

# **PENERTIBAN SINDÉN PADA PERTUNJUKAN WAYANG GOLÉK: KERESAHAN BAGI DALANG DI JAWA BARAT**

**Masyuning**

Prodi Karawitan Fak. Seni Pertunjukan  
Institut Seni Budaya Indonesia (ISBI) Bandung  
Email: masyuning@ac.id

## **Abstract**

*This paper presented sindén as part of the wayang golék show in West Java. Before the G30S/PKI incident sindén was so popular, it even beat the popularity of the dalang. This phenomenon caused unrest for the dalang in West Java. The government intervened to curb the sindén which was seen as too wild. The incident of sindén which caused unrest stopped after a seminar padalangan was held in 1964. This event proved that the community of Padalangan were able to unite to solve that problem.*

*Keywords: dalang, sindén, wayang golék*

---

## **Pendahuluan**

Keberadaan *sindén* sempat 'menggoyang' otoritas para *dalang* di Jawa Barat antara tahun 1959-1964. Fenomena tersebut menarik untuk dikaji, karena keberadaan pria, sebagai representasi *dalang*, mencapai titik nadir karena terdistorsi entitas perempuan – direfleksikan *sindén* – yang ketika itu tampil superior. Sebelumnya *dalang* adalah *superstar* dan pusat perhatian para penonton, bercokol pada titik paripurna, merosot jatuh ke bawah karena tereliminasi keberadaan *sindén*. Keseimbangan Dwi Tunggal yang sering digemborkan mengenai entitas *dalang*

dengan *sindén* dalam membangun pertunjukan *wayang golék* menjadi disequilibrum pada masa itu.

Kerumunan masa yang memenuhi tempat pertunjukan *wayang golék* tidak lagi tertuju pada *dalang* sebagai figur sentral selama pertunjukan. Mereka tidak tertarik pada epos Mahabarata atau Ramayana yang mengetengahkan kepahlawanan para tokoh kesatria *wayang* dalam membasmi keangkar-murkaan. Melainkan tertarik daya magnet yang dipancarkan *sindén* melalui pesonanya. Reposisi orientasi penonton *wayang golék* semacam itu terjadi pada tahun 1959-1964 (Ekadjati, 1984:120).

Pada waktu itu *dalang* beserta kekaryaan seni tradisi yang didukung (*wayang golék*) dan menjadi lokus bagi dirinya sebagai pemimpin rombongan dan otoritas kewibawaan sosial laki-laki, rusuh dan hilang kendali di hadapan khalayak ramai. Bahkan seolah-olah posisi *dalang* termarginalkan.

Tulisan ini mencoba mengetengahkan fenomena *sindén* dengan dominasi yang terjadi pada percuturan *wayang golék* di Jawa Barat, di dalamnya ada kegaduhan yang tercipta beserta upaya penyelesaian yang dilakukan para seniman pelaku. Hal ini menarik untuk diketengahkan, mengingat dominasi *sindén* menghasilkan keresahan bagi para *dalang* di Jawa Barat. Keresahan yang tidak dirasakan secara lokal, tetapi keresahan yang bersifat nasional karena pemerintah pusat, militer, dan polisi merasa berkepentingan untuk 'turun tangan' menyelesaikan permasalahan *sindén* di Jawa Barat. Peristiwa ini begitu istimewa karena terjadi di Jawa Barat dan tidak ditemukan pada pakeliran *wayang kulit* di Jawa Tengah dan Jawa Timur (Sastrawiria, 1964:29). Adapun metode pembahasan dalam tulisan ini dengan mengkaji literatur yang menunjukkan hubungan kasualitas

antara fenomena *sinden* secara diakronik, sehingga entitas sebab-akibat perjalanan *sinden* dari awal hingga akhir dapat tergambarkan.

### **Sindén Mengambil Alih Otoritas Dalang**

Rombongan *wayang golék* Sunda pada akhir tahun 1950 hingga awal tahun 1960, mengalami situasi di mana popularitas *sindén* mampu 'mengalahkan' dominasi popularitas *dalang* (laki-laki). Elan Surawisastra, *dalang* dan pemakalah dalam Seminar Padalangan tanggal 28-29 Februari 1964, membahas situasional tersebut dalam makalah yang mengetengahkan komparasi kedudukan *sindén* dengan *dalang*. Makalah itu berjudul "Kalungguhan *Dalang sareng Pesindén*," hasil komparasi mengutarakan ketidakberdayaan *dalang* akibat termarginalkan oleh dominasi *sindén* pada saat itu.

Dominasi *sindén* dalam tulisan Surawisastra mendeskriditkan kedudukan *dalang* pada beberapa aspek. *Dalang* duduk bersila di bawah, sedangkan *sindén* duduk di atas kursi atau meja. Situasional yang berbeda dengan pertunjukan *wayang golék* sebelumnya, di mana *dalang* dan *sindén* duduk pada satu level panggung

yang sama, tidak terlihat dari arah depan bangku penonton, karena keduanya terhalang jagat *wayang golék*. Namun pada tahun 1959, sosok *sindén* tervisual gamblang dari arah depan bangku penonton, sedang *dalang* masih seperti dulu, ia duduk di bawah dan terhalang jagat *wayang golék*. Dekadensi yang terjadi pada tataran ini adalah fokus perhatian penonton yang terpecah antara memperhatikan lakon boneka *wayang* yang dimainkan *dalang* atau melihat *sindén* yang visualnya terekspos sepanjang pertunjukan.

Perlakuan terhadap *sindén* pada waktu itu seperti sengaja dikondisikan oleh masyarakat penikmat keseniannya. *Sindén* begitu superior selama pertunjukan. Segmentasi ruang dan waktu bagi dirinya untuk menyayikan lagu-lagu lebih dominan dibanding garap lakon *wayang* yang dibawakan oleh *dalang*. Durasi *sindén* menyajikan lagu-lagu diatur sesuai kehendak penonton dan juru *sindén* sendiri. Adapun *dalang* menunggu instruksi *sindén* untuk memberhentikan lagu dengan tabuhan *cempala* yang dipegangnya. Setelah itu barulah ia dapat memulai atau melanjutkan garap lakon yang ditampilkan. Hal ini dikisahkan Elan Surawisastra:

*Upami tutas lagu, nembé sindén maparin isarah ka dalang, boh ku ditoél, boh ku salawios nayaga, atanapi aya ogé nu dikawihkeun: "Éh pa dalang, sumangga geura teraskeun, baé meureunan!" Atuh nembé dalang téh ngeureunkeun. Nanging sawangsulna upami teu acan séép ngalagu mah, kapaksa dalang téh ngahénén baé, da nu dipentingkeun mah sindénna téa* (Surawisastra, 1964:82).

(jika lagu selesai, *sindén* memberi kode kepada *dalang*, dengan cara mencoleknya, atau diberitahu *nayaga*, atau dengan teks yang dilagukan: "dalang silahkan lanjutkan" Barulah *dalang* memberi kode kepada *nayaga* agar lagu berhenti. Sebaliknya jika penyajian lagu belum selesai, ia harus diam saja, karena yang sangat penting adalah pertunjukan *sindén*).

Permintaan penonton agar *sindén* menyanyikan lagu sangat antusias, meskipun *dalang* baru saja memulai pembukaan *murwa* dan tabuhan *gamelan* baru beranjak pada *gending Badaya* (Surawisastra, 1964:82). Bahkan pada saat penyajian lagu-lagu, penonton berjoget di atas panggung, tepatnya menari riuh di belakang *dalang* (Surawisastra, 1964:82). Selama segmentasi itu *dalang* hanya duduk termenung menghadap jagat, atau menyaksikan peristiwa hingar-bingar di atas panggung. Otoritas dirinya sebagai *dalang* yang berjaya pada masa

lampau ternyata teruntuhkan oleh popularitas *sindén*.

Kemasyhuran *dalang* sebagai pembawa lakon terdistorsi dengan sisipan lakon yang tidak berkaitan dengan cerita *wayang* pada epos Mahabarata atau Ramayana. Lakon sisipan tersebut seperti drama *longsér* yang tidak mengikutsertakan *dalang* di dalamnya, di mana pemeran lakon adalah *sindén* yang menjadi sentral dan 'bintang' pertunjukan. Sepanjang pertunjukan lakon, *dalang* tetap duduk diam terpaku pada tempatnya. Mau tidak mau suka atau tidak suka ia harus menyelesaikan pertunjukan hingga akhir. Situasional yang terjadi ditulis *dalang* Surawisastra:

*Jung sindén dua narangtung paraséa. Atuh minangka peranan salakina (Juru Alok) pada ngekeyek, malah torojol RT, aya lebe, aya nu mawa oorokan, babah nu nagih. Dugi ka rajég gor-gar, tukangeun dalang téh, dugi ka dalang teu tiasa bertindak nanaon. Buktosna ngeureunkeun lagu ogé teu kawasa, upami teu acan séép lagu sareng sisindiranana.* (Surawisastra, 1964:82).

(Dua *sindén* berdiri lalu bertengkar. Salah satu suami dari mereka diperankan *juru alok* dimarahi karena ketahuan berselingkuh, datang pemain yang berperan sebagai RT, ada yang menjadi penghulu, ada yang membawa boneka jabang bayi

meminta pertanggungjawaban, hingga peran babah (orang Cina) yang menagih hutang. Lakon itu dibawakan di atas panggung di belakang *dalang* yang tidak berdaya atas situasi tersebut. Buktinya untuk memimpin karawitan saja *dalang* tidak berdaya, jika lagu *sindén* belum selesai)

Pada akhirnya *dalang* tidak lagi diuntungkan pada tataran ruang dan waktu kehidupan sosial budaya masyarakat Jawa Barat pada dekade 1959-1964. Secara ruang ia terdesak dan semakin terhimpit oleh keberadaan *sindén* yang semakin digandrungi oleh publik; sedangkan secara waktu, tuntutan jaman menginginkan perubahan agar pertunjukan *wayang golék* lebih intens dalam mengeksploitasi segmentasi *sindén*. Segmen yang diminati adalah reposisi agar *sindén* tidak sekedar menyanyi tetapi juga menari, dengan durasi pementasan yang diatur sesuai keinginan publik dan *sindén*.

Tuntutan publik yang dipenuhi itu pada akhirnya memposisikan pertunjukan *wayang golék* dengan sang *dalang* sebagai konten selingan untuk menemani tampilan *sindén* semata. Fenomena pergeseran itu memunculkan perumpamaan "*Sindén didalangan*," sebagai proposisi paradoksal dari nilai dan tujuan awal kemunculan *sindén* dalam

pertunjukan *wayang golék*, yang semestinya adalah “*Dalang disindénan*” (Surawisastra, 1964:81).

*Dalang disindénan* menunjukkan objek utama dalam kalimat adalah *dalang*, sedangkan *disindénan* (meskipun *sindén* bukan kata kerja) tetapi karena menggunakan awalan (sunda: *rarangken*) *di-*, maka kata itu berubah menjadi kata kerja pasif yang artinya “*kakeunaan pagawean*”. Dengan begitu istilah *disindénan* berarti diiringi oleh *sindén* dan kalimat *dalang disindénan* dapat diartikan *dalang* yang diiringi *pesindén*. Manifesto tersebut menunjukkan siapa objek utama yang diiringi, dan siapa yang menjadi pengiring, siapa yang jadi *trandsetter* dan siapa yang menjadi *follower*. Pada tataran ini, posisi *dalang* didudukkan lebih tinggi dari *sindén*. Namun ketika proposisi kalimat berubah menjadi *Sindén didalangan*, maka fokus objek yang dituju adalah *sindén*, sejatinya tidak lagi *dalang*. Dalam artian *dalang* menjadi *follower* yang mengikuti *sindén* yang berkedudukan sebagai *trandsetter*.

Kondisi paradoksal *sindén* yang mengambil otoritas *dalang* menyebabkan penggesaran fungsi terhadap entitas *sindén* dalam panggung *wayang*.<sup>1</sup> Posisi objek

yang berubah karena tertukar posisinya – antara *dalang* dan *sindén* – berimplikasi penempatan kedudukan *sindén* lebih tinggi dari pada *dalang*. Dan itu memang kenyataan yang terjadi pada saat itu, di mana *dalang* menjadi objek pelengkap atas posisi keberadaan *sindén*. Hal ini menimbulkan keresahan bagi *dalang*.

### **Ronggég sebagai Cikal-Bakal Sindén dalam Wayang Golék**

*Sinden not only sang the latest popular songs of the day, but they moved their bodies and danced on stage in ways that men found sexually provocative. The remarkable shift in audience attention led Sundanese author and cultural critic, Ajip Rosidi, to comment that "people came [to wayang performances] only to watch the pasinden and not to watch wayang or listen to the dalang's story" (Weintraub, 2004:58).*

(Sinden tidak hanya menyanyikan lagu-lagu populer terbaru pada hari itu, tetapi mereka menggerakkan tubuh mereka dan menari-nari di atas panggung dengan cara laki-laki diprovokasi secara seksual. Pergeseran perhatian penonton yang luar biasa membuat penulis dan kritikus budaya Sunda, Ajip Rosidi, berkomentar bahwa "orang datang [ke pertunjukan wayang] hanya untuk menonton *pasinden* dan tidak menonton wayang atau mendengarkan cerita *dalang*)

Pada era kabinet Demokrasi Terpimpin (1959-1965) pimpinan Persiden Soekarno, di Jawa Barat *sindén* menjadi primadona, karena daya provokasi seksualitas terhadap kaum laki-laki. Poin itu yang digaris-bawahi Weintraub pada kutipan di atas, yang berdampak pada dekadensi kewibawaan *dalang*. Provokasi seksualitas sangat besar dan memainkan efek domino yang bombastis dalam menggeser kedudukan *dalang* pada pertunjukan *wayang golék*. Diakui atau tidak ternyata kekuatan seksualitas merupakan kebutuhan manusia yang paling dasar, seperti dituliskan Abraham Maslow melalui teori kebutuhan yang ditelorkannya. Tidak heran *sindén* yang memprovokasi kebutuhan seksual – kebutuhan dasar manusia – menjadi laris-manis pada masa itu, digemari pihak kaum laki-laki. Walaupun pemuas kebutuhan yang didapatkan kaum adam itu hanya sekedar kesan impresi belaka, yakni kepuasan ketika melihat *sindén* yang cantik, menyanyi, dan melenggokan tubuh seperti *body* gitar di atas panggung.

Paradigma yang berkembang pada entitas *sindén* dengan provokasi seksual dalam pertunjukan *wayang golék*, ditulis Elan Surawisastra sebagai peristiwa yang

mengantarkan *sindén* untuk kembali ke jaman *ronggeng*. Jaman biduanita ditanggap oleh masyarakat untuk menari dan menyanyi dengan iringan *gamelan* yang memperbolehkan kaum lelaki untuk nanggap dan memberi uang sawér kepada biduanita yang disebut *ronggeng*. Tidak heran pada masa itu kehidupan para *ronggeng* adalah orang kaya yang berkecukupan. *Ronggeng* menjadi milik semua orang pada waktu itu. Namun ada nilai kewanitaan yang terabaikan dan terkorbakan, seperti film yang diangkat dari kehidupan *ronggeng* pada tahun 1960-an – dekade menjelang pemberontakan G30S/PKI – berjudul *Sang Penari* (2011) yang diulas dalam tajuk koran berjudul: *Kisah Ronggeng Srintil Hidup dari Menari dan Digilir Lelaki, Namun Berakhir ketika Dituding PKI*.<sup>2</sup>

Adapun *ronggeng* pertama yang menjadi bagian pertunjukan *wayang golék* terjadi pada akhir abad ke-19, ketika Nyi Arwat bernyanyi menjadi *sindén* dalam pertunjukan *wayang golék* pimpinan Dalang Bradjanata (Salmun, 1961:205). Kathy Foley dalam desertasinya menyatakan penyanyi/penari wanita yang disebut *ronggeng* dikooptasi oleh *dalang* sebagai kiat untuk membuat pertunjukan *wa-*

yang *golék* lebih menarik (Foley, 1979:89-90). Keberadaan *ronggénéng* dimanfaatkan oleh *dalang* untuk menambah kerumunan masa yang menonton pertunjukan *wayang golék*. Logis karena penggemar *wayang golék* dan *ronggénéng* membangun inkorporasi yang memadati tempat pertunjukan.

Kathy Folley juga menduga bahwa keberadaan *ronggénéng* dalam *wayang golék* adalah strategi *dalang* untuk meredam persaingan dengan *ronggénéng* yang tergabung dalam seni *ketuk tilu*, *buncis*, dan *banjet* (Folley, 1979:89-90). Namun penulis meragukan adanya kompetisi atau persaingan di antara mereka pada waktu itu, karena masing-masing telah mengantongi segmen pasar dan konten *genre* kesenian tersendiri. Apalagi pada masa itu *wayang golék* dilindungi dan dimanjakan oleh *maesenas* dari kalangan aristokrat bupati di Priangan. Artinya, antara *wayang golék* dan kesenian rakyat dengan *ronggénéng* tidak berdampak besar terhadap pangsa pasar masyarakat penikmat, sehingga tidak beralasan jika *ronggénéng* dipandang sebagai kompetitor yang berbahaya bagi *wayang golék* pada masa aristokrat bupati berkuasa. Bahkan informasi keberadaan *ronggénéng* dalam *wayang golék* tidak lepas dari

keberadaan *maesenas* bupati Bandung yang meminta *dalang* dan *ronggénéng* untuk tampil dalam satu panggung (Weintraub, 2004:60).

Pada peristiwa ini *dalang* Bradjanata didaulat sebagai pionir yang mengintegrasikan *ronggénéng*, Nyi Arwat, dalam pertunjukan *wayang golék*. Hal itu diikuti oleh *dalang* lain dengan melibatkan *ronggénéng* dalam pertunjukannya. Berdasarkan informasi dari Kost dan Entis Sutisna, *ronggénéng* yang bergabung dengan pertunjukan *wayang golék* pada masa itu disebut *ronggénéng wayang* (Kost, tt:11, Spiller, 2010:93). *Dalang* yang menjadi follower Bradjanata antara lain *dalang* Kayat dan Partasuanda (Kost, tt:11). K.S. Kostaman (nama populer Kost) dalam *Buletin Kebudayaan Jawa Barat Kawit* berjudul "Dari Ronggénéng Sampai Juru kawih" menulis:

Munculnya para juru *sindén* asal mulanya adalah sebagai pelengkap pemanggungan *wayang golék* ... Kira-kira pada tahun 1831-1935 dengan sebutan *ronggénéng* dibawa rombongan-rombongan pedalangan di Jawa Barat, dimaksudkan untuk memeriahkan pemanggungan keseniannya yang kebanyakan mula-mula diambil dari *ronggénéng ketuk tilu*, *longser*, *buncis*, *banjet*, dan lain-lain (Kost, tt:11).

Sebelumnya *ronggénéng* melakukan pertunjukan dengan iringan

orkestra kecil. Mereka mengumpulkan kerumunan penonton di pinggir jalan. Para penonton laki-laki akan meminta lagu, dan *ronggeng* akan bernyanyi dan menari bersama penonton dengan imbalan pemberian uang. Pesta untuk pribadi dapat diatur, dan *ronggeng* akan menghibur penonton pria. Minuman keras mungkin menyertai pertemuan seperti itu, dan uang mungkin diberikan kepada *ronggeng* dengan cara yang tidak biasa – dari bibir ke bibir atau terselip di antara payudaranya (Weintraub, 2004:60).

Pada tahun 1930 *ronggeng* diintegrasikan dan dipekerjakan dengan kuat pada beberapa rombongan *wayang* terkenal terkenal. Selama akhir 1930-an, sebagian besar *ronggeng* adalah "agen bebas" dan tidak terikat pada *dalang* tertentu. Keberadaan *ronggeng* inilah yang dikatakan sebagai cikal-bakal yang menggerus wibawa para *dalang*, karena *ronggeng* merupakan pelayan di atas panggung maupun "di luar" panggung (pelayanan servis seksual) yang multi-fungsi seperti dikatakan Weintraub di atas.

*Sakali deui sim jisim kuring negaskeun, anu dianggo pesindén harita (1914-1923) sanés pesindén sapertos kiwari (1964), na-*

*nging ieu mah hiji ti antawis ronggeng anu ngagaduhan: rupina rada pantes. Terang kana lagu-laguna sareng saé sorana. Leresan ieu tangtos ku para sadérék kahartos naon sareng kumaha disebut ronggeng. Kitu jalannya numawi ku jisim kuring disebutkeun yen ronggeng teh hiji penghibur dicaangan dipoékan. Sayaktosna ti lebah dieu ngawitanana panyakit eunteup kana kabudayaan padalangan (Yayasan Padalangan, 1964:48).*

(saya menegaskan bahwa *pesindén* pada waktu itu (1914-1923) bukan *pesindén* seperti sekarang (1964), tetapi ia salah satu *ronggeng* yang memiliki kemolekan, hapal lagu, dan bagus suaranya. Pada tataran ini, saudara-saudara sekalian sudah hapal dan paham apa itu *ronggeng*. Oleh sebab itu saya menyebut *ronggeng* sebagai penghibur yang memiliki sisi terang dan sisi gelap. Inilah yang menjadi penyebab penyakit mulai hinggap dalam budaya *padalangan*).

Pada perjalanannya, *dalang* dengan *ronggeng wayang* ada yang membangun ikatan perkawinan, menjadi tim suami-istri, sebuah struktur keluarga yang semakin memantapkan kekuatan *dalang* (suami) atas *ronggeng wayang* (istrinya). Ikatan perkawinan dideskripsikan oleh Atik Soepandi, sebagai contoh lain dari kooptasi oleh *dalang* untuk memastikan bahwa penyanyi populer (*sindén/ronggeng wayang*) akan bernyanyi secara eksklusif dengan grup mereka



dan tidak ada orang lain (Soepandi, 1988:46). Pernikahan juga memungkinkan *dalang* untuk mengontrol seksualitas *runggéng wayang*, membatasi ketersediaannya untuk tuan rumah (penanggap) atau tamu yang ingin dilayani secara seksual. Dengan begitu, lambat-laun citra *runggéng wayang* berbeda dengan citra *runggéng* yang telah berkembang sebelumnya di tengah-tengah masyarakat. Namun istilah *runggéng* yang melekat sebagai penyebutan *runggéng wayang*, ternyata masih dinilai dengan konotasi negatif. Oleh karena itu pada tahun 1943, Nyi Arnesah, istri *dalang* R.U. Partasuwanda dan menjadi *runggéng wayang* dari suaminya, mengambil inisiatif untuk mengganti istilah *runggéng wayang* dengan sebut *jurú sindén*. Hal ini sebagai pembeda dengan istilah *runggéng* yang telah terbangun. Penyebutan *jurú sindén* lebih terhormat dari pada penyebutan *runggéng* (Kost, tt:11).

### **Wayang Golék Membesarkan Nama Jurú Sindén/Runggéng Wayang**

Selama tahun 1933-1936, keberadaan *runggéng wayang* dipancarluaskan melalui radio VORO (*Vereniging Voor Oosterse Radio Omroep*) dan VORL (*Vereniging*

*Oostersche Radio Luistraas*), stasiun radio kolonial Belanda yang berbasis di Jakarta (Batavia) dan Bandung. M.A. Salmun mencatat bahwa pada tahun 1935 Nyi Warnasari disebut sebagai bintang VORO (Salmun, 1961:211). Selama tahun 1940-an, sekitar empat puluh *runggéng wayang* terkenal suaranya dapat didengar di radio, di kota-kota, dan desa-desa di seluruh Jawa Barat (Weintraub, 2004:61-62). Lagu-lagu tertentu dikaitkan dengan individu penyanyi, yang dikenal sebagai lagu kostim atau lagu khas yang menjadi andalan mereka. Nama *runggéng wayang (sindén)* disebutkan bersama dengan nama *dalang* pada iklan radio sejak 1942. Hal ini terabadikan dalam catatan program penyiaran radio Belanda yang menulis bahwa pada tanggal 6 Februari 1942 disiarkan secara langsung *wayang golék* hingga pagi dengan lakon *Rasih Kumbayana* di mana sang *dalang* adalah Partasuwanda, dan penyanyi wanitanya adalah Nyi Arnesah (Weintraub, 2004:61-62).

Industri rekaman piringan hitam *wayang golék* menelorkan nama-nama perempuan sebagai *runggéng wayang*. *Runggéng wayang* bernama Iti, muncul pada rekaman lakon *Pergiwa Pergiwati* dengan

dalang Emon (Odeon A278259 ab/cd/ef); *runggéng wayang* dengan julukan Si Heulang, muncul pada rekaman lakon *Indramana*, dengan dalang Parta Suwanda (Odeon A278345 ab/cd/ef); dan *runggéng wayang* bernama Oeneh, muncul pada rekaman lakon *Bradja Moesti* dengan dalang Emon (Odeon A278392 ab/cd/ef). Menurut Philip Yampolsky, yang melakukan penelitian ekstensif tentang sejarah industri rekaman Indonesia, rekaman yang disebut di atas mungkin dirilis pada akhir 1930-an (Weintraub, 2004:61-62).

Popularitas *runggéng wayang* semakin meroket karena diperkenalkan melalui siaran radio dan industri rekaman pada masa sebelum kemerdekaan dan setelah kemerdekaan. Hal itu pun berlaku bagi para *dalang*. Pada akhirnya kesenian *wayang golék* bukan lagi sebagai materi konsumsi kaum aristokrat *ménak* sunda, karena industri rekaman dan siaran radio berstimulus terhadap daya apresiasi kalangan rakyat biasa yang mudah mengkonsumsi *wayang golék* dan kesenian *ménak* sunda lain, seperti *degung* dan *tembang sunda cianjuran*. Masyarakat Sunda di pelosok daerah dapat menikmati kesenian tersebut dan mengenal

para senimannya melalui corong media radio. Dampak selanjutnya, tur kelompok *wayang golék* yang berbasis di kota-kota Jakarta dan Bandung, yang eksistensinya telah dikenal melalui radio dan media rekam, ketika melawat ke daerah-daerah terpencil, dengan menyertakan *runggéng wayang* yang terkenal, dipastikan penonton akan datang ke pertunjukan untuk melihatnya. Pada masa tahun 1950-an, *dalang* dan *sindén* merupakan dwi-tunggal kelompok *wayang golék* yang tidak dapat dipisahkan dan memainkan peran yang saling melengkapi, diibaratkan lengan kiri dan lengan kanan (Soepandi, 1988:45).

### **Keresahan Dalang Terhadap Dominasi Sindén**

Penonton *runggéng* yang beralih ke pertunjukan *wayang golék* tentu saja mereduksi persaingan antara kedua *genre*. Proses kooptasi ini menjadi dasar hubungan ekonomi antara *runggéng* – kini disebut *juru sindén* – dengan *dalang* pada masa depan. *Sindén* pun menggantungkan diri pada rombongan *wayang golék* sebagai sumber mata pencaharian. Keberhasilan *dalang* mengkooptasi *runggéng*, akan memperkuat otoritasnya dan me-

ngendalikan *runggéng* atau *sindén*. Namun status relatif *sindén* dengan *dalang* tidak selalu sama dan bervariasi sesuai dengan status pemain individu. Antara tahun 1950-1960 misalnya, *sindén* terlalu menikmati tingkat popularitas yang tinggi mereka, sehingga *dalang* menjadi tergantung secara ekonomi kepada mereka. Di sisi lain, penggemar *wayang golék* tampaknya semakin tertarik terhadap *jujur sindén*. Keberadaannya memuaskan permintaan penonton karena pertunjukan *wayang golek* dinilai sebagai ruang yang lebih interaktif daripada sebelumnya. Friksi perhatian penonton ini bersamaan dengan runtuhnya *runggéng* setelah masa kemerdekaan.

Pengeras suara elektronik juga berkontribusi terhadap peningkatan popularitas *sindén*. Pengeras suara yang pertama kali digunakan terjadi selama tahun 1950-an, memperkuat keunggulan generasi baru *sindén* (Weintraub, 2004:65), sehubungan dengan suara *sindén* yang bersamaan dengan tetabuhan ansambel musik, maka pengeras suara terbukti memberi keuntungan lebih besar untuk *sindén* dari pada *dalang*. Narasi *dalang* tidak diiringi *gamelan*, begitu pula dengan *kakawén* yang dinyanyikan *dalang*

hanya diiringi sebagian kecil dari ansambel. Sebaliknya, *sindén* selalu bernyanyi dengan iringan ansambel penuh. Oleh karena itu, perbedaan mencolok dirasakan oleh penonton setelah pengeras suara diperkenalkan, di mana suara *sindén* lebih eksplisit terdengar jelas.

Keunggulan *sindén* yang meningkat tidak hanya berupa status sosial, tetapi penghasilan ekonomi yang signifikan bagi dirinya. Bahkan pendapatan *sindén* mulai melampaui pendapatan *dalang* dalam satu panggungan. Berdasarkan penelitian pada tahun 1964, James Brandon melaporkan bahwa, dalam beberapa kasus, *sindén* membuat lima hingga enam kali pendapatan yang diraup oleh *dalang* (Weintraub, 2004:67). Hal itu dikalkulasikan *dalang* Elan Surawisastra sebagai berikut:

*Para sadérék! Ari tina soal upah atanapi panggilan mah, sim kuring teu bade nyisikudi. Upami panggilan pesindén mah Rp 30.000,- panggilan ka dalang sarombongan teh mung Rp 10.000,-, eta masing-masing masihan ku anjeun* (Surawisastra, 1964:84).

(Saudara-saudara! Dari hal upah untuk satu kali panggungan, saya tidak bermaksud untuk mempermasalahkan. Jika panggilan *pesindén* sebesar Rp 30.000,- maka panggilan untuk *dalang* beserta rombongannya hanya Rp 10.000,-)

Informasi Surawisastra di atas menunjukkan ketimpangan penghasilan antara yang diperoleh *dalang* dan *sindén*. Persentase pendapatan *sindén* ternyata 300% lebih besar dari pendapatan *dalang*. Namun pendapatan *dalang* masih kisaran jumlah 'kotor', karena harus dialokasikan untuk upah *nayaga* dan pendukung yang membantu rombongan. Dapat kita bayangkan realitas reduksi yang terjadi terhadap pendapatan *dalang* dan *sindén* pada masa sebelum kemerdekaan, jika dibandingkan dengan pendapatan *dalang* dan *sindén* pada masa menjelang peristiwa G30S/PKI.

Perkembangan selanjutnya *dalang* ditanggap secara terpisah, dan sering kali *sindén* yang pertama kali disewa oleh tuan rumah sebelum *dalang*. Berdasarkan wawancara Weintraub kepada Imik Suwarsih pada tahun 1994, seorang *sindén* terkenal selama periode itu (1959-1964), menjelaskan:

*In the past, the dalang called the shots, but after Independence, the sinden had more control. So, before hiring the dalang, the sinden [was hired] first, to avoid any conflicts. Then the dalang. So, "who is the sinden?" [the dalang would ask]... "Miss so-and-so" [would be the answer]... "Oh, I'll do it" [the*

*dalang would reply]* (Weintraub, 2004:67).

(Di masa lalu, *dalang* dipanggil langsung, tetapi setelah kemerdekaan *sindén* memiliki kontrol lebih. Jadi, sebelum menyewa *dalang*, yang pertama kali disewa adalah *sindén*, untuk menghindari konflik. Setelah itu baru *dalang* disewa. Lalu *dalang* berkata, "siapa *sindén*-nya?" dijawab "Nona anu dan nona anu" lalu *dalang* menyatakan kesanggupannya "Oh, aku bersedia melakukannya")

Fenomena tersebut menyebabkan *dalang* kehilangan otoritas kewibawaannya. Mau tidak mau, suka atau tidak suka, apabila ingin tetap eksis dalam menjalankan profesinya sebagai *dalang*, maka ia harus mau dipasangkan dengan *sindén* yang telah dikontrak oleh pemangku hajat. Pada momen ini, *dalang* harus mengorbankan idealisme dalam bekarya dan aspirasi garap *wayang* yang dikehendakinya. Ia pun harus mengayomi *sindén* yang dikontrak oleh pemangku hajat, karena itu merupakan persyaratan mutlak ketika ia menyanggupi tawaran panggungan.

Bagi orang Sunda, popularitas *sindén*, seperti Upit Sarimanah dan Titim Fatimah, lebih besar dari pada *dalang* pada masa itu. Para pria yang mengidolakan kedua *sindén*,

menghadiahi sejumlah uang *saweran* yang sangat besar, sertifikat tanah, dan juga mobil (Weintraub, 2004:66-67). Hal ini menjadi kontradiksi dengan nasib *dalang* yang kehilangan popularitas atau tidak mencapai keberhasilan pendapatan seperti yang diraih *sindén* pada masa itu. Meskipun ada pula *dalang* yang memanfaatkan situasional yang terjadi. Ia mendompleng keterkenalan *sindén* dengan menjadi *dalang* dari *sindén* terkenal, seperti halnya Dalang Gandaatmadja yang sering "mencarter" Titim Fatimah (informasi dari tulisan Weintraub (2004:66-67) yang mewawancari Entjar Tjarmedi dan Entis Sutisna mengkritisi *dalang* Gandaatmadja, serta tulisan Atik Soepandi (1984:51) yang menulis keterbatasan suara falset dari sang *dalang* yang hanya dominan suara *gangsá*).

Fenomena keberadaan *sindén* yang menjadi 'pusat perhatian', menuai ekses negatif pada sikap penonton yang tidak mentolelir praktik pementasan *wayang golék* laiknya kebiasaan apresiasi penonton pada masa lalu. Akhirnya sikap penonton yang fokus pada *sindén* dipandang sebagai momok yang mengganggu jalannya pertunjukan *wayang golék* seperti dikisahkan Surawisastra:

*Jalma nu kasebut gila sindén téa, upami dina lagu Rebutan Catur, sanés juru alok anu paséa sareng sindén téh, bet manéhna nu kudu diparebutkeun. Manéhna nangtung dihapit ku dua sindén pada ngageuweung, pada ngagareneng, bari ngalagu. Tukang alok mah, ngalokanana téh biasa bae bari diuk, pepetana ku jalma eta, sajeroning kitu téh, manéhna bangun anu suka, cacalakatakan, bari luhak lehek pupujeun, asa enya yén manéhna anu diparebutkeun ku pesindén téa* (Surawisastra, 1964:84).

(orang yang tergila-gila oleh *sindén*, ketika lagu *Rebutan Catur*, bukan *juru alok* yang bertengkar dengan *sindén*, tetapi dirinya yang harus akting diperebutkan oleh *sindén*. Orang itu berdiri sambil diapit dua *sindén*, sambil bergumam menyanyi. *Juru alok* menyanyi sambil duduk, tetapi yang memainkan peran akting dan lipsting adalah orang itu. Ia begitu gembira, tertawa-tawa, sambil bergaya ingin dipuji, seolah-olah bahwa dirinyalah adalah pangeran yang benar-benar diperebutkan oleh kedua *sindén*).

*Rebutan Catur* yang dipermasalahkan Surawisastra, berupa lagu yang mengetengahkan dialog antara *sindén* yang berperan sebagai istri tua dan istri muda, terhadap suami mereka yang dinyanyikan oleh *Juru Alok*. Mereka menyanyi sambil berdiri dan berakting. Namun peranan suami digantikan oleh penonton yang *gumasép* (sok ganteng). Ia naik ke atas panggung,

bibirnya lipsing menirukan nyanyian *juruk alok* sambil berlagak seolah-olah suami kedua *sindén*. Tak jarang adegan itu diikuti adegan drama dadakan, seperti kehadiran pak RT yang mendamaikan pertengkaran, tukang kredit yang menagih hutang, dan boneka jabang bayi yang membuat situasi kaos di atas panggung.

Penonton dengan sesuka hati meminta lagu untuk dinyanyikan *sindén* dan berjoged di atas panggung di belakang *dalang*. Situasi di atas panggung kembali gaduh, karena mereka juga membawa rombongan penari laki-laki, sehingga panggung disesaki rombongan penonton yang menari riuh (Surawisastra, 1964:85). *Wayang golék* yang tertancap di atas jagat untuk suatu adegan lakon pun, seolah-olah terlupakan. Tidak jarang *wayang-wayang* yang tertancap di atas *jagat* (batang pisang) itu harus dicabut, agar penonton melihat kemolekan *sindén* yang menari dari arah kursi penonton. Pada periode ini perlakuan penonton terhadap *dalang* ditulis oleh Elan Surawisastra:

*Dina lebah keur kitu, dugi aya kajadian ka dalang nu nitah saré atanapi nitah dahar heula. Pokna ge: "Dalang, saré heula baé,"*

*atanapi: "Dalang, dahar heula baé, keun da moal dipotong buruhan." Malah dugi ka aya nu méré koran ka dalang sina maca heula bae, bisi kesel sabot sindén keur ngaréngkak ngagerakeun daya tarikna* (Surawisastra, 1964:85).

(Pada tataran itu, ada kejadian yang menimpa *dalang* agar tidur dulu atau makan dulu. Kata penonton: "*dalang* tidur saja," atau "*dalang*, makan dulu, biar saja karena gajihmu tidak dipotong." Ada juga yang memberi koran kepada *dalang* untuk dibaca, agar ia tidak bosan menunggu *sindén* yang menari menggerakkan tubuh sebagai daya tariknya)

Dari halaman rumah pemangku hajat menuju panggung *wayang golék* dibentangkan tali yang menghubungkan. Tali itu digunakan untuk boneka *mamanukan* (burung) dari karton yang tebal, sebagai wadah amplop berisi uang dan daftar lagu. Boneka burung itu hilir mudik dari halaman (tempat duduk penonton) ke panggung dengan penggerak katrol. Pada akhirnya amplop itu sampai di tangan *juruk sindén*. Namun ironisnya selama pertunjukan boneka burung itu hilir mudik di atas kepala *dalang* yang aktif mengetengahkan lakon cerita *wayang* (Surawisastra, 1964:85; Weintraub, 2004:66; dan Upandi, 1983:26-28).

Ti tepas ka panggung, ieu mamananuk téh disérélékeun, ditampi ku sindén. Saparantos dicandak serat katut artosna, lajeng disérélékeun deui ka payun, ari ngaliwatna kana luhureun sirah dalang. Tah! kumaha perasaan dalang keur waktos kitu? Wayang nanceb dicarabutan, aya nu nitah saré, aya nu nitah dahar heula, aya nu nitah maca heula. Henteu kitu pating réngkénék ditukangeun dalang, mamananuk seot ka ditu, seot ka dieu, di luhureun sirah (Surawisastra, 1964:85).

(Dari halaman hingga ke panggung, boneka burung diantarkan melalui tali, diterima oleh sindén. Setelah dibawa surat dan uang yang di dalamnya, seterusnya boneka burung itu diantarkan kembali ke arah depan, melewati kepala dalang. Nah! Bayangkan perasaan dalang ketika itu? Wayang yang tertancab disuruh dicabut, ada yang menyuruh tidur, makan, bahkan disuruh membaca koran. Mereka berjoget di belakang dalang, boneka burung terus-menerus hilir mudik di atas kepala dalang).

Penderitaan dalang di atas semakin lengkap dengan pendikotomian posisi duduk sindén yang berada di atas meja atau kursi, sedangkan dalang duduk di bawah. Hal ini menimbulkan friksi di kalangan dalang. Bahkan pemerintah pun memandang perlu untuk menyelesaikan permasalahan itu.

### **Seminar Padalangan 1964 sebagai Peristiwa Penertiban Sindén**

Pada awal tahun 1960-an, Indonesia pada kabinet demokrasi terpimpin Persiden Soekarno menolak pembentukan Federasi Malaysia (terdiri atas persekutuan Tanah Melayu, Singapura, Serawak, Sabah, dan Brunei), sebagai proyek neo-kolonialisme Inggris. Bung Karno menganggap federasi ini membahayakan revolusi Indonesia yang belum selesai.

Menguatnya konfrontasi Indonesia terhadap Inggris dan Malaysia meluas sampai pelarangan lagu-lagu Barat dinyanyikan dan disebarluaskan. Seniman yang 'tertangkap tangan' seperti Koes Plus mendekam dipenjara karena menyanyikan lagu band The Beatles. Namun setelah peristiwa itu, Koes Plus menyanyikan lagu-lagu sendiri yang berbahasa Indonesia-Jawa. Di sinilah awal Koes Plus merintis karier untuk diakui sebagai legenda musik di Indonesia. Hal serupa juga dialami Benyamin Sueb yang banting setir menyanyikan lagu bahasa Indonesia-Betawi setelah ada larangan terhadap lagu-lagu Barat. Justru nama Benyamin menjadi terkenal karena lagu betawi-indonesia.

Seminar Padalangan diselenggarakan pada tanggal 28-29 Februari 1964 di Pendopo Kabupaten Ban-

andung di Alun-Alun Bandung menjadi antiseden untuk didukung pemerintah Republik Indonesia dan pemerintah daerah Jawa Barat, juga pihak militer dan kepolisian. Hal itu berkenaan dengan indoktrinasi *dalang* di Jawa Barat, agar implementasi pemanggungan yang diterapkan, tidak bertentangan dengan kepribadian bangsa (tidak kebarat-baratan), seperti yang didegunkan Bung Karno. R.A. Darya dalam kapasitas sebagai Ketua Yayasan Padalangan Jawa Barat, pemakarsa Seminar Padalangan, menyampaikan gambaran mengenai sintesa yang mesti dirumuskan dalam kegiatan seminar:

Cara-cara pemanggungan yang disenyalir orang di sana-sini, merupakan suatu cara di mana permainan *wayang* berdasar pada permintaan yang nonton diubah menjadi tempat joged (dansa) *pesindén-pesindén* dan penonton yang kegila-gilaan dengan tegas harus diberantas (Darya, 1964:9).

Setali tiga uang Komodor Udara Wiriadinata, perwakilan TNI AU dalam seminar mengutarakan keprihatinan terhadap model pertunjukan *wayang golék* di Jawa Barat. Ia mengkhawatirkan proyeksi psikologis yang berdampak kepada generasi muda. Mereka belum cukup umur untuk meresepsi pertunjukan

*wayang golék* yang dipenuhi konten untuk orang dewasa yang diperlihatkan *sindén* dan penonton. Hormon-hormon seksual yang terbangun sebelum waktunya akan menimbulkan efek bola salju, yang tidak diharapkan bagi keberlangsungan mentalitas generasi penerus bangsa.

Saya merasa aneh bahwa dalam panggungan sering terlihat *dalang* sila di bawah sedangkan *sindén* nyongclo di atas, dan adegan semacam ini bagi saya kurang setuju. Dalam hal ini jangan terlalu disandarkan kepada uang saja tanpa meninggalkan faktor-faktor lain, terutama tujuannya perjuangan untuk keturunan kita. Selain itu jangan lupa bahwa di antara penonton ada anak-anak yang belum dewasa (Wiriadinata, 1964:32)

Penertiban *sindén* dan masyarakat penonton *wayang golék* di Jawa Barat, secara implisit didukung kepala Direktorat Kebudayaan Departemen Pendidikan & Kebudayaan, melalui jargon 'kepribadian' bangsa yang berbeda dengan gaya hidup hedonis (hura-hura). Selain itu, secara eksplisit ada arahan bersifat instruksi untuk mengambil tindakan konkrit apabila situasional kebudayaan ternyata disharmonis dengan kepribadian bangsa.



Seperti telah diketahui dalam mifesto politik Republik Indonesia, Paduka yang Mulia Presiden Soekarno, antara lain: memerintahkan untuk mengambil tindakan-tindakan pada bidang kebudayaan guna melindungi serta menjamin perkembangan kebudayaan nasional kita. Diserukan kepada pemuda-pemuda supaya di samping menentang imperialisme politik dan ekonomi, juga imperialisme kebudayaan yang tidak cocok dan tidak sesuai dengan alam kepribadian kita (kepala direktorat P & K, 1964:13).

Jenderal TNI, A.H. Nasution, Menteri Koordinator Keamanan Pertahanan dan juga Kepala Staf Angkatan Bersenjata, dalam pidato sambutannya, memerintahkan para *dalang* agar berpendirian kuat dan tidak mudah dikendalikan oleh penonton. "Penonton pun dapat merusak makna seni budaya *wayang*, karena kehendak yang bukan-bukan yang diminta kepada *dalang*" (Nasution, 1964:16). Pangdam VI Siliwangi yang diwakili Dandim Bandung, Mayor Husein Wangsaatmaja menyebut contoh konkret *sindén* mendistorsi kewibawaan *dalang*: "Penempatan *sindén* di atas (meja), apakah itu yang disebut revolusiner? kepada tim indoktrinasi dan para tokoh *dalang* saya serukan harus membinanya" (Wangsaatmaja, 1964:23). Begitu pula dengan penyelenggaraan joged-jogedan di atas

panggung yang merugikan nama baik bangsa dan bertentangan dengan kesopanan dan susila harus segera mendapatkan pembinaan (Sastrawiria, 1964:30).

Di samping sambutan pihak pemerintahan, Panitia Seminar Padalangan mengatur pelaksanaan seminar dengan menugaskan *dalang* pembuat makalah dan *dalang* penyanggah makalah, khusus untuk tema entitas *sindén* dalam *padalangan* di Jawa Barat. Paradoksial yang tercipta menjadi bahan perimbangan dan perbandingan dalam memutuskan rumusan solusi yang adil. Penyelenggaraan seminar didesain laiknya peristiwa peradilan, di mana dua prasaran (makalah) yang berbeda perspektif akan menjadi bahan pertimbangan hakim (tim indoktinasi) untuk memutuskan arah kebijakan. Adapun *dalang* yang ditugaskan untuk mengkritisi pertunjukan *dalang* dan *sindén* di Jawa Barat adalah Elan Surawisastra, sedangkan *dalang* yang ditugaskan untuk menyanggah adalah *dalang* Abeng Sunarya. Keduanya diibaratkan jaksa penuntut dan pengacara terdakwa. Selain inti permasalahan yang dicari rumusan jawabannya, seminar juga mengetengahkan para tim ahli padalangan untuk mengupas fenomena padalangan

secara umum, antara lain M.A. Salmun, Dr. Seno Sastroamijoyo, Drs. Sucipto, dan Partasuanda.

Prasaran Elan Surawisastra menyimpulkan bahwa padalangan di Jawa Barat mengalami kebobrokan karena nilai adiluhung telah surut akibat keberadaan *sindén* yang menyulut pertunjukan *wayang golék* sebagai ajang joged masal, dan sandiwara, serta ladang pencarian uang sawer bagi mereka. M.A. Salmun sebagai pembicara yang mengupas seni Pedalangan berdasar kacamata cendekiawan, menyinggung keberadaan *sindén*:

*Wejangan ka pasindén patali prasaran Elan ulah asa dipéupeuh. Elan lain meupeuh sindén bageur, ngalabrak sindén jalingkak. Pisikologis masyarakat aya nu bokbrok: sésa-sésa rasa ketuk tilu, ditambah ronggég rék dilarapkeun ka sindén (disamarutkeun). Sésa ruruntuk pangibing ketuk tilu ayeuna baroga duit, sombong: Sindén rék dipaké cocooan ditukeuran ku duitna. Sindén pengkuh nyaéta kajeun miskin asal suci, tinimbang loba duit ladang dicoo ku lalaki. Sindén nu bageur nyonto pengkuhna Sinta, Anggraeni, Damayanti, Drupadi (Salmun, 1964:55).*

(Nasehat untuk *pasindén* kaitan dengan prasaran Elan jangan merasa dijatuhkan. Elan tidak menjatuhkan *sindén* yang sopan, tetapi mendamprat *sindén* nakal. Pisikologis masyarakat masih ada yang bokbrok, sisa dari pertunjukan *ketuk tilu*, terlebih sajian

pertunjukan *ronggég* ingin kembali diaplikasikan dalam sajian *sindén*. Sisa pertunjukan penari *ketuk tilu* menyebabkan pelakunya banyak duit dan sombong: *Sindén* hendak diperalat sebagai mainan yang dapat dibayar. *Sindén* yang berpendirian: biar miskin tetapi *suci*, daripada banyak *duit* karena mainan lelaki. *Sindén yang baik* berkaca pada kesetiaan Sinta, Anggraeni, Damayanti, Drupadi).

Dalang Sunarya yang bertindak sebagai pembanding dan penyanggah prasaran dalang Elan Surawisastra, pada tataran permasalahan carut-marut kondisi padalangan, menyatakan kesepahaman dengan pernyataan Elan Surawisastra. Adanya unsur sandiwara yang dibawakan *pasindén*, seperti pada *Rebutan Catur*, membuat jalannya cerita tidak fokus. Hal itu dituliskan Sunarya sebagai berikut:

*"Pamanggungan padalangan jadi teu puguh alang ujurna, sabab geus ingkar tina eunteup seureuhna cara pamanggungan wayang golék, anu dina kanyataannya dicampuradukeun jeung sasandiwaraan." (Sunarya, 1964: 92).*

(Pertunjukan lakon padalangan menjadi kacau-balau, akibat menyimpang dari konvensi cara pertunjukan *wayang golék*, yang pada kenyataannya dicampur dengan sandiwara)

Namun penghakiman terhadap *sindén* sebagai akar permasa-

lahan atau biang keladi kemerosotan *pedalangan*, ditolak mentah-mentah oleh Sunarya. Ia lebih menyoroti faktor sebab-akibat pembiaran *sindén* terlalu lama menikmati kepopuleran. Hal itu muncul akibat ketiadaan regulasi yang mengatur *sindén* dan *dalang* (Sunarya, 1964:92). Oleh karena itu, Sunarya menganjurkan untuk segera membuat aturan sebagai dasar pemisahan kedudukan *sindén* dan *dalang* agar insan *padalangan* tidak jatuh ketitik yang paling nadir (Sunarya, 1964:98). Dalang Somasonjaya, *dalang* muda satu generasi dengan *dalang* Sunarya, lebih ekstrim lagi menyimpulkan akar permasalahan adalah kegagalan *dalang* generasi tua dalam mendidik *dalang* generasi muda (Somasonjaya, 1964:98). Dalang Ili Saputra pun menyalahkan *dalang* tua sebagai guru atau pemberi tongkat estafet kepada *dalang* generasi muda, ternyata lalai membimbing *dalang* yang menjadi murid mereka (Saputra, 1964:103). Pendek kata, sedari dini para *dalang* angkatan tua seharusnya mengingatkan para *dalang* muda, agar tidak merevitalisasi pertunjukan *ronggéng* ke dalam pertunjukan *wayang golék*.

Namun pengkambing-hitaman *dalang* generasi tua yang lalai ditepis

oleh Partasuwanda, *dalang* generasi tua, yang menjadi nara sumber dalam seminar. Tudingan *dalang* Somasonjaya dan Ili Saputra diklarifikasi Partasuwanda sebagai berikut:

*Dalang-dalang tahapan sim kuring boga katerangan tina masalah pedalangan, kumaha prak-prakan dalang saluhureun urang, anu disebut guru urang, kumaha prak-prakan dalang jaman urang makalangan, jeung kumaha prak-prakan dalang-dalang sahandapeun urang. Dina tahun 1952 sim kuring geus nyarita di hareupeun dalang-dalang, ceuk kuring: "Poma dalang-dalang sing ati-ati ngajaga kawibawaan aranjeun, ulah cicingeun, tuh mendung nu bakal nimpah urang geus ngadingding beulah ti Kulon. Clé sindén dikelat. Beres dikelat, kelejer diigelan, dalang senang lalajo nu ngarigel, leungit lebih tanpa musna wibawa dalang. Urang kudu waspada jeung bijaksana, di mana méré kalonggaran kabawahan urang téh, kudu ditiung heula akibatna saperti neundeun sindén di saluhureun urang. Sabab lamun geus tembus ka masyarakat, éta hésé pisan dirobahna deui (Partasuwanda, 1964:106).*

(*Dalang-dalang* satu generasi dengan saya memiliki bekal tentang tata cara mendalang, bagaimana cara *dalang* senior, sebutlah guru kita, bagaimana cara *dalang* satu angkatan, dan bagaimana *dalang-dalang* muda di bawah generasi kita. Pada tahun 1952 saya pernah memperingatkan di hadapan para *dalang*: "awas hati-hati, jaga

kewibawaan *dalang*, jangan apatis, lihat wabah yang diprediksi akan merusak *padalangan* sudah terlihat di wilayah Barat. *Sindén* duduk di atas. Selain itu dijogedan, *dalang* pun senang melihat penonton joged, di sini *dalang* mulai hilang kewibawaannya. Jika itu sudah terjadi akan sulit untuk memulihkannya seperti semula)

Kewibawaan *dalang* diikuti dengan kecerdasan membawa diri baik di panggung maupun pada kehidupan sehari-hari. Di atas panggung *dalang* diibaratkan sebagai guru, sesuai dengan tafsiran secara *kirata basa* atas perkataan *dalang*, yaitu *ngudal piwulang* (memberi nasihat). Ia adalah orang yang dipandang orang pintar yang mengetahui segala hal dibandingkan penontonnya. Apalagi keberadaan *dalang* tidak lepas dari dakwah Islam sejak jaman para wali sampai sekarang santapan rohani selalu hadir dalam pertunjukan *wayang golék*. Posisi itu mendudukan tingkah laku *dalang* sebagai suri tauladan di hadapan masyarakat sekitar. Somasonjaya membalas pernyataan Partasuwanda mengenai kewibawaan *dalang* dengan fenomena *dalang* yang tidak mampu menjaga kewibawaannya lagi. Apalagi di jaman carut marut masalah ekonomi pada masa itu. Padahal kewibawaan *dalang* meru-

pakani pondasi agar *dalang* selalu dihormati dan tidak kalah pamor dari *pesindén*.

*Kitu tah pamendak sim kuring téh, dugi ka wibawa dalang mundur, nanging wibawa sindén aya dina tahapan luhur. Sajabina aya ogé hal-hal anu anéh, di antawisna: kamari jadi dalang ayeuna jadi calo karcis atanapi jadi tukang béca. Hal ieu ogé ngajantenkeun morosotna kalungguhan dalang* (Somasonjaya, 1964:98).

(Begitu pendapat saya, penyebab prestise *dalang* mengalami kemunduran, sedangkan *sindén* berada di level atas. Selain itu adalah hal yang janggal, antara lain: kemarin menjadi *dalang* lalu keesokan hari menjadi calo karcis atau tukang béca. Hal ini juga yang menjadi faktor penyebab *dalang* tidak dihargai)

Dibalik pembelaannya terhadap *sindén* ternyata Somasonjaya setali tiga uang dengan Elan Surawisastra, Partasuwanda, dan Sunarya. Ia pun mendukung agar peristiwa joged-jogedan di atas panggung segera ditertibkan. Joged-jogedan yang diadakan di atas panggung *wayang golék* hanya dilakukan oleh *jalmi teu waras* (orang sakit)(Somasonjaya, 1964:99). Pembelaan datang dari *sindén* Iyar Wiarsih yang menerangkan bahwa *sindén* duduk di atas bangku atau meja bukan berasal dari wilayah Bandung, tetapi dilakukan oleh juru

sindén di luar kota Bandung (Wiarsih, 1964:100). Begitupula dengan sindén yang lain yang membela diri bahwa keberadaan sindén duduk di atas bangku yang lebih tinggi dari dalang atas dasar sejjin dari sang dalang.

Dapat dibayangkan seminar padalangan yang dihadiri 900 seniman seniwati padalangan ini berlangsung alot karena perdebatan di antara insan padalangan. Namun pada akhirnya dihasilkan suatu keputusan yang disepakati bersama. Salah satu keputusannya adalah meniadakan posisi duduk sindén yang ditempatkan pada level yang lebih tinggi dari pada dalang dan nayaga, melainkan duduk dalam level yang sama. Di samping itu penertiban fenomena perjogedan dan pencampuran wayang dengan sandiwara, tepatnya akan dilakukabn setelah ada kode etik yang disepakati seluruh insan pelaku pedalangan.

### **Penutup**

Peristiwa mengenai perumusan masalah untuk penertiban sindén yang mendominasi dan meresahkan keberadaan dalang merupakan peristiwa yang hanya terjadi di Jawa Barat. Peristiwa ini menandai bersatunya insan

padalangan. Hal itu masih terasa hingga sekarang, di mana kesepakatan dalam Seminar Padalangan yang terjadi pada tahun 1964 masih diimplementasikan. Hal ini merupakan bukti adanya kemajuan dalam atmosfer Padalangan di Jawa Barat

### **CATATAN AKHIR**

<sup>1</sup> Permasalahan bagi *dalang* semakin akut dengan penempatan tempat duduk *sindén* pada level yang berada lebih tinggi dari *dalang*. Level tersebut menyebabkan *sindén* terlihat langsung dari arah kursi penonton. *Sindén* tervisualkan dengan gamblang ketika ia menyanyi dan bergerak. Bahkan ketika *sindén* menari, posisinya lebih tinggi dari jagat *wayang*, memanjakan 'bola mata' penonton untuk mengikuti setiap gerak dan lekuk tubuh *sindén* yang melenggok mengikuti irama *gamelan*. Penonton pun dapat ikut menari bersama *sindén*.

<sup>2</sup> <http://palembang.tribunnews.com/2017/10/01/kisah-ronggeng-srin-til-hidup-dari-menari-digilir-lelaki-namun-berakhir-ketika-dituding-pki>

### **DAFTAR PUSTAKA**

- Darya, R.A., 1964. "Pidato Ketua Yayasan Padalangan pada Resepsi Seminar Padalangan." dalam *Buku Pangeling-Ngeling Seminar Padalangan 28-29 Februari*. Bandung: Yayasan Padalangan Jawa Barat.
- Ekadjati, Edi Suhardi. 1984. *Masyarakat Sunda dan Kebudayaanannya*. Jakarta: Giri Mukti Pusaka.

- Foley, Kathy. 1979. "The Sundanese Wayang golek: The Rod Puppet Theatre of West Java." PhD dissertation, University of Hawaii.
- Kost. K.S. "Dari Ronggeng sampai Juru Kawih." Dalam *Buletin Kebudayaan Jawa Barat Kawit Vol. 16 No II-IV*. Bandung: Proyek Penunjang Peningkatan Kebudayaan Jawa Barat.
- Library, The Creative. 2007. *Kompur Leduk Benyamin: Perjalanan Karya Legenda Seni Pop Indonesia*. Jakarta: PT Mizan Publika.
- Nasution, A.H. "Sambutan Yang Mulia Menteri Koordinator Keamanan Pertahanan/Kepala Staf Angkatan Bersenjata RI," dalam *Buku Pangeling-Ngeling Seminar Padalangan 28-29 Februari*. Bandung: Yayasan Padalangan Jawa Barat.
- Salmun, M.A. 1961. *Padalangan*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Soepandi, Atik. 1988. *Tetekon Padalangan Sunda; Patokan Padalangan Sunda Sejak Priangan*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Spiller, Henry. 2010. *Erotic Triangles: Sundanese Dance and masculinity in West Java*. Chicago: The University of Chicago.
- Sastrawiria, Tatang. 1964. "Sambutan Kepala Inspeksi Daerah Kebudayaan Jawa Barat."
- Surawisastra, Elan. "Kalungguhan Dalang sareng Pesindén," dalam *Buku Pangeling-Ngeling Seminar Padalangan 28-29 Februari 1964*. Bandung: Yayasan Padalangan Jawa Barat.
- Upandi, Pandi. 1983/1984. "Pengetalian Karawitan: Latar Belakang dan Perkembangan Karawitan Sunda." Bandung: Proyek Pengembangan Institut Kesenian Indonesia/Sub Proyek Akademi Seni Tari Indonesia Bandung.
- Wangsaatmaja, Husein. 1964. "Sambutan Pangdam VI Siliwangi." dalam *Buku Pangeling-Ngeling Seminar Padalangan 28-29 Februari 1964*. Bandung: Yayasan Padalangan Jawa Barat.
- Weintraub, Andrew. 2004. "The 'Crisis Of The Sinden': Gender, Politics, And Memory In The Performing Of West Java, 1959-1964." dalam *Journal Indonesia* No 77 April.
- Wiriadinata. 1964. "Sambutan Komodor Udara." dalam *Buku Pangeling-Ngeling Seminar Padalangan 28-29 Februari 1964*. Bandung: Yayasan Padalangan Jawa Barat.