatu kebahagiaan. Tiga hal itu adalah: (1) *Parhyangan,* yaitu menjaga hubungan baik dengan Sang Pencipta, Tuhan Yang Maha Esa, (2) *Pawongan*, yaitu menjaga hubungan yang baik dengan sesama manusia, dan (3) *Palemahan*, yaitu menjaga hubungan baik dengan alam lingkungan. Ketiga ajaran ini memiliki hubungan yang sangat erat tidak dapat dipisahkan. Yang memegang peranan adalah perilaku manusia itu sendiri bahwa jika ingin hidup aman, nyaman, dan sejahtera hendaknya sanggup memelihara lingkungan sesuai tata kehidupan yang diajarkan oleh ajaran kebenaran.

### 8.2.4 Amanat Kepribadian

Dialog kritik sosial yang dikomunikasikan para dalang cukup banyak ragam dan jumlahnya. Dengan demikian amanat yang tersirat di dalamnya pun cukup banyak. Untuk tujuan menghindari terlalu banyaknya sub bahasan tentang

amanat tersebut maka di dalam pembahasan ini, hal-hal yang yang berkaitan dengan kepribadian dimasukkan ke dalam amanat kepribadian. Amanat kepribadian tersebut terdiri atas amanat-amanat bawahan yaitu: (1) tinggi hati, (2) pelit/kikir, (3) selera tinggi, (4) di bawah perintah isteri, (5) penghormatan terhadap wanita, (6) positif thinking, (7) pengendalian diri, (8) tenggang rasa, (9) ceroboh, (10) ilmu padi, (11) rajin beryadnya, (12) cewek matre, (13) balas jasa, dan (14) lelaki hidung belang.

#### 8.2.4.1 Tinggi Hati

Di dalam kisah *Diah Gagar Mayang* oleh dalang *Cénk Blonk*, Tokoh punakawan *Diah Gagar Mayang* di Napustala yang bernama Délem adalah sosok punakawan yang memiliki kepribadian tinggi hati, suka mengagung-agungkan dirinya dan suka menghina orang lain.

Perhatikan dialog berikut.

*469. Delem : Basang kaka nglinteb ben ci. Kéngkén ja ci cara cicing.*
*470. Sangut : Yen icang cara cicing, artiné cang jlema sejati. Yen Melem cara jelema to artine Melemlah cicing. Sangkala da toliha jelekne dogen cicinge! Luungne anake masi tolih!*
*471. Delem : Men apa koné luungné cicingé?*
*472. Sangut : Yen cicingé meju, ngenceh, di pura, di kekengkene maketet para ya di pura, ada anak nombang? Ada nak nyarunin pura?*
*473. Delem : Jelek cicingé tawang ci?*
*474. Sangut : Apa to?*
*475. Delem : Maclana ia tusing.*
*476. Sangut : Apin ia sing maclana, ngatiban ia buang. Ma Melem sing maclana méh telah nake jujuh-jujuh Melem.*

Pada rangkaian dialog di atas tokoh Delem menghina temannya yang bernama I Sangut. Ia mengatakan I Sangut tak obahnya bagai seekor anjing, binatang yang kotor dan hina. Akibatnya terjadi dialog saling membela diri. Pada dialog (470) I Sangut berkata "*Yen cang cara cicing to artiné cang jlema sejati. Yen Mélem cara jlema, artiné Mélemlah cicing*" terjemahannya "Kalau saya bagaikan anjing itu artinya saya manusia sejati, jika Melem bagaikan manusia, artunya Melemlah anjing'.

Pada dialog berikutnya ditambahkan pula oleh I Sangut bahwa anjing itu berak, kencing, bahkan bersenggama di pura tidak ada yang ngurus dan tidak perlu menyucikan pura. Selanjutnya pada dialog (475) Delem mengatakan jelaknya anjing ia tidak memakai celana. Atas pernyataan itu, pada dialog (476) I Sangut berargumentasi bahwa walaupun anjing itu tidak memakai celana, namun ia birahi setahun sekali.

Wacana kritik sosial yang mengandung amanat tinggi hati dilontarkan pula oleh I Ketut Nuada, dalang wayang kulit *Joblar* melalui monolog tokoh Sangut sebagai berikut.

646. Sangut : *Hé hé hé … sajaan jelema cara jukung. Yen ia tabasin ia lakar bocor. Yen sing tabasin ia kal majedag-majedug. Né suba. Sajan jelema sing taén ningehang satua. Sing taén ningehang tutur.*

Terjemahannya:

646. Sangut : He he he … dasar orang seperti perahu. Kalau ia dirata-Kan ia akan bocor. Kalau tidak diratakan ia cembang-cembung. Ini sudah, orang tidak pernah mendengarkan cerita, tidak pernah mendengarkan nasihat.

Pada monolog (646) di atas tokoh Sangut mengatakan I Délem bagaikan jukung atau perahu yang cembung tidak bisa diolah lagi. Itu artinya tokoh Delem adalah tokoh yang tinggi hati atau sombong, bandel, bodoh, susah untuk menerima nasihat orang lain. Di samping itu pribadi yang dimiliki adalah akibat kurangnya membaca sastra, kurang mendengarkan cerita, dan kurang pula mau mendengarkan tutur atau nasihat-nasihat dari orang bijak tentang kebenaran.

### 8.2.4.2 Pelit/Kikir

Dialog (614 dan 165) berikut memngandung amanat pelit atau kikir. Pribadi pelit atau kikir dimiliki oleh tokoh Delem. Pernyataan tersebut tersirat pada dialog (615) sebagai berikut.

*614. Sangut : Béh bes pada aukud nampah, duges Galungané nampah aukud ajak liu suba kuru ngitungang bé. Apabuin aukud padidian?*
*615. Delem : Kéto suba. Pang sing undangane maan maroko. Yen baang ia aluh, kudang pak nyen nelahang roko?*

Terjemahannya:

614. Sangut : Wah, kalau masing-masing memotong babi satu ekor, pada waktu hari raya Galungan motong satu ekor dengan banyak orang sudah payah ngurusin daging. Apalagi satu ekor sendirian?
615. Delem : Begitu dah. Supaya tidak sempat merokok undangannya Kalau ia dikasi gampangan, berapa pak akan mengha-biskan rokok?

Ketika I Sangut mengatakan bahwa akan payah mengurus daging karena masing-masing harus memotong satu ekor babi, I Delem mengatakan memang sengaja dibuat begitu. Alasannya, kalau para undangan sudah payah mengambil

pekerjaan tidak akan banyak waktu istirahatnya. Dengan demikian tidak akan banyak pula menghabiskan rokok. Hal itulah yang menunjukkan pribadi tokoh Delem sebagai orang yang pelit atau kikir.

### 8.2.4.3 Selera Tinggi

Dialog (672) berikut adalag merupakan petunjuk dari tokoh I Sangut sebagai akibat selera tinggi yang dimiliki oleh rekannya, Delem yang telah tersirat pada dialog sebelumnya.

*672. Sangut : Aduh Lem .... Alih malu Dewi Sita!, buktiang awaké! Eda suba ngae basa, mara kal mincing. Tuh déwa ratu, tlapakan cokor Diah Sita é sing masaih ngajak muan Melemé a. Kené te bunguté laus, baong gondong.*
*673. Délem : Bungut lauh, yen kené potongan kaka e nyem paka..*

Terjemahannya:

672. Sangut : Aduh Melem … Cari dahulu Dewi Sita! Buktikan diri kamu! Jangan membuat bumbu terlebih dahulu, baru kemudian kamu mengail. Ya Tuhan …, rasa-rasanya kakinya Dewi Sita tidak sebanding dengan wajah kamu. Apalagi mulut besar dan leher gondok?
673. Delem : Mulut besar, begini bagusnya potonganku, ideal.

Tokoh Delem memiliki selera yang sangat tinggi. Dia berhayal bahwa jika Sang Rama telah meninggal maka dia akan sangat mudah mendapatkan jandanya Dewi Sita. Ia telah menghayalkan pula acara perkawinannya dengan Dewi Sita yang akan dibuat sangat meriah sampai menyiapkan babi dua ribu ekor, yang seribu dipotong dan yang seribu lagi akan dikasi para undangan untuk dibawanya pulang. Melalui dialog (672) I Sangut menyarankan kepada tokoh Delem untuk membuktikan terlebih dahulu keberhasilannya mendapatkan Dewi

Sita baru kemudiannya merencanakan upacara perkawinan. Tidak baik berhayal terlalu muluk-muluk sementara yang dihidamkan itu sangat tidak mungkin untuk didapat apalagi rupanya Melem jauh tidak sebanding dengan kakinya Dewi Sita.

#### 8.2.4.4 Di bawah Perintah Isteri

Kenyataan di masyarakat memang ada seorang laki-laki atau kepala rumah tangga yang terlalu tunduk atau dapat diatur oleh isterinya. Kondisi itu diangkat pula oleh dalang Nardayana seperti tersirat pada dialog berikut.

*772. Cénk : Yen saya, penting sing gending-gending ngajak kurenan Ci terlalu DKI ci.*
*773. Blonk : DKI kéngkén?*
*774. Cénk : Di bawah kaki isteri ci. Bisa kal kiladanga lengar cié kén kurenan cié. Yen saya tu tu tu …*

Terjemahannya:

772. Cenk : Kalau saya, tidak perlu bernyanyi-nyanyi dengan sang isteri. Kamu terlalu DKI kamu.
773. Blonk : DKI bagaimana?
774. Cenk : Di bawah kaki isteri kamu. Bisa jadi akan dipantati botak kamu oleh istrimu. Kalau saya ti ti ti …

Pada dialog (772-774) tokoh I Klencéng mengatakan rekannya I Céblong terlalu DKI terhadap isterinya. Ditanya apa DKI itu, I Klenceng mengatakan DKI singkatan dari di bawah kaki istri yang bermakna terlalu tunduk dengan sang isteri. Ditambahkan oleh I Klenceng bahwa menjadi laki-laki tidak perlu terlalu tunduk pada isteri. Jika hal itu terjadi, maka lama-kelamaan sampai kepala atau botaknya bisa dipantati oleh sang isteri. Seorang laki-laki memang sebaiknya masih bisa memegang posisi sebagai kepala keluarga.

### 8.2.4.5 Penghormatan Terhadap Wanita

Pada dialog berikut ini I Klencéng menasihati rekannya, I Céblong untuk tidak melakukan tindak kekerasan di rumah tangga terutama terhadap isteri. Setiap orang wajib menghormati kaum wanita.

*812. Céng : Ci dadi sing keras ati ngajak anak luh! Nak luhé to kadén Déwa raosanga?*
*812. Blong : Anak luh apa Déwa?*
*814. Céng : Kadén Ibu pertiwi raosanga? Ada anak ngorang bapak pertiwi? Di kalénderé ada hari ibu, ada hari bapak? Di limane ada ibu jari, ada bapak jari? Di gumine ada ibu kota, ada bapak kota?*
*815. Blong : Ci bisa ja ngorang kéto. Dugesé né ngudiang pléster ci bungut kurenan cie?*

Terjemahannya:

812. Ceng : Kamu tidak boleh keras-keras terhadap kaum wanita. Wanita itu kan disebut dewa?
813. Blong : Wanita apa Dewa? Ada orang bilang bapak pertiwi? Di kalender ada hari ibu, ada hari bapak? Pada tangan kita ada ibu jari, ada bapak jari? Di bumi ini ada ibu kota, ada bapak kota?
814. Ceng : Kan disebut Ibu Pertiwi?
815. Blong : Kamu bisa saja ngomong begitu, waktu ini mangapa kamu plester mulut istrimu?

Alasan I Klenceng menyarankan temannya untuk selalu menghormati kaum wanita berdasarkan kenyataan pada sisi kebahasaan ternyata kaum ibu mendapat penghormatan luar biasa. Pada dialog (813) dikatakan oleh I Klenceng bahwa sosok wanita dipakai sebagai nama Tuhan seperti sebutan *Ibu Pertiwi* sebagai dewa penguasa tanah atau bumi. Selanjutnya pada kalender ada hari besar yaitu hari Ibu, tidak ada hari Bapak; pada tangan kita ada ibu jari tidak ada bapak jari; dan di bumi ini ada ibu kota namun tidak ada bapak kota. Demikian

penghormatan yang telah dilakukan pada sisi pemakaian istilah kebahasaan terhadap sosok wanita sehingga sudah sewajarnya seorang bapak atau laki-laki menghormati isteri dan juga ibunya. Terkait dengan itu pula ada istilah bahwa sorga itu terletak di kaki seorang ibu, bukan di kaki seorang bapak.

### 8.2.4.6 Berpikiran Positif

Pada dialog (904-908) berikut ini lagi-lagi I Klencenk memberitahukan I Ceblong sebuah resep kehidupan agar bisa hidup tenang, aman, nyaman, dan tidak setres. Perhatikan dialog berikut.

*904. Ceng : Beh .... Untuk menghilangkan setres.*
*905. Blong : Kengkén carané?*
*906. Ceng : Janganlah, berhentilah ci membanding-bandingkan diri dengan orang lain! Olah raga sewai, positif thinking ci!*
*907. Blong : Eméh, apa madan thinking to?*
*908. Ceng : Artine ci harus berwawasan dan berpikir yang selalu positif, eda ci berpikir yang négatif! Apang da setres polon cié terimalah hidup ini apa adanya dan selalu berusaha serta berdoa.*

Dialog di atas sebagian besarnya telah menggunakan bahasa Indonesia sehingga tidak perlu lagi diterjemahkan. Cukup gampang untuk diresapi bahwa I Klenceng menasihati I Ceblong tatacara hidup supaya tidak setres yaitu (1) tidak atau berhenti membanding-bandingkan diri dengan orang lain, rajin berolah raga, dan selalu berpikiran yang positif (dialog 906). Selanjutnya, harus sanggup menerima kenyataan hidup apa adanya, selalu berusaha dan berdoa (dialog 908).

### 8.2.4.7 Pengendalian Diri

Melalui percakapan antara punakawan Tualén dan anaknya (Merdah) pada pementasan lakon *Tualén Caru*, dalang wayang *Joblar*, I Ketut Nuada mengkomunikasikan rangkaian dialog yang dapat disimak mengandung amanat pengendalian diri. Amanat tersebut dikaitkan dengan tatakrama kehidupan orang Hindu Bali yang akan melakukan persembahyangan ke pura.

*022. Tualén : Ratu betara titiang nunas ica!*
*023. Merdah : Apa madan kéto?*
*024. Tualen : Nunas artine ngidih. Ica artine kedek. Ngidih kedek ken ida betara.*
*025. Merdah : Maksudne Nang?*
*026. Tualén : Kedékin ibane uli jumah! Apang eda mauyutan benya jumah, di jeroan, di puri, di geria. Ked di pura panitia beneh-beneh bakat pelengan lantasan, pang sing kéto.*

Terjemahannya:

022. Tualen : Ya tuhan saya *nunas ica*!
023. Merdah : Apa yang disebut begitu?
024. Tualen : *Nunas* artinya momehon/minta. *Ica* artinya tertawa. Memohon anugrah pada Tuhan Yang Mahakuasa!
025. Merdah : Maksudnya ayah?
026. Tualen : Tertawalah dari rumah! Agar jangan kita bertengkar di rumah, di jero, di puri, di geria. Sampai di pura panitia yang tidak punya salah terkena pukulan. Supaya jangan begitu.

Ajaran Hindu memberikan petunjuk kepada umatnya, bilamana akan melakukan kegiatan *yadnya*, kagiatan adat atau upacara keagamaan lainnya, dan atau akan sembahyang ke pura, jauh-jauh sebelumnya harus sudah mulai menenangkan pikiran agar tidak sampai terjadi masalah atau keributan-keributan yang berarti. Hal itu dilakukan oleh karena dipercaya Tuhan atau Hyang Widhi bersifat mahasuci, mahamulia, mahapengasih, dan maha penyayang. Zat yang

mahasuci itu hendaknya dipuja dengan kondisi yang aman dan hening serta dengan perasaan hati dan pikiran yang suci pula.

### 8.2.4.8 Tenggang Rasa

Amanat tenggang rasa ini juga dikomunikasikan oleh dalang I Ketut Nuada pada pementasan lakon *Tualen Caru*. Hanya saja dilontarkan melalui tokoh yang berbeda. Perhatikan dialog berikut.

*172. I Céblong : Beli ngidih tegul kuluk adiné (bernyanyi)*
*173. Bojog : (Ngebut menabrak Nang Ceblong)*
*174. I Klenceng : Memori Dano Beratan (bernyanyi)*
*175. I Céblong : Jeg tega san Céng magending kéto Ceng? Wae ulung, waé tabrak motor, Ci magending, to berarti setia kawan Cenge jelek san.*

Terjemahannya:

172. I Ceblong : *Beli ngidih tegul kuluk adine* (bernyanyi)
173. Kera : Mengebut dan menabrak I Ceblong
174. I Ceblong : Tega sekali kamu bernyanyi begitu Ceng? Aku jatuh, aku tabrak motor, kamu bernyanyi begitu. Itu berarti rasa setia kawan kamu sudah jelek sekali.

Demikian I Céblong berkata kepada I Klencéng, bahwa rasa setia kawan atau tenggang rasa yang dimiliki I Klenceng sudah jelek sekali. Pada waktu ia melihat rekannya I Ceblong terjatuh akibat ditabrak motor, ia malah bernyanyi-nyanyi dan tidak melakukan tindakan pertolongan.

### 8.2.4.9 Ceroboh

Amanat ceroboh pada dialog berikut dikomunikasikan oleh Ketut Nuada dalang wayang kulit *Joblar* pada pementasan lakon *Tualen Caru* melalui dialog I

Klenceng dan I Ceblong. Dialog berikut memperbincangkan keadaan I Ceblong yang menyatakan dirinya sebagai seorang balian atau dukun.

Perhatikan dialog berikut.

*226. I Klencéng : Men ci dadi balian, ci nawang usada?*
*227. I Céblong : Aing. Taén sing ngitungang usada a. Yang terpenting maan sesari.*
*228. I Klencéng : Men ada anak maubad?*
*229. I Céblong : Aiih, uli tuni ajaka dasa not.*
*230. I Klencéng : Seger ben ci?*
*231. I Céblong : Aing. Onyang mati not!*

Terjemahannya:

226. I Klenceng : Kamu menjadi dukun, kamu tahu usada?
227. I Ceblong : Tidak. Tidak pernah memikirkan usada. Yang Penting mendapat uang
228. I Klenceng : Lalu, ada orang berobat?
229. I Ceblong : Wah…. Dari tadi sepuluh orang.
230. I Klenceng : Sembuh mereka?
231. I Ceblong : Tidak, semuanya mati.

Pada dialog sebelumnya I Céblong mengatakan dirinya menjadi balian atau dukun. Idealnya seorang dukun menganal usada yaitu ilmu pengobatan tradisional Bali. Ternyata I Céblong mengatakan tidak pernah memikirkan usada dan yang terpenting ia mendapatkan uang. Di sinilah lerak amanat ceroboh rangkaian dialog tersebut. Ditambah lagi dengan pernyataannya bahwa sepuluh orang yang berobat semuanya meninggal dunia.

### 8.2.4.10 "Ilmu Padi"

Amanat ilmu padi ini juga dikomunikasikan oleh dalang Ketut Nuada pada pementasan lakon *Tualén Caru* melalui dialog tokoh sisipan I Joblar dan punakawan Sangut. Perhatikan dialog berikut.

*870. I Joblar : Air tenang menghanyutkan, air beriak tanda tak dalam.*
*871. Sangut : Apa a to?*
*872. I Joblar : Orang pendiam banyak ilmunya.*

Pada dialog (870) tokoh I Joblar berkata "Air tenang menghanyutkan, air beriak tanda tak dalam". Ditanya oleh I Sangut artinya, dijawab "Orang pendiam banyak ilmunya" (dialog (872). Dialog tokoh I Joblar terakhir inilah yang dapat diinterpretasikan mengandung amanat ilmu padi, karena ada pepatah di dalam bahasa Indonesia yang berbunyi "Bagaikan ilmu padi, semakin berisi semakin menunduk" yang artinya 'Dikiaskan pada seseorang yang tampil sederhana, tidak sombong dan sebagainya namun sesungguhnya mereka berilmu tinggi dan sebaliknya ada juga orang yang menyombongkan diri pertanda ia masih banyak kurangnya. Di dalam pelajaran bahasa Bali ada sloka Bali yang berbunyi "*Buka slokane, padi misi nguntul, ane puyung nyeleg*" artinya 'Pohon padi yang beriri menunduk, sedangkan yang kosong dia berdiri tegak' maknanya sama dengan pepatah tadi yaitu seseorang yang pintar penampilannya tenang dan orang yang bodoh terkadang banyak bicaranya mengaku diri pintar dan sebagainya.

**8.2.4.11 Rajin Beryadnya**

Dialog (915) berikut berisikan kritikan terhadap orang-orang yang tidak suka beryadnya atau medanapunia 'menyumbang/bersedekah'. Tokoh Sangut berpesan kepada rekannya, I Joblar agar manakala ada upacara agama di suatu pura misalnya ia rajin beryadnya.

*915. Sangut : Sangkal yen ada karya gedé di pura, antengang ibané mapunia. Bedik ci maturan yen suba sangkaning keneh ening, sangkaning lascarya, to ané utama. Pang sing*

*mabakti gén inget. Orang yang suka madana punia disebut danawan, orang yang senang dengan sastra disebut sastrawan.*

*916. I Joblar : Jani kéngkén né?*

Seorang yang suka *madana punia* disebut danawan. Demikian I Sangut berkata pada dialog (915). Harapannya adalah agar setiap orang bisa menjadikan dirinya sebagai danawan, bersedia menyumbangkan sedikit harta miliknya jika ada pekerjaan umum untuk kepentingan orang banyak misalnya upacara agama di suatu pura dan senisnya termasuk juga pada upacara yang dilakukan oleh perseorangan supaya tradisi bergotong-royong, saling menolong antarsesama itu masih bisa dipertahankan demi kesejahteraan hidup bersama.

### 8.2.4.12 Cewek Matre

Pada saat menjelang akan ada karya agung di Ayodyapura, dikisahkan akan banyak wanita yang *ngayah* ‘kerja bhakti’ ke istana. Di situlah kesempatan dalang wayang kulit *Joblar* Ketut Nuada menampilkan dagelan antarseorang wanita dengan punakawan I Sangut. Perhatikan dialog berikut.

*759. Sangut : Raja merana ... Raja Pala parab titiang, truna lacur ...*
*760. Cewek Kafe : Lacur ... ?*
*761. Sangut : Aa.*
*762. Cawek Kafe : Sorry la ya.*
*763. Sangut : Bah, nak lacur sing kanggoanga né. Jumunin malu gendingé. Raja Pala parab titiang trumna sugih.*
*764. Cewek Kafe : Sugih ...? Yes.*

Terjemahannya:

759. Sangut : Raja merana … Rapa Pala nama saya, pemuda miskin

760. Cewek Kafe : Miskin …?
761. Sangut : Ya.
762. Cewek Kafe : Sorry la ya.
763. Sangut : Aduh…, tidak mau dia dengan orang miskin. Diulang nyanyiannya. Raja Pala nama saya…, pemuda kaya.
764. Cewek Kafe : Kaya …? Yes.

Dermikian dialog mereka bahwa ketika I Sangut mengatakan dirinya *truna lara* ‘pemuda miskin’ langsung dijawab “*Sorry la ya*” oleh wanita tersebut pertanda ia tidak mau menerima laki-laki yang miskin. Selanjutnya I Sangut mengubah syair lagunya yang berakhir dengan *truna sugih* ‘pemuda kaya’. Langsung saja cewek kafe itu merespon dengan ucapan *Yes* ‘Ya’ yang berarti ia suka ria menerima I Sangut. Itulah sebabnya dialog tersebut diinterpretasikan mengandung amanat cewek matre.

Perhatikan juga dialog berikut! Dialog I Sangut (774) berikut ini adalah dialog berbentuk nyanyian yang merupakan rangkaian dialog sebelumnya dan kebetulan mengandung amanat yang sama yaitu cewek matre, wanita yang suka memeras kaum laki-laki.

*774. Sangut : Gumi jani tusing cara i pidan, anak eluh kéweh mengalih. Yen jani gumine suba maju, ulian eluh bisa ngajakin pesu. Gadang gadang buah buni-ne pici-pici mawadah tapis. Bajang-bajang cara janine kisi-kisi ya nagih pipis.*
*775. Cewek Kafe : Menghina kaum wanita sampian ya?*

Terjemahannya:

774. Sangut : Zaman sekarang tidak seperti dahulu, wanita susah didapatkan. Sekarang zaman sudah maju, kaum wanita pun biasa mengajak keluar. Para gadis zaman sekarang bisik-bisik meminta uang.
775. Cewek Kafe : Menghina kuam wanita kamu ya?

Nyanyian I Sangut pada dialog (774) di atas berisikan pernyataan bahwa pada zaman sekarang wanita telah biasa mengajak laki-laki keluar. Berbeda dengan zaman dahulu wanita sangat malu-malu susah untuk diajak keluar. Lebih lanjut dikatakan bahwa pada era ini banyak gadis yang terang-terangan berani meminta uang pada laki-laki dan kadang-kadang tidak terlalu memilih baik laki-laki bujang maupun tua. Berdasarkan pernyataan itulah dialog tersebut juga diinterpretasikan mengandung amanat cewek matre.

### 8.2.4.13 Balas Budi

Dialog berikut juga oleh dalang wayang kulit *Joblar*. Sang Anoman alias Maruti mahapatih di Ayodyapura akan melaksanakan tugasnya setelah diperintahkan oleh Sang Sugriwa untuk segera membunuh tokoh Tualen untuk dijadikan daging caru.

*302. Maruti : Pejah kita maka iwaking caru*
*303. Tualen : Matiang tu tiang anggon bén caru?*
*304. Maruti : Yogya*
*305. Tualen : Yen tiang matiang tu kal luung bana gumié? Pang ten akéh baos, ampunang mangkin gén tiang matianga! Dugen pemilihan umumé kadén tiang milih tu? Mangkin olasin nake tiang! Pang ada balas budin atuné.*

Terjemahannya:

302. Maruti : Pejah kita mangke maka iwaking caru
303. Tualen : Matiang Tu tiang mangkin?
304. Maruti : Ya.
305. Tualen : Kalau saya dibunuh akan bagaimana, akan sejahtera negeri ini? Supaya tidak banyak bicara, jangan sekarang saja saya dibunuh. Pada pemilihan umum yang lalu kan saya yang memilih Anda? Kasihani dong saya agar ada balas budi Anda.

Pada dialog (305) Tualen memohon kepada Sang Anoman agar menunda membunuh dirinya. Ia meminta balas budi dari Sang Anoman karena pada pemilihan umum yang terdahulu ia telah berjasa menjatuhkan pilihan pada Sang Anoman. Ini kritikan pada para pemimpin yang tidak bias membalas budi baik seseorang. Dalam kehidupan bermasyarakat balas budi ini mahapenting agar hubungan persaudaraan berlangsung langgeng.

### 8.2.4.14 Lelaki Hidung Belang

Pada pertunjukan Wayang Kulit *Joblar* yang mementaskan lakon *Tualén Caru* ada dialog di *Yamaloka* antarpara atman atau roh orang meninggal dengan Sang Suratma. Di antaranya seperti dialog berikut.

*412. Sang Suratma : Ne ci dadi apa laadne di mercapada?*
*413. Atman 2 : Dadi gigolo Tu*
*414. Sang Suratma : Apa madan keto?*
*415. Atman 2 : Kaung jlema Tu*
*416. Sang Suratma : To ci mati né ci sepilis?*
*417. Atman 2: Ten nika Tu, tiang memperkosa mangku.*

Terjemahannya:

412. Sang Suratma : Ini kamu jadi apa dahulu di alam nyata?
413. Atman 2 : Saya menjadi gigolo.
414. Sang Suratma : Apa bernama gigolo?
415. Atman 2 : Pejantan manusia
416. Sang Suratma : Ini kamu meninggal karena kamu sepilis?
417. Atman 2 : Tidak, saya memperkosa mangku.

Dari dialog (413 dan 417) dapat diinterpretasikan bahwa rangkaian tuturan di atas mengandung amanat laki-laki hidung belang. Pada dialog (413) tokoh Atman 2 mengatakan dirinya menjadi *gigolo* yaitu pekerjaan laki-laki yang

sama dengan pekerjaan wanita tuna susila yang melayani seks komersial. Selanjutnya, pada dialog (417), Atman 2 mengatakan dirinya dibunuh warga desa akibat perbuatan nekat memperkosa seorang mangku wanita.

### 8.2.5 Amanat Seni Budaya

#### 8.2.5.1 Mengembangkan Seni Budaya

*264. Tualén : Cang ngidih kén cai, apin ci pawakan bojog, apang ci nyidang sifaté cara manusa. Pang da bungkulané dogén manusa nanging sifaté cara bojog. Ingetang seni buda-yané kembangang! Dija ja seni budayane maju ditu suba gumine melah. Eda benya masiat ngajak timpal! Apang eda timpal ngamah arak di Jawa, iraga dini mabuk. Timpale suba masalaman ngedum bati, iraga enu puik, pang da kéto.*

Terjemahannya:

264. Tualen : Saya minta pada kamu, walaupun kamu berbadan kera, agar bisa perilakumu seperti manusia. Supaya jangan badan saja manusia tetapi perilakunya seperti kera. Ingatlah seni budaya itu dikembangkan! Di mana saja seni budaya itu maju, di sanalah negeri itu makmur. Jangan suka berkelahi dengan teman, agar jangan orang minum-minum di Jawa, kita di sini mabuk. Orang sudah bersalaman membagi keuntungan, kita masih bertikai, agar jangan begitu.

Monolog tokoh Tualen yang disampaikan kepada para kera rakyat Sang Rama mengandung petuah yang cukup menarik untuk disimak. Tokoh ualen menasihati kera agar dia sanggup berperilaku seperti manusia. Maksudnya, agar mereka bias membedakan baik dan buruk. Di samping itu juga dilengkapi dengan sindiran tajem kepada umat manusia agar mampu mempertahankan kemanusiaannya, supaya tidak badannya saja manusia namun perilakunya seperti

kera atau binatang. Amanat yang lebih penting lagi pada dialog tersebut adalah pengembangan seni budaya. Pada bagian pertengahan monolog tersebut Tualen berkata "*Ingetang seni budayane kembangang! Dija ja seni budayane maju, ditu suba gumine malah*" artinya 'Ingatlah seni budaya itu dikembangkan! Di mana saja seni budaya itu maju, di sanalah negeri itu akan makmur'.

### 8.2.5.2 Ajegkan Bali

Berkaitan dengan bidang seni budaya, dalang wayang kulit *Joblar* juga melontarkan sebuah kritik sosial yang mengandung amanat Ajegkan Bali. Amanat tersebut dikomunikasikan oleh tokoh I Joblar bersama rekannya I Sangut seperti pada kutipan berikut.

*900. I Joblar : Angkal yang sai ngorin Ketut. Plajin abedik ané luung-luung, pang nyak ajeg madan Baline. Barong masolah, patuh cara jumah. Yen luung ban ngae bibit, luung kal tepuk. Yen ngae panak suputra …*
*901. Sangut : Beh, yen ngaé panak pang luung?*
*902. I Joblar : Purnama Tilem kelidin!*

Terjemahannya:

900. I Joblar : makanya saya sering memberitahukan Ketut. Pelajari sedikit yang baik-baik agar bisa Bali itu lestari. Barong menari-nari, sama dengan di rumah. Kalau bagus kita membuat benih, yang bagus juga akan ditemui. Kalau membuat anak yang baik . . .
901. Ketut : Kalau mau membuat keturunan yang baik?
902. I Joblar : Purnama – Tilem dihindari!

Demikian I Joblar menasihati rekannya (I Sangut) agar mau mempelajari yang baik-baik terkait dengan tradisi orang Bali. Di antaranya tarian barong, agar budaya Bali menjadi kokoh lestari dalam istilah sekarang disebut ajeg Bali.

Demikian juga halnya kepercayaan para leluhur terdahulu tentang merencanakan keturunan yang baik-baik, jika ada pantangan-pantangan tertentu yang sekiranya positif sebaiknya bisa diikuti dan atau dilestarikan demi kehidupan yang lebih baik di kemudian hari.

### 8.2.5.3 Terpengaruh Budaya Lain

Pada pertunjukan wayang kulit *Joblar* ada serangkaian dialog yang dikomunikasikan melalui tokoh punakawan Delem dan Sangut tentang sapaan orang Bali yang sudah terkena pengaruh budaya lain. Dalam rangka pelestarian budaya Bali seharusnya hal ini tidak boleh terjadi. Perhatikan dialog berikut!

*545. Sangut : Yen kurenan Mélemé ngaukin Melem?*
*546. Melem : Papa papa papa*
*047. Sangut : Yen panak Lemé?*
*048. Melem : Pipa pipa pipa*
*049. Sangut : Aduh ... lekang ja atine gigis kéngkén ya Lem! Tepuk cang lantasan ibi panak Lemé di cariké. Ma... mau ke mana ma? Tunggu nak, mama nyari kangkung. Hah ...*
*050. Melem : Nyari kangkung. Yen kaka mamamah papah kengken cocokné?*
*051. Sangut : Mama, mana kunci mazdanya ma? Di duur VCD di samping kulkas, kéto sing cocok? Kéto cara Mélem, mama mana be pindange ma?*

Terjemahannya:

545. Sangut : Kalau isteri Melem memanggil Melem?
546. Delem : Papa papa papa
547. Sangut : Kalau anaknya Melem?
548. Delem : Pipa pipa pipa
549. Sangut : Aduh…. Kamu harus punya rasa malu Lem! Saya lihat kemarin anak kamu di sawah. Ma… mau ke man amah? Tunggu nak, mami nyari kangkung. Hah …
050. Delem : Nyari kanghkung. Kalau memanggil mama papah bagaimana cocoknya?

051. Sangut : Mama, mana kunci mazdanya ma? Di atas VCD di samping kulkas. Kalau begitu kan cocok? Tidak seperti Melem, mama mana ikan pindangnya ma?

Panggilan mama dan papa pada masyarakat suku Bali merupakan unsur serapan. Inilah yang dimaksudkan budaya lain dalam konteks kajian ini. Jika sungguh-sungguh mau mengupayakan apa yang disebut ajeg Bali semestinya kata sapaan seperti itu pun tidak boleh ditinggalkan atau bahkan diganti dengan panggilan lain yang merupakan milik atau budaya suku lainnya.

**8.3 Tanggapan Penonton Terhadap Wacana Kritik Sosial**

Pada Bab II di atas telah dipaparkan bahwa penelitian ini menggunakan sejumlah teori. Salah satu teori tersebut adalah teori resepsi sastra. Dalam konteks penelitian ini teori resepsi sastra digunakan untuk dapat mengkaji, memahami, dan memberi tanggapan secara lugas dan menyeluruh tentang naratif verbal yang terdapat di dalam lakon-lakon yang menjadi objek penelitian. Sesuai dengan judulnya, penelitian ini memfokuskan perhatian pada wacana-wacana kritik sosial yang dikomunikasikan para dalang dalam pementasannya. Dengan demikian teori resepsi sastra berperan untuk mengamati dan atau menelaah tanggapan para penonton terhadap wacana atau dialog-dialog para dalang melalui tokoh-tokoh pertunjukan wayangnya yang mengandung muatan kritik sosial.

Sebagai konsekuensi dari pemakaian teori resepsi sastra, maka di dalam subbab ini akan disajikan hasil penelitian tentang tanggapan penonton terhadap wacana-wacana kritik sosial yang dilontarkan para dalang wayang *Cénk Blonk,*

*Joblar*, dan *Sidia*. Guna dapat mengungkap tanggapan penonton atas kritikan para dalang, penulis melakukan wawancara terhadap 38 orang informan yang semuanya menyatakan suka dan pernah menonton atau menyaksikan pementasan wayang *Cénk Blonk* dan *Joblar*, baik ketika pentas di lapangan maupun menyaksikan kaset-kaset rekamannya. Dari 38 orang informan tersebut ada 3 orang informan khusus dari kalangan pejabat yaitu anggota DPR dan pejabat eksekutif.

Para informan yang dipilih tersebut telah mewakili seluruh kabupaten dan kota yang ada di wilayah provinsi Bali. Para informan di luar pejabat yang berjumlah 35 orang tersebut dapat dirinci sebarannya yaitu masing-masing: 5 orang mewakili Kota Denpasar, Kabupaten Badung, Tabanan, dan Gianyar; serta masing-masing 3 orang yang mewakili Kabupaten Bangli, Klungkung, Karangasem, Jembrana, dan Buleleng. Jumlah tersebut terdiri atas 16 orang laki-laki dan 19 orang berjenis kelamin perempuan.

Para informan tersebut telah diwawancarai dengan memberikan daftar pertanyaan dan atau pernyataan yang berisikan semua kritikan yang dilontarkan oleh para dalang pada ketiga pementasan wayang kulit yang dijadikan objek penelitian. Daftar pertanyaan tersebut berisikan 56 butir pertanyaan dan atau pernyataan yang meliputi: 12 butir pertanyaan umum tentang eksistensi wayang kulit Bali dan wayang kreasi baru, 24 butir pertanyaan tentang kritik sosial oleh dalang wayang *Cénk Blonk*, 20 pertanyaan tentang kritik sosial oleh dalang wayang kulit *Joblar*, dan 2 butir lagi tentang kritikan oleh dalang wayang *Sidia*.

Pertanyaan dan pernyataan yang disusun itu telah memformulasikan semua sasaran yang dituju wacana kritik sosial tersebut yaitu ada yang mengandung sasaran kritik terhadap: (1) pemimpin, (2) masyarakat pemilih, (3) calon DPR/DPR, (4) seorang anak, (5) hakim/penegak hukum, (6) *balian* atau dukun, (7) pejudi, (8) seorang suami, dan (9) masyarakat luas lainnya.

Di samping memformulasikan sasaran wacana kritik sosial, pertanyaan-pertanyaan tersebut telah pula mencerminkan amanat yang terkandung di dalam wacana kritik sosial, yaitu: (1) amanat kepemimpinan, meliputi: a) pemimpin sebagai pengayom masyarakat, b) bekal seorang pemimpin, c) cermat memilih pemimpin, d) pemimpin yang serakah, e) hak dan kewajiban pemimpin, f) berat menjadi *kelian*; (2) amanat hutang dan *yadnya* anak, meliputi: a) tiga hutang anak, b) *yadnya* seorang anak, c) anak yang kualat; (3) amanat petuah meliputi: a) petuah mencari calon isteri, b) petuah perilaku selingkuh, pelestarian lingkungan, dan larangan berjudi; (4) amanat kepribadian, meliputi: a) tinggi hati, b) pelit/kikir, c) selera tinggi, d) di bawah perintah isteri, e) penghormatan terhadap wanita, f) *positive thinking*, g) pengendalian diri, h) tenggang rasa, i) ceroboh, j) ilmu padi, k) rajin beryadnya, l) cewek matre, m) balas budi, n) lelaki hidung belang; (5) amanat seni budaya, meliputi: a) mengembangkan seni budaya, b) ajegkan Bali, dan terpengaruh budaya lain.

Hasil penelitian tentang tanggapan penonton terhadap wacana-wacana kritik sosial yang dilakukan dapat dideskripsikan sebagai berikut.

1) Para informan setuju dan sangat setuju dengan kesanggupan dalang *Cénk Blonk* dan *Joblar* mengkritisi sikap para pemimpin dewasa ini, yang pernyataannya antara lain: (1) oleh karena pemimpin di Bali disebut *tedung jagat*, maka pemimpin yang baik/ideal adalah yang benar-benar mampu mengayomi rakyat, bukan malah memanas-manasi rakyat; (2) pemimpin setidak-tidaknya memiliki tiga bekal yaitu: ilmu, amal, dan iman; (3) pemimpin memiliki jiwa pengabdian yang tulus, banyak bekerja dan tidak terlalu menuntut imbalan. (4) pemimpin harus dapat membalas budi baik masyarakat pendukungnya.
2) Para informan juga setuju dan sangat setuju dengan kritikan dalang *Cénk Blonk* yang mengkritisi masyarakat pemilih pada suatu pemilu untuk tidak memilih kebesaran gambar partai, melainkan secermat mungkin melihat siapa orang yang berdiri di balik gambar tersebut, apakah ia layak untuk dijagokan atau tidak?
3) Para informan juga menyetujui dialog Tualen bahwa zaman sekarang banyak orang pintar namun susah mencari orang yang jujur. Kadang-kadang kejujuran itu dibayar dengan uang. Dikatakan zaman ini zaman *langse*/gorden yang bermakna jika banyak uangnya maka akan lancar tarikannya, namun jika tidak ada uangnya maka seretlah tarikannya.
4) Informan juga setuju dan sangat setuju atas kritikan dalang *Cénk Blonk* terhadap perilaku para penegak hukum bahwa yang dibela bukan yang benar melainkan yang bayar. Dikatakan dunia ini *mayapada* yang penuh

kepalsuan, susah mencari kebenaran yang sejati. Dengan itu dipesankan bahwa jika punya masalah atau perkara sebaiknya diselesaikan dengan damai secara kekeluargaan, jangan sampai ke pengadilan.

5) Dalang wayang kulit *Cénk Blonk* dan *Joblar* juga mengkritisi sikap anak yang *durhaka*. Para informan setuju dan sangat setuju bahwa seorang anak harus berbakti pada orang tua, karena setiap anak memiliki tiga hutang pada orang tuanya yaitu hutang *angkihan* ‘nyawa’, hutang *guna* ‘jasa’, dan hutang *arthabrana* ‘harta benda’. Di samping itu dalang *Joblar* menyatakan bahwa seorang anak bertugas memelihara warisan leluhur, bukan malahan sebagai penjual harta warisan orang tuanya.
6) Sejalan dengan pernyataan no. 9 di atas juga disetujui saran dalang *Cénk Blonk* bahwa sebaiknya seorang anak berbhakti atau melakukan *pitra yadnya* pada saat orang tuanya semasih hidup. Percuma saja beryadnya besar-besaran ketika orang tua telah meninggal, jika pada saat masih hidup mereka disia-siakan.
7) Dalang *Cénk Blonk* dan *Joblar* juga mengkritisi perilaku lelaki yang suka main perempuan, mencari WTS, bahkan memperkosa wanita, karena hal itu adalah perbuatan *adharma* yang dapat mendatangkan penyakit dan akan menghantarkan rohnya ke neraka kelak. Di samping itu perilaku lelaki yang demikian sangat dibenci oleh kaum wanita. Sebagian besar informan setuju dan selebihnya sangat setuju dengan kritikan tersebut.

8) Dalang *Cénk Blonk* juga mengkritisi sikap orang yang terlalu meng-agung-agungkan diri dan tidak pernah mau menghormati kelebihan orang lain. Hal ini juga disetujui oleh para informan.
9) Juga disetujui kritikan yang mengkritisi sikap seseorang yang tidak mau introspeksi atau menilai diri sendiri. Wajah jelek merindukan orang yang cantik dan kemampuan lemah ingin melakukan kegiatan upacara adat yang besar-besaran.
10) Kritikan dalang *Cénk Blonk* terhadap sikap orang yang takabur dengan kepintaran dan kelebihannya, dimana pada akhirnya dia juga mengalami kekalahan. “Di atas langit masih ada langit” artinya betapa pun hebatnya seseorang, masih ada yang lebih hebat. Hal ini disetujui oleh informan.
11) Melalui tokoh Klencéng, sang dalang mengkiritisi sikap seorang suami yang tidak bisa menghormati seorang wanita, berlaku kasar terhadap wanita. Dikritisi juga seorang suami yang terlalu DKI (di bawah kaki isteri) atau suami yang terlalu tunduk terhadap perintah isterinya. Para informan menyatakan setuju dengan kritikan tersebut.
12) Para informan menyatakan setuju dan sangat setuju terhadap dialog tokoh Ceblong yang mengkritisi sikap masyarakat dengan pernyataan: “Seorang yang suka *masanti* harus bisa hidup rukun dan damai karena kata *santi* berarti damai. Kegiatan masanti adalah kegiatan membaca sastra, *makakawin*. Di situlah mereka *makain* dirinya. *Makain* artinya *masuluh* atau bercermin pada sastra agar bisa hidup damai.

13) Para informan juga setuju dengan kritikan Tualén terhadap masyarakat. Tualén berkata kepada para kera: “Walaupun kamu berbadan kera, hendaknya kamu memiliki sifat seperti manusia. Sebab banyak orang berbadan manusia yang perilakunya seperti kera atau binatang. Misalnya orang-orang minum di Jawa, ia mabuk di Bali, orang sudah bersalaman membagi uang, ia masih musuhan dengan saudara atau temannya.
14) Disetujui pula kritikan tokoh Sangut mengkritisi sikap warga masyarakat yang tidak bisa menghormati *kelian* atau prajuru desa adat. Dikatakan bahwa menjadi *kelian* tak obahnya menggendong itik-itik pejantan, baunya hamis, banyak kotoranya, banyak juga suaranya, namun sama sekali tidak ada telornya.
15) Para informan juga setuju dengan kritikan *Joblar* tentang praktek *balian* atau dukun cabul yang tidak pernah mau membaca usada. Ia hanya mementingkan *sesari* ‘uang’ sehingga banyak pasiennya menjadi korban.
16) Disetujui pula kritikan *Joblar* terhadap orang Bali yang tidak setia dengan bahasa ibunya. Banyak yang berbahasa tidak sopan pada yang patut dihormati dan ada pula yang mengubah panggilan *bapa-meme* atau *ajik-ibu*, dengan panggilan papa-mama atau papi-mami.
17) Kritikan yang ditujukan kepada para pejudi yang membangkang juga disambut baik oleh informan, karena memang benar judi itu haram dan dapat menyengsarakan kehidupan masyarakat.

18) Dikritisi juga bahwa tidak baik menghina orang, lebih baik membina dari pada menghina. Penghinaan lebih kejam dari pembunuhan. Tidak boleh meremehkan orang karena ada pepatah "Air beriak tanda tak dalam, air tenang menghanyutkan". Hal ini juga disetujui oleh para informan.
19) *Joblar* juga mengajak masyarakat untuk tekun memelihara budaya Bali karena Bali bertumpu pada sektor pariwisata yang berwawasan budaya. Para informan setuju bahwa untuk mengamankan pariwisata Bali, mereka harus peduli dengan seni budaya Bali.
20) Informan juga setuju dengan kritikan *Joblar* bahwa menjadi wanita harus setia pada suami. Tidak baik menjadi cewek matre yang setia ketika lakinya punya uang saja, sedangkan ketika sakit atau tidak punya uang tidak disayangi lagi.
21) Dalang wayang *Joblar* dan *Sidia* juga mengkritisi perilaku masyarakat yang kurang sanggup memelihara alam lingkungan. Dikatakan akar-akar kayu dan hutan-hutan lebat harus dipelihara dengan baik agar tidak terjadi bencana alam. Dalang Sidia menambahkan bencana alam yang terjadi umumnya disebabkan oleh ulah manusia itu sendiri. Kritikan tersebut juga disetujui oleh para informan.

Dari 56 butir pertanyaan dan pernyataan yang diberikan kepada masing-masing informan, sama sekali tidak ada yang menyatakan kurang atau tidak setuju, melainkan semuanya direspon dengan menjawab setuju dan sangat setuju. Hal itu menandakan bahwa para informan telah memberikan tanggapan yang

positif terhadap pemunculan para dalang wayang kulit kreasi baru yang telah mengukir warna tersendiri pada penampilan wayang kulit Bali dan ternyata kreativitas dan inovasi-inovasi yang dilakukan telah sanggup memikat hati para penonton untuk kembali menyukai tontonan wayang kulit.

Berdasarkan hasil penelitian lapangan yang dilakukan terkait dengan masuknya wacana-wacana kritik sosial pada dialog-dialog pertunjukan wayang *Cenk Blonk, Joblar*, dan *Sidia*, dalam pementasan lakon *Diah Gagar Mayang, Tualen Caru,* dan *Dasa Nama Kerta*, dapat disampaikan tanggapan penonton sebagai berikut.

1) Jika konsekuen dengan program Ajeg Bali, maka pertunjukan wayang kulit Bali patutlah mendapatkan perhatian, dipelihara, dikembangkan, dibina, dan dilestarikan keberadaannya sebagai seni budaya daerah yang merupakan tari *wali, bebali,* dan *balih-balihan*.
2) Para informan menyetujui pernyataan bahwa wayang kulit kreasi baru dirasakan telah berhasil mengangkat citra, harkat, dan martabat seni pertunjukan wayang kulit di Bali
3) Wayang kulit kreasi baru (terutama *Cénk Blonk*) merupakan alternatif pilihan masyarakat Bali dewasa ini untuk mendapatkan tontonan yang menarik, segar, humor, sekaligus merupakan tontonan yang penuh dengan tuntunan
4) Tuntunan yang diperoleh melalui pertunjukan wayang kulit kreasi baru sama dengan wayang kulit pada umumnya karena selalu mengisahkan dua

sisi kehidupan yang berbeda yaitu kebaikan dan kejahatan, di samping banyak disisipi petuah-petuah dan wacana kritik sosial.

5) Kritik sosial disasarkan oleh para dalang kepada warga masyarakat dalam kapasitasnya sebagai (1) pemimpin, (2) masyarakat pemilih, (3) calon DPR/DPR, (4) seorang anak, (5) hakim/penegak hukum, (6) *balian* atau dukun, (7) pejudi, (8) seorang suami, dan (9) masyarakat luas lainnya disetujui oleh penonton karena diharapkan akan secara perlahan-lahan dapat mendidik, menuntun, dan mengubah perilaku masyarakat.
6) Sebagai mahluk sosial yang memiliki akal budhi, penonton memiliki sifat dinamis yang terpengaruh oleh ajakan, ejekan, anjuran, cercaan, kritikan, sindiran, dan sejenisnya. Semakin sering mereka mendengar atau menerima kritikan maka kecenderungan untuk berubah ke arah yang lebih baik akan semakin terbuka lebar.

# BAB IX

# SIMPULAN DAN SARAN

## 9.1 Simpulan

Pada bab-bab sebelumnya telah cukup panjang lebar dipaparkan hal-hal yang berkenaan dengan wacana kritik sosial pertunjukan wayang *Cénk Blonk*, *Joblar*, dan *Sidia*. Berdasarkan uraian pada bab-bab tersebut dapatlah ditarik simpulan sebagai berikut.

Kreativitas dan inovasi-inovasi yang dilakukan para dalang kreasi baru, khususnya *Cénk Blonk, Joblar*, dan *Sidia* cukup berhasil melawan tantangan zaman atau menangkal pengaruh modernisasi sehingga masyarakat Bali terkesan telah kembali menyukai tontonan wayang kulit.

Wayang kulit Bali masih eksis sebagai seni *wali, bebali*, dan *balih-balihan* serta masih eksis pula sebagai tontonan yang mengandung tuntunan. Hal itulah yang menyebabkan bahwa wacana kritik sosial wayang *Cénk Blonk, Joblar*, dan *Sidia* mengalami pergeseran fungsi dari fungsi ritual ke fungsi sosial yang meliputi fungsi informatif, hiburan, dan pendidikan. Artinya, pementasan yang disuguhkan sarat dengan informasi. Informasi-informasi yang disajikan oleh para dalang terlebih dahulu berfungsi sebagai sarana hiburan dan melalui hiburan tersebutlah para penonton memperoleh nilai-nilai pendidikan.

Konsekuensi dari adanya perubahan paradigma tersebut, terjadi pula perubahan sosial oleh para dalang. Wayang kulit sebagai salah satu pertunjukan rakyat yang bersifat dinamis, selalu mengalami perkembangan dan perubahan

yang mengikuti perkembangan masyarakat. Pada zaman otoriter, wacana kritik social, nasihat atau wejangan banyak disampaikan melalui tokoh raja atau bangsawan sehingga sangat umum menggunakan bahasa Kawi. Sementara pada zaman reformasi, karena rakyat mulai unjuk bicara, kritik social juga cenderung disampaikan melalui tokoh rakyat atau *penasar* dengan bahasa Bali.

Berdasarkan hasil pengamatan peneliti dan juga hasil wawancara dengan para dalang, terjadinya perubahan paradigma tersebut disebabkan oleh adanya perubahan paradigma pemahaman masyarakat terhadap pemakaian bahasa dan rasa keakraban mereka. Tokoh rakyatlah yang paling dekat dengan diri penonton karena di dalam berkomunikasi, para tokoh rakyat cenderung menggunakan bahasa Bali sehingga lebih gampang dimengerti. Di samping itu, penonton merasa dirinya akrab dengan sang dalang dan seolah-olah aspirasi mereka terwakilkan oleh suara sang dalang. Akibatnya, lakon-lakon yang dipentaskan para dalang kreasi baru juga lebih banyak lakon carangan yang merupakan hasil cipta atau kreativitas para dalang.

Kreativitas para dalang kreasi baru telah berhasil mengangkat gengsi pertunjukan wayang kulit Bali, walaupun belum bisa menyamai wayang Jawa. Hal itu terbukti dari meningkatnya antusias masyarakat untuk menyaksikan tontonan wayang *Cénk Blonk* dan *Joblar*, dan *Sidia*, baik di lapangan maupun larisnya penjualan kaset-kaset rekaman ketiga dalang tersebut. Prestise itu dapat diukur dari volume pementasan ketiga dalang dan juga dari nilai jualnya yang semakin meningkat. Sampai dengan penelitian ini dilakukan, dari ketiga dalang

yang dipilih dalam penelitian ini, yang meraih predikat utama (terlaris dan termahal) adalah dalang *Cénk Blonk*, disusul kemudian oleh dalang *Joblar*, dan yang ketiga dalang *Sidia*.

Meningkatnya kemauan dan kemampuan masyarakat untuk mengupah dan menonton wayang kulit belakagan ini, akan senantiasa berdampak positif bagi pelestarian budaya Bali, juga positif untuk memperoleh tuntunan kehidupan kea rah yang lebih baik. Hal ini disebabkan oleh pementasan wayang Cenk Blonk, Joblar, dan Sidia yang digemari oleh para penonton dari semua lapisan masyarakat, baik masyarakat perkotaan maupun pedesaan, tua dan muda, laki-laki dan perempuan, golongan masyarakat kecil, dan juga para pejabat.

Dari hasil wawancara penulis terhadap para informan, mereka memberikan tanggapan yang positif atas munculnya pertunjukan wayang kulit kreasi baru karena dapat mengangkat prestise, harkat dan martabat, serta gengsi pertunjukan wayang kulit Bali. Juga rata-rata mereka setuju dan sangat setuju atas kemampuan para dalang untuk mengkritisi masalah-masalah sosial di masyarakat, yang diyakini secara perlahan-lahan akan dapat mengubah perilaku masyarakat ke arah yang lebih baik demi kenyamanan hidup bersama.

## 9.2 Temuan Penelitian

Hal-hal yang dapat dirumuskan sebagai temuan dalam pelaksanaan penelitian ini antara lain:

1) Sebagai hasil kreativitas para dalang kreasi baru, wayang kulit Bali

masih eksis sebagai seni wali, bebali, dan balih - balihan, sekaligus sebagai tontonan yang mengandung tuntunan;

1) Masyarakat Bali telah kembali menyukai tontonan wayang kulit, namun hanya terbatas pada pertunjukan wayang kulit kreasi baru yang dikemas oleh para dalang yang terkenal, yaitu *Cénk Blonk*, *Joblar*, dan *Sidia*;
2) Ada paradigma baru dalam penyampaian petuah dan kritik sosial. Pada zaman otoriter, petuah dan kritik disampaikan melalui tokoh raja, sedangkan pada zaman reformasi disampaikan melalui tokoh rakyat;

1) Wacana-wacana kritik sosial wayang *Cénk Blonk*, *Joblar*, dan *Sidia* mencerminkan tiga fungsi sosial, yaitu fungsi informatif, hiburan, dan pendidikan;
2) Wacana kritik sosial mencapai sasaran: (1) pemimpin, (2) masyarakat pemilih, (3) calon DPR/DPR, (4) seorang anak, (5) hakim/penegak hukum, (6) *balian* atau dukun, (7) penjudi, (8) seorang suami, dan (9) masyarakat luas lainnya.
3) Amanat wacana kritik sosial meliputi: (1) amanat kepemimpinan, (2) amanat hutang dan *yadnya* anak, (3) amanat petuah, (4) amanat kepribadian, dan (5) amanat seni budaya.

## 9.3 Saran-saran

Wayang kulit sebagai salah satu bentuk kesenian tradisional yang sarat dengan nilai-nilai luhur dan dapat digunakan sebagai penuntun dalam pergaulan

di masyarakat hendaknya tetap dilestarikan. Dalam kelesuan seni wayang kulit yang terimbas arus modernisasi dan teknologi modern, para seniman wayang kulit hendaknya mampu memanfaatkan teknologi tersebut sebagai pendukung pertunjukan tanpa harus mengorbankan esensinya sebagai seni tradisional yang adiluhung. Di samping itu, para dalang harus mampu melakukan inovasi dan kreasi secara dinamis agar pertunjukannya selalu diminati oleh penggemarnya.

Dalam rangka kegiatan publikasi tertentu oleh kalangan pemerintah atau lembaga lainnya hendaknya selalu memberikan kesempatan pada pertunjukan wayang kulit agar masyarakat semakin mencintai miliknya. Demikian juga bagi masyarakat yang mempunyai kerja adat atau upacara agama hendaknya juga menggunakan wayang kulit sebagai pelengkap *yadnya* sehingga wayang kulit tetap pada posisinya sebagai tari *wali*, *bebali*, dan *balih-balihan*.

# DAFTAR PUSTAKA


Abdullah, Imran. 2002. "Resepsi Sastra: Teori dan Penerapannya" di dalam *Metodologi Penelitian Sastra*. Penyunting Jabrohim. Jogjakarta: Prasetia Widya Pratama.

Aminuddin. 2002. Pendekatan Pasca-Struktural: Jacues Derrida". Dalam *Analisis Wacana dari Linguistik sampai Dekonstruksi*. Penyunting: Kris Budiman, Yogyakarta: Kanal.

Amir, Hazim. 1997. "Nilai - nilai Etis dalam Wayang." Jakarta: Sinar Harapan.

Arikonto, Uharsini. 1989. *Prosedur Penelitian: Suatu Pendekatan Praktik*. Jakarta: Bina Aksara.

Bandem, I Made dan I Nyoman Sedana. 1993. "Pertunjukan Wayang Kulit Bali: Antara Tradisi dan Inovasi" Makalah Disampaikan dalam Sarase-Sarasehan Wayang Kulit Nasional. Denpasar, 3 Juli 1993.

Bandem, I Made. 1994. "Mengembangkan Lingkungan Sosial yang Mendukung Wayang" dalam majalah *Mudra No.2 Tahun III*. 1994. Denpasar Sekolah Tinggi Seni Indonesia.

Cobley, Paul dan Letza Jansz. 2002. *Mengenal Semiotika*. Bandung: Mizan.

Cook, Guy. 1994. *Discourse and Literature: The Interplay of Form and Mind*. Oxford University Press.

Culler, Jonathan.1972. *Strukturalist Poetics: Structuralism, Linguistics, and The Study of Literature*. London: Routledge & Regan Paul.

Darma Putra. I Nyoman. 2006. "Wayang-Shadow Pupertry a Sacred but Enter-Taining Balinese Performing Art" Majalah *Hello Bali* V.10 No. 7 Bali Tourism Buard

Darmawan, I Dewa Made. 2005. "Wayang Kulit Cenk Blonk dalam Media Rekam.Tesis S2 pada Program Pascasarjana, Program Studi Kajian Budaya Univer-sitas Udayana. Denpasar.

Departemen Pendidikan Nasional. 2002. *Kamus Besar Bahasa Indonesia*, Edisi ketiga. Jakarta: Balai Pustaka.

Diah Purnamawati, Ni Putu. 2005. "Pertunjukan Wayang Cenk Blonk Lakon

Diah Gagar Mayang" Tesis S2 pada Program Pascasarjana, Program Studi Kajian Budaya, Universitas Udayana.

Dibia, I Wayan. 2004. "Searching Identity in Wayang Kulit Performance", di Dalam Majalah *Mudra*. Edisi Special, Halaman 48-58, Denpasar

Djajasudarma, T. Fatimah. 1994. *Wacana Pemahaman dan Hubungan Antar-unsur*, Bandung, PT Eresco.

Djelantik, A. A. M. 2004. *Estetika: Sebuah Pengantar*. Bandung, Masyarakat Seni Pertunjukan.

Duija, I Nengah. 2005. "Tokoh Sabdopalon: Rekonstruksi Pemaknaan Politik Kebudayaan Hindu-Islam di Blambangan, Banyuwangi" Disertasi S-3 Program Studi Kajian Budaya Universitas Udayana. Denpasar.

Ehrmann, Jacques. 1970. *Structuralism*. New York: Anchor Books.

Ekatini Negari, Ni Putu. 2002. "Geguritan Sapuleger: Analisis Bentuk, Fungsi dan Makna" Tesis S2 Linguistik, Konsentrasi Kajian Wacana Sastra. Denpasar: Universitas Udayana.

Esten, Mursal. 1987. *Kesusastraan: Pengantar Teori dan Sejarah*, Bandung, PT Angkasa.

Fokkema, D.W. dan Elrud Kunne-Ibsch. 1977. *Theories of Literature in the Twentieth Century: Structuralism Marxism Aesthetics of Reception Semiotics*. London. C Hurst & Company.

Geertz, Cliford. 1992. *Tafsir Kebudayaan*. Yogyakarta: Kanisius.

Gie, The Liang. 1976. *Garis Besar Estetik (Filsafat Keindahan)* Yogyakarta, Karya.

Ginarsa, Ketut. 1985. *Paribasa Bali*. Singaraja. CV Kayumas.

Guritno, Pandam. 1988. *Wayang Kebudayaan Indonesia dan Pancasila*, Jakarta: Universitas Indonesia Press.

Hadi, Sutrisno.1977. *Metodologi Research*, Jogjakarta: Gajahmada University Press.

Halliday, M.A.K. dan Ruqaiya Hasan. 1994. *Bahasa, Konteks, dan Teks: Aspek-*

*aspek Bahasa dalam Pandangan Semiotik Sosial*. Yogyakarta: Gajah Mada University.

Harymawan, R.M.A. 1988. *Dramaturgi*. Bandung: CV Rosda.

Holt, Claire. 2000. *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia*. Diindonesiakan oleh Soedarsono dari Art in Indonesia: Continuitas and Change. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.

Hutomo, Suripan Hadi. 1993. *Mutiara yang Terlupakan: Pengantar Studi Sastra Lisan*. Surabaya: HISKI Komisariat.

Iser, Wolfgang. 1980. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. The Johns Hopkins University Press: Baltimore dan London.

Jabrohim (ed), 2001. *Metode Penelitian Sastra*. Jogjakarta: Hanindita Graha Widia.

Jacobson, Roman. 1960. "Linguistics and Poitics" In Sobeok, 1960. pp. 350-377

Jauss, Hans Robert. 1983. *Toward an Aesthetic of Reception*. University of Minnesotta Press: Minneopolis.

John M. Echols dan Hassan Shadily . 2000. *Kamus Inggris – Indonesia: An English-Indonesia Dictionary*. Jakarta: Gramedia.

Junus, Umar. 1985. *Resepsi Sastra Sebuah Pengantar*. Jakarta: Gramedia.

Kayam, Umar. 1981. *Seni, Tradisi, Masyarakat*. Jakarta: Sinar Harapan.

Kleden, Ignas. 1984. "Penelitian dan Kemampuan Ilmu-ilmu Sosial: Pelajaran Dari Seminar Orientas i Sosial Budaya", dalam *Prisma* No.1 Edisi Januari.

Kodi, I Ketut. 2006. Topeng Bondres dalam Perubahan Masyarakat Bali: Suatu Kajian Budaya". Tesis S2 pada Program Pascasarjana, Program Studi Kajian Budaya. Universitas Udayana, Denpasar.

Koentjaraningrat, 1991. *Metode - metode Penelitian Masyarakat*. Jakarta: Pn Gramedia.

Kutha Ratna, Nyoman. 2004. *Teori, Metode, dan Teknik Penelitian sastra: Dari Strukturalisme Hingga Posstrukturalisme; Perspektif Wacana Naratif*. Jogjakarta: Pustaka Pelajaran.

Kwant, R.C. 1975. *Manusia dan Kritik*. Diindonesiakan oleh A. Soedarminta dari *Mens en Kritiek*. Yogyakarta: Kanisius.

Larson, Mildred L. 1998. *Meaning Based Translitation A Guide to Cross Language Equivalince*. New York. Oxford University Press of America.

Marajaya, I Made.2002a. "Cenk Blonk dan Joblar: Dalang Inovatif dan Populer Masa Kini" dalam *Wayang*. Volume I Nomor I, Desember 2002. Denpasar.

Marajaya, I Made. 2002b. "Pertunjukan Wayang Kulit Parwa Lakon Brahman Sidi di TVRI Denpasar: Kajian Bentuk, Fungsi, dan Makna" Tesis Program Studi (S2), Magister Kajian Budaya, Program Studi Pasca sarjana Universitas Udayana, Denpasar.

Mertosedono, Amir. 1990. *Sejarah Wayang: Asal - usul, Jenis, dan Cirinya*. Bahasa Prize, Semarang.

Moleong, M.A. Lexy.1990. *Metodologi Penelitian Kualitatif*. Bandung: Remaja Rosda.

Mudji Sutrisno dan Christ Vershsak. 1993. Estetika Filsafat Keindahan. Yogyakarta. Kanisius.

Mulyono, Sri.1978. *Wayang: Asal-usul, Filsafat, dan Masa Depannya*. Jakarta, Gunung Agung.

Nazir, Moh. 1988. Metode Penelitian. Jakarta: Ghalia Indonesia.

Norris, Christopher. 2003. *Membongkar Teori Dekonstruksi Jacques Derrida*, Penerjemah Inyiak Ridwan Muzir. Yogyakarta: AR-RUZZ.

Pandji, I G.B.N. dkk.1979. *Ensiklopedi Musik dan Tari Daerah Bali*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

---------- 1986/87. *Ensiklopedi Mini Pewayangan Bali*, Yayasan Pewayangan Daerah Bali. Proyek Penggalang/Pemantapan Seni Budaya Klasik dan Baru.

Piaget, Jean. 1995. *Structuralisme*. Diindonesiakan oleh Hermoyo dari *Le Struc-Structuralisme*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.

Piliang, Yasrap Amir. 1998. *Dunia yang Dilipat: Realitas Kebudayaan Menje-*

*lang Millenium Ketiga dan Matinya Posmodernisme*. Bandung: Misa.

Pradopo, Rachmat Djoko. 1987. Pengkajian Puisi. Yogyakarta: Gajah Mada University Press.

Puersen., C.A. van 1980. *Orientasi di Alam Filsafat*. Jakarta, Gramedia.

Punyatmadja, I.B. 1994. *Silakrama*. Upada Sastra. Denpasar.

Ricouer, Paul. 1996. *Teori Penafafsiran Wacana dan Makna Tambah*. Terjemahan Hami'ah. Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa; Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

Rota, Ketut. 1990. *Retorika sebagai Ragam Bahasa Panggung dalam Seni Pertunjukan Wayang kulit Bali* (Laporan Penelitian), Denpasar: Sekolah Tinggi Seni Indonesia.

Rudy, T . May. 2003. *Hubungan Internasional Kontemporer dan Masalah-masalah Global: Isu, Konsep, Teori, dan Paradigma*. Bandung: Refika Aditama.

Sedana, I Nyoman. 2004. "30 Tahun Dinamika Seni Pewayangan: Fakta, Isu, Masalah, dan Perspektif". Orasi Ilmiah pada Dies Natalis I dan II, ISI Denpasar. Rabu, 28 Juli 2004.

Segers, Rien T. 1978. *Evaluasi Teks Sastra: Sebuah Penelitian Eksperimental Berdasarkan Teori Semiotik dan Estetika Resepsi.* Alih bahasa oleh Suminto A. Sayuti. Yogyakarta: Adicita Karya Nusa.

Semadi, I Gst. Ngurah Serama, 2006. "Wayang Lemah dalam Upacara Manusa Yadnya Mabayuh Oton" Tesis S2 pada Program Magister Program Studi Kajian Budaya Program Pascasarjana Universitas Udayana. Denpasar.

Sim, Stuart. 2002. *Derrida dan Akhir Sejarah*. Penerjemah Sigit Djatmiko. Yogyakarta: Jendela.

Soedarsono, R.M. 1999a. *Seni Pertunjukan dan Pariwisata*. Yogyakarta. Badan Penerbit Institut Seni Indonesia.

----------, 1999b. *Seni Pertunjukan Indonesia dan Pariwisata*. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.

Soeratno, Siti Chamamah. 2002. "Penelitian Resepsi Sastra dan Problematik-

nya" dalam *Metodologi Penelitian Sastra*, Penyunting Jabrohim. Jogjakarta: Prasetia Widya Pratama.

Subrata, 2004. "Perlu Kodifikasi Hiburan". *Bali Post,* 4 September 2004, hal. 8 kolom 1.

Sudarsono dan Ruwiyanto. 1999. *Reformasi Sosial Budaya dalam Era Globalisasi*, Jakarta: Wacha Widya Perdana.

Sudaryanto, 1992. *Metode dan Aneka Teknik Analisis Bahasa: Pengantar Penelitian Wahana Kebudayaan Secara Linguistis*.Duta Wacana, Jakarta University Press.

Sudharta, Tjok. Rai. 1992. *Asta Brata dalam Pembangunan*. Jakarta: Prasasti.

Sugriwa, I Gusti Bagus. 1963. *Ilmu Pedalangan/Pewayangan*. Denpasar: Konservatori Karawitan Indonesia

Sujarno, dkk. 2003. *Seni Pertunjukan Tradisional: Nilai, Fungsi, dan Tantangannya*. Yogyakarta: Balai Kajian Sejarah dan Nilai Tradisional.

Sujiman, Panuti (ed.). 1990. *Kamus Istilah Sastra*. Jakarta, UI-Press.

----------. 1992. *Memahami Cerita Rekaan*. Jakarta: Pustaka Jaya.

Sujiman, Panuti (ed.) dan Aart van Zoest (ed.). 1992. *Serba-serbi Semiotika*. Jakarta: Gramedia.

Sukada, I Made. 1982. *Masalah Sistematika Cipta Sastra*. Lembaga Penelitian Dokumentasi dan Publikasi: Fakultas Sastra Universitas Udayana.

Sumaryono, E. 1993. *Hermeneutik Sebuah Metode Filsafat*. Yogyakarta: PT Kanisius.

Supartha, Ngurah Oka. 1982. "Peranan Dalang dalam Pembangunan" Makalah disajikan dalam Sarasehan Dalang Se-Bali. Denpasar 25 Januari 1982.

Suseno,Franz Magnis.1995.*Wayang dan Panggilan Manusia*. Jakarta:Gramedia

Sutabri, Tata. 2004. *Analisis Sistem Informasi*, Jogjakarta, Andi.

Storey, John. 2003. *Teori Budaya dan Budaya Pop Memetakan Lanskap Konseptual Cultural Studies*. Yogyakart: Qalam.

Sutrisna, Mudji dan Christ Verhaak. 1993. *Estetika: Filsafat Keindahan*. Yogyakarta: Kanisius.

Teeuw, A. 1984. *Sastra dan Ilmu Sastra: Pengantar Teori Sastra*. Jakarta: Pustaka Jaya.

Vredenbergt, J. 1981. *Metode dan Teknik Penelitian Masyarakat*. Jakarta : PT Gramedia.

Walujo, Kanti. 2000. "Pola Perilaku Menonton Wayang Kulit", dalam *Mudra* No.8 Tahun VIII. Januari 2000. Denpasar.

Wicaksana, I Dewa Ketut.1977. "Wayang Sapuleger, Fungsi dan Makna dalam Masyarakat Bali. " Tesis untuk memperoleh gelar Master of Humaniora, Yogyakarta, Universitas Gajahmada.

----------. 2002. Wayang Babad: Reportoar Baru dalam Wayang Kulit Bali", dalam *Wayang*, Volume 1, Desember 2002, Denpasar.

Wignjosoebroto, S.1993. Pengolahan dan Analisis Data dalam Koentjaraningrat (ed), *Metode-metode Penelitian Masyarakat*. Jakarta: Gramedia.

Wuisman, R.1996. *Penelitian Ilmu-ilmu Sosial: Azas-azas Jilid I*. Jakarta: Lem-Lembaga Penelitian Fakultas Ekonomi Universitas Indonesia.

Zamzamah, Sarjinah. 2000. "Semiotika dalam Berhala" dalam *Tonil* Volume 1, No.1, November 2000. Yogyakarta.

Zoetmulder, P. J. 1995. *Kamus Jawa Kuna – Indonesia*. Jakarta: Grammedia.