

Ki Enthus Susmono: Skandal Performatif Don Juan dan Kebaruan Gagrag Pedalangan

Hariyanto

Magister Ilmu Religi dan Budaya, Universitas Sanata Dharma Yogyakarta
Email: abimanyuhariyanto@gmail.com

Abstract

This article analyzes Ki Enthus Susmono's performance through observing some of his previous performances, with the performance idea of Shoshana Felman (2003) in his book, *The Scandal of Speaking Body: Don Juan with J.L. Austin, or Seduction in Two Languages*, which reads the Don Juan theater by Molière. As a result, it was found that there were similarities between promises by J.L. Austin, Don Juan and Ki Enthus Susmono. Ki Enthus Susmono's performance has been successfully built through the eclectic, parody and irony representation of postmodern art, which shows the reality of his body's actions, has been produced repeatedly to produce certain effects so that it becomes a habit (myth). Through his performativity, Ki Enthus Susmono showed his success in building a novel marker of gagrag puppetry.

Keywords: Ki Enthus Susmono; *gagrag Tegal*; performativity; postmodern art; promise action; speaking body; novelty

Abstrak

Artikel ini menganalisis performativitas Ki Enthus Susmono melalui pengamatan beberapa rekaman pertunjukannya terdahulu, dengan gagasan performativitas Shoshana Felman (2003) dalam bukunya, *The Scandal of The Speaking Body: Don Juan with J.L. Austin, or Seduction in Two Languages*, yang membaca teater Don Juan karya Molière. Hasilnya, ditemukan bahwa ada kesamaan antara tindakan janji oleh J.L. Austin, Don Juan dan Ki Enthus Susmono. Performativitas Ki Enthus Susmono berhasil dibangun melalui strategi representasi seni postmodern yang eklektis, parodi, dan ironi, yang menunjukkan realitas tindakan tubuhnya, telah diproduksi berulang-kali untuk menghasilkan efek tertentu sehingga menjadi kebiasaan (mitos). Melalui performativitasnya tersebut, Ki Enthus Susmono menunjukkan keberhasilannya membangun penanda kebaruan *gagrag* pedalangan.

Kata kunci: Ki Enthus Susmono; *gagrag Tegal*; performativitas; seni postmodern; tindakan janji; *speaking body*; kebaruan

Pendahuluan

Penelitian ini bermula dari pengamatan langsung di lapangan ketika menonton pertunjukan "Pergelaran Wayang Golek Cepak Tegal Lakon

Kembang Wijaya Kusuma" (selanjutnya disebut *WGGT*), dalam rangka penutupan Hari Wayang Dunia II di Pendapa Ageng Joyokusumo ISI Surakarta pada 8 November 2016 lalu. Selang sehari kemudian, saya juga berkesempatan melihat

pembukaan pameran boneka wayang karya Ki Enthus Susmono, *Enthusiasm*, di Galeri Katamsi ISI Yogyakarta pada 9 November 2016. Pada dua kesempatan tersebut, Ki Enthus Susmono juga mempublikasikan dua buah buku karyanya. Buku pertama berjudul, *Wayang Gagrag Tegal* (2016) berisi deskripsi mengenai identitas wayang Tegal yang dirunut secara historis melalui keterangan beberapa studi pustaka terdahulu. Sementara buku kedua yang berjudul, *Pakeliran Wayang Gagrag Tegal, Jati Kusuma* (2016), berisi panduan dan tata cara (*caking pakeliran*) mementaskan *Wayang Gagrag Tegal* dengan *Lakon Jati Kusuma*, meliputi narasi, *suluk*, maupun notasi *balungan* iringan karawitannya.

Dari hasil pengamatan dua peristiwa tersebut, dapat disimpulkan bahwa pertunjukan *WGGT* pada 8 November 2016 tersebut adalah pertunjukan hibridis (campuran). Fenomena pertunjukan hibridis dalam *WGGT* tersebut menjadi paradoks dengan klaim Ki Enthus Susmono mengenai “keaslian” *gagrag Tegal* yang diusungnya, seturut dengan dua buah buku karya yang dipublikasikan. Pada kedua kesempatan tersebut, ia juga mengungkapkan kekecewaan mengenai anggapan remeh masyarakat atas fenomena kebudayaan pesisir Pantura, khususnya Tegal. Ia menduga, budaya Tegal telah ditidurkan secara politis oleh penguasa terdahulu. Kemudian sebagai poin penting selanjutnya adalah, adanya ajakan, tantangan, dan janji yang diungkapkan Ki Enthus Susmono untuk menggunakan *gagrag Tegal*, bersaing dengan *gagrag* lain di Nusantara.

Setelah mengamati dan membuat catatan atas dua peristiwa tersebut, saya kemudian melihat kembali perjalanan Ki Enthus Susmono. Ia mulai dikenal masyarakat pedalangan dan khalayak sejak era 1990-an sebagai dalang yang memiliki kekhasan gaya pertunjukan yang kontroversial dan distigmakan oleh kalangan pedalangan konservatif sebagai dalang *édan* yang nakal dan menabrak atau merusak “*pakem*” pedalangan. Namun demikian, stigma itu juga diikuti dengan tanggapan pujian oleh beberapa pihak, seperti Emerson (2016) dan Boonstra (2014), yang terkesan dan menganggap Ki Enthus Susmono sebagai dalang jenius, inovatif, serta kreatif. Puncak karirnya ditandai ketika ia kemudian naik ke panggung politik dan berhasil menjadi Bupati Tegal terpilih periode 2013-2018.

Namun pada 14 Mei 2018, Ki Enthus Susmono meninggal dunia meninggalkan kesedihan dan kesan mendalam di hati banyak pecinta wayang dan seni pedalangan.

Fenomena atas gaya panggung dan kiprah Ki Enthus Susmono, klaim “keaslian” *gagrag Tegal* yang paradoks dengan gaya sajian yang dibawakan dalam *WGGT*, dibaca dalam perspektif kajian budaya, melalui payung *performance studies*. Analisis performativitas penelitian ini merujuk gagasan Shoshana Felman (2003) dalam bukunya, *The Scandal of The Speaking Body: Don Juan with J.L. Austin, or Seduction in Two Languages*, yang didukung dengan teori seni postmodern oleh Nigel Wheale (1995). Objek material penelitian adalah pengamatan pertunjukan langsung dan beberapa rekaman pertunjukan Ki Enthus Susmono yang telah diunggah oleh beberapa *channel youtube*, baik wayang kulit, wayang santri, maupun *WGGT*, dengan data rekaman mulai dari 1997 hingga 2018.

Performativitas Ki Enthus Susmono

Sebelum membahas mengenai performativitas Ki Enthus Susmono, maka saya kembali melihat apa yang Schechner (2013) katakan dari beberapa pendapat yang ia sarikan mengenai performativitas, yang dibagi dalam dua hal. Pertama, performativitas dalam wilayah kebahasaan, dalam hal ini merujuk pada teori tindak tutur: tindakan performatif, berada pada wilayah ujaran seperti dalam contoh janji, taruhan, atau rayuan. Wilayah kedua, performativitas adalah konsep atau ide di balik suatu pertunjukan atau tindakan, atau sebuah aktifitas. Ia menggunakan analogi “*as if*” seperti yang digunakan dalam dunia teater, yang terdiri dari karakterisasi, tempat, akting, narasi, dan seluruh aspek yang dipertunjukkan dalam permainan.

Pada level selanjutnya, “*as if*” dikaitkan dengan konstruksi realitas sosial, seperti gender, ras, atau apapun yang diasumsikan sebagai hasil sebuah konstruksi. Pada level yang lain, performativitas adalah irisan mengenai mood dan rasa, baik itu visual maupun non visual namun dalam kapasitas yang dipertunjukkan, sehingga memunculkan suatu tanggapan atau ketertarikan pihak lain yang melibatkan pengalaman inderawi rasa: ketertarikan yang telah dilihat, didengar, dirasakan dari sebuah fenomena pertunjukan. Schechner (2013:168-169)

memberikan contoh beberapa kalimat tanggapan seperti: “*I smell something funny going on,*” (saya mencium sesuatu yang lucu sedang terjadi) atau “*that’s to my taste,*” (itu seperti cita rasa saya) atau “*I was touched by what happened*” (saya tersentuh dengan apa yang telah terjadi tadi). Ketiga kalimat tersebut dapat digunakan sebagai pendekatan untuk memahami performativitas.

Lain halnya dengan Richard Schechner (2013), Shoshana Felman (2003) dalam bukunya, *The Scandal of The Speaking Body: Don Juan with J.L. Austin, or Seduction in Two Languages*, memiliki gagasan yang mengkritisi sekaligus melengkapi teori tindak tutur Austin yang menarik, karena menggunakan pendekatan teori kebahasan-dekonstruksi dan psikoanalisa Lacanian. Berbeda dengan Derrida (1988) dalam tulisannya, *Signature, Event, Context* yang mengkritisi tindak tutur Austin menggunakan dekonstruksinya dalam fungsi penulisan, bukan ucapan, bahwa: jika kehadiran subjek menawarkan keabsahan efek, menunjukkan bahwa kata yang diucapkan memiliki kekuatan performatif harus tunduk pada logika iterabilitas (kemampuan suatu teks untuk selalu dimaknai terus menerus dalam konteks yang berbeda-beda) yang membutuhkan transposabilitas dari kata yang tertulis; maka Felman berusaha mengembalikan kritik tindak tutur Austin pada wilayah suara dan ujaran (tuturan).

Felman (2003) melihat adanya celah atas keambiguan yang ditimbulkan teori tindak tutur Austin. Ia menggunakan psikoanalisa Lacanian untuk mengisi ruang keambiguan Austin dengan menjawab pertanyaan *what was Austin saying*, dengan dua jawaban, *what Austin was doing with what he was saying*. Pertanyaan ini berfokus pada aspek performatif atas teori tuturan performatif, yang menggaris bawahi pengulangan dan status data referensial diri (*self-referensial*) dari teori tindak tutur sebagai pusat konsep performativitas. Dua kajian mengenai performativitas yang senada dengan gagasan Felman ialah kajian mengenai performativitas oleh Sarah Claeys (2007: 6-20) dalam disertasinya berjudul: “*How To Do Things With Butler: An Inquiry on The Origin, Citation and Application of Judith Butler’s Theory of Performativity*” juga dalam artikel yang ditulis oleh Ana Vulic (2012) dalam Jurnal Forum: University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture and the Arts, berjudul: *From a Misfire to an Open Future: Repetition, Performativity,*

and The Promise of The Metaphor. Gagasan Felman dihasilkan atas studinya membaca mitos Don Juan dalam teater oleh Molière, menelaah janji (*promise*) dan rayuan (*seduction*).

Berdasarkan paparan atas pendapat Felman di atas, dapat disarikan bahwa performativitas terletak pada gagasan pengulangan atas tindakan tubuh yang menghasilkan efek ilusi berulang-ulang, sehingga tindakan berulang tersebut menghasilkan efek mitos (kekhasan) daya seseorang. Dalam penelitian ini, seperti telah dipaparkan di muka, Ki Enthus Susmono adalah mitos dalang kontroversial dengan stigma “*èdan*” di dunia seni pedalangan Indonesia. Ia dikenal sebagai dalang *gagrag* campuran yang memiliki kekuatan verbal serta permainan visual menonjol yang berani menggunakan permainan bahasa, *pisuhan* atau umpatan (Poerwodarminto, 1939: 434) jorok, tabu, kasar, namun berhasil memukau banyak orang. Upaya itu dilakukan sebagai proses melakukan pencarian dan menyuarakan kebaruan *gagrag*, sebagai ekspresi kritisnya terhadap legitimasi gaya-gaya istanasentris pada dua *gagrag* besar keraton Jawa, Surakarta dan Yogyakarta, sebagaimana dibahas oleh Pemberton (2003).

Kebosanan (penolakan) Ki Enthus Susmono pada (tekanan) *pakem* pedalangan tradisi istanasentris dua *gagrag* besar tersebut, ia kritisi dengan upaya pencarian yang melahirkan wacana kebaruan. Di antaranya membuat dan membangun penanda-penanda baru dengan cara bermain-main dan memainkan idiom-idiom tradisi, mempertemukannya dengan idiom lain di luar *pakem* tradisi dua *gagrag* besar, mencampur dan mengkombinasikannya sebagai penanda kebaruan. Idiom-idiom itu meliputi: bentuk wayang, gaya, dan model *sunggingan* wayang, tata panggung yang meliputi penataan instrumen orkestrasi gamelan, gaya musikal iringan, *kelir*, kostum dalang dan *pengrawit*, bahkan tata cara mendalang (*caking pakeliran*) yang kemudian dapat dikatakan menjadi penanda kebaruan *gagrag*. Penanda inilah yang kemudian ketika berhadapan dengan klaim keadiluhungan yang dilegitimasi dari *gagrag* dua keraton besar Jawa, menimbulkan tanggapan kontroversial. Ki Enthus Susmono menjadi besar dan terkenal karena konsistensinya menggarap penanda kebaruan, sebagai kebaruan *gagrag* yang terus menerus kontroversial.

Kontroversi Ki Enthus Susmono bahkan terus berlangsung hingga menjelang akhir karirnya sebagai dalang sekaligus Bupati Tegal periode 2013-2018, ditandai dengan publikasinya pada khalayak dan masyarakat dunia pedalangan mengenai (klaim) *gagrag Tegal*, dalam pertunjukan: Wayang Golek *Gagrag Tegal* (*WGGT*), dan kedua bukunya mengenai, *Wayang Gagrag Tegal* (2016). Apa yang dilakukannya dengan (klaim) “keaslian” *gagrag* Tegal, melahirkan kontroversi baru di kalangan seniman dan dunia pedalangan. Salah satunya penolakan Ki Gunawan Suwati dari Slawi, seperti yang dituliskan dalam buku Sumarsam (2018). Kontroversi itu lahir karena ambiguitas *gagrag* Tegal yang digaungkan Ki Enthus Susmono, di mana dapat dijumpai paradoks-paradoks antara tulisan dalam kedua buku yang ia tulis, dengan karya pertunjukan yang ia publikasikan. Dalam tulisan di kedua bukunya, ia menuliskan (klaim) keaslian *gagrag* Tegal dengan bentuk dan model tradisi (dibaca sebagai *pakem*). Namun demikian pada praktiknya, salah satunya pada pertunjukan *WGGT* di ISI Surakarta 8 November 2016, Ki Enthus Susmono menampilkan gaya personalnya seperti dalam karya-karya sebelumnya yang sangat kental dengan kegilaannya: bentuk-bentuk hibridis atau campuran, serta *caking pakeliran* yang *extraordinary*.

Ambiguitas Ki Enthus Susmono dan bentuk hibridis yang selalu ditawarkan sebagai ciri khas *gagrag* pedalangannya, akan dibaca sebagai penanda kebaruan dalam performativitas Ki Enthus Susmono. Sebagaimana dikatakan Schechner (2013: 129) dalam bukunya, *Performance Studies*, performativitas terkait atau terhubung dengan postmodernisme. Berdasarkan itulah pada sub bagian selanjutnya akan berfokus untuk membaca bentuk-bentuk hibridis dan tindakan *ngédan* yang dilakukan Ki Enthus Susmono dalam membangun kebaruan *gagrag*, yang dianalisis dengan teori seni postmodern Nigel Wheale (1995), dalam *The Postmodern Arts: an introductory reader*. Bentuk-bentuk eklektisme, ironi, parodi, dan lainnya akan diperlihatkan dari unsur pertunjukan yang dibawakan Ki Enthus Susmono, seperti dalam hal penggunaan boneka wayang, iringan, dan garap musikal, *dhagelan*-guyonan atau humor, serta perilaku *ngédan* dalang lainnya di atas panggung.

Setelah analisis dengan melihat bentuk-bentuk dalam strategi representasi seni postmodern, performativitas Ki Enthus Susmono juga dibaca dan dianalisis dengan gagasan Shoshana Felman (2003) dalam *The Scandal of The Speaking Body*.

Strategi Representasi Seni Postmodern

Postmodern dimaksudkan sebagai upaya-upaya untuk terus membuat kritik atas ketidakpuasan pada pemikiran-pemikiran gambaran dunia dan epistemologi serta ideologi modern. Pengertian ini disarikan dari tulisan Bambang Sugiharto (2017: 24-32) dalam *Postmodernisme dan Tantangan Bagi Filsafat*. Selanjutnya, dalam ranah seni, postmodernisme ditujukan sebagai gerakan untuk menunjukkan mandegnya birokrasi museum dan akademi. Di antaranya melalui upaya-upaya dengan mengasosiasikan: hilangnya batas antara dunia seni dan kehidupan sehari-hari, merobohkan bangunan yang membatasi antara budaya tinggi dan budaya pop, pencampuradukan yang bersifat eklektik, parodi, *pastiche*, ironi, bermain-main dengan budaya “permukaan”, tanpa peduli “kedalaman”. Dapat pula dikatakan bahwa postmodern berarti bermain-main dengan tanda, sebagai cara untuk merobohkan kemapanan yang telah dianggap sebagian kalangan sebagai kebenaran mutlak, sehingga kemudian melahirkan sebuah realitas yang tidak statis. Keterangan tersebut seperti yang dibahas oleh Nigel Wheale (1995: 33-64), dalam bukunya berjudul *The Postmodern Arts: an introductory reader*.

Wheale (1995: 42) dalam tulisannya mengatakan, dalam seni postmodern dapat dimungkinkan penggunaan strategi dalam bentuk-bentuk eklektisme untuk menghasilkan parodi dan ironi, namun dapat pula menunjukkan cita rasa *schlock*, *kitsch*, *camp*, atau strategi yang bersifat alegori dan *self reflexive*. Eklektisme dapat diartikan sebagai penggabungan, kombinasi, campuran berbagai elemen budaya. Dalam praktiknya, eklektisme mengambil beberapa elemen dari budaya berbeda, dikombinasikan dalam satu formula bentuk. Sementara parodi dapat ditunjukkan dengan praktik reproduksi bentuk semula, namun dimainkan untuk tujuan tertentu. Barangkali dalam istilah Jawa lazim disebut sebagai *plèsètan*. Sedangkan ironi berarti mengatakan suatu hal,

dengan cara menyiratkan kebalikannya melalui sarkasme atau ejekan.

Dengan melihat tiga strategi representasi seni postmodern: eklektis, parodi, dan ironi saja akan banyak ditemui dalam setiap pertunjukan wayang oleh Ki Enthus Susmono. Ketiga strategi sebagai representasi seni postmodern tersebut dapat dijumpai sejak awal hingga akhir pada keseluruhan elemen pertunjukan, mulai dari visual dan verbal serta aspek pendengaran melalui *caking pakeliran*: iringan, *suluk*, dan penceritaan adegan. Bentuk eklektisme yang berpadu dengan parodi dan ironi, dapat dijumpai di seluruh pertunjukan Ki Enthus Susmono baik wayang kulit, maupun wayang golek. Di antaranya seperti dalam pertunjukan *WGGT* yang dilangsungkan di ISI Surakarta pada 8 November 2016 lalu.

Pada pertunjukan *WGGT lakon Kembang Wijaya Kusuma* di ISI Surakarta tersebut, dari sisi depan penonton bagaimana panggung sebagai arena dalang terlihat dengan tampilan *simpingan* wayang cepak terbentang panjang hampir sekitar 13 meter, seperti ketika menyaksikan pertunjukan wayang kulit era sekarang yang menggunakan kemasan megah, terkesan elit, dengan panjang *gawangan kelir* dan *simpingan* wayang 12-13 meter. *Gawangan kelir* berikut *simpingan* sepanjang itu, lazim dijumpai ketika menyaksikan pertunjukan dalang-dalang besar kenamaan seperti Ki Manteb Soedarsono, Ki Anom Suroto, Ki Purbo Asmoro, begitu juga seperti koleksi Kondang Sutrisno (Ketua Pepadi Pusat sekarang) pemilik Sanggar Putra Pendawa Bekasi. Ki Enthus Susmono pada pertunjukan *WGGT* di Pendapa Ageng Joyokusumo ISI Surakarta sepertinya menggunakan konsep yang sama, agar terkesan megah, elit, dan elegan.

Jagatan wayang golek sebagai arena permainan dalang berikut *simpingan* wayang golek cepak sepanjang hampir 13 meter tersebut diwarnai dengan pemandangan lain yang berbeda. Jika pada pertunjukan dan tata panggungan wayang golek purwa Sunda tidak lazim menggunakan pembatas *simpingan* dan *jagatan* sebagai arena mobilitas wayang dalam permainan menggunakan *kayon*, Ki Enthus Susmono justru menggunakannya hingga empat buah. Masing-masing *kayon* terdiri dari dua berukuran besar dan dua berukuran sedang yang ditancapkan di kanan-kiri *jagatan*. Belum selesai dengan itu, dapat nampak dengan sangat kentara

dan mengintimidasi penglihatan penonton, yakni penggunaan pembatas *jagatan* di kiri dan kanan berbentuk masing-masing setengah bagian *kayon* berukuran besar dengan tinggi sekitar 2 meter. Pembatas ini barangkali dapat dibayangkan seperti halnya pembatas-pembatas tonil di panggung kethoprak yang terpasang di kanan dan kiri panggung.

Boneka wayang yang digunakan untuk mendalang membawakan *lakon*, terdiri dari boneka wayang cepak yang sudah dimodifikasi, seperti diperbesarnya ukuran yang semula kecil menjadi seukuran wayang golek sunda, kemudian modifikasi bentuk persendian tangan dan bahu menjadi bentuk tumpul atau bulat di ujung lengan atas, sehingga memungkinkan gerak tangan yang lebih leluasa: dapat menyamping 180 derajat. Selain itu, dijumpai pula beberapa pola gerak wayang golek, seperti wayang golek Menak dan wayang golek purwa Sunda. Pola gerak khusus khas wayang golek Menak terdiri dari *ongkek*, *ulap-ulap*, *seblak sampur*, dan *tanjak*, sebagaimana dipaparkan oleh Sukistono (2013: 190). Sementara untuk pola gerak wayang golek Purwa Sunda yang dimaksud di sini adalah gerakan-gerakan khusus yang seringkali digunakan dalam pola gerakan tarian seperti *gedig*, *keupat*, *galieur*, dan *godeg* (Cahya, 2014: 149).

Ki Enthus Susmono juga menggunakan wayang golek Purwa Sunda seperti: boneka-boneka wayang *buta* (raksasa), Cepot Astrajingga dengan salah satu kaki diperlihatkan dan dapat digerakkan untuk adegan menari jaipong, serta boneka penari *Èndhèl* dengan leher dan kepala yang dapat digoyangkan. Selain itu, ia juga menggunakan *kayon* ciptaannya seperti *kayon mesjid*, serta menggunakan wayang berbentuk pepohonan yang lazim digunakan dalam pertunjukan wayang kancil. Dalam hal penggunaan pepohonan ini, Ki Enthus Susmonolah yang rupa-rupanya mempopulerkan penggunaannya pada pertunjukan wayang purwa, dengan berbagai modifikasi bentuk yang ia lakukan.

Instrumen gamelan yang digunakan selain gamelan Jawa berlaras *sléndro*, juga ditambahkan seperangkat gamelan Bali (*Gambelan Kebyar*), kendang wayang golek Sunda, simbal dan *bass drum*. Berbeda dengan *WGGT* di ISI Surakarta, untuk wayang santri Ki Enthus Susmono cenderung menggunakan instrumen minimalis. Yakni dengan satu atau dua buah *demung*, dua

buah *saron*, *jengglong*, gong besar, kendang Sunda, *bass drum* dan simbal, biola, serta sebuah organ. Laras gamelan yang digunakan sudah disesuaikan dengan nada diatonis dengan pilihan nada bernuansa Timur Tengah. Untuk boneka wayang yang digunakan membawakan *lakon*, sama dengan pada pertunjukan *WGGT* di ISI Surakarta, namun sering kali tanpa *simpingan*, disesuaikan dengan situasi dan tempat pementasan berlangsung. Ketika saya berkesempatan mengikuti pementasan di daerah Jatinegara, Tegal, tata panggung tidak menggunakan *simpingan* wayang. Namun pada pementasan salah satu daerah di Brebes, Ki Enthus Susmono menggunakan baik *simpingan* maupun *wayang sabet*, kesemuanya adalah wayang golek Purwa Sunda. Begitu juga dengan iringan yang digunakan, terasa dominan menggunakan nuansa Sunda. Bahkan adegan pembuka dan *jebol kayon*, menggunakan iringan wayang golek Sunda seperti *gending Kawitan* lengkap dengan tarian boneka Maktal.

Eklektisme akan terlihat kentara dan mencolok ketika mengamati Ki Enthus Susmono mempertunjukkan wayang kulit. Seperti pada pertunjukan di Taman Budaya Surakarta dengan *Lakon Subali Léna* atau *Lakon Cupu Manik As-Vagina* di 2011 yang lalu. Wayang yang digunakan terdiri dari wayang purwa klasik dengan modifikasi teknik pewarnaan transparan, pepohonan, *kayon* Bali modifikasi yang ukurannya diperbesar dan isian ornamen yang diubah, *kayon-kayon* ciptaan Ki Enthus Susmono, serta tokoh Sabar Subur yang merupakan modifikasi punakawan Bali Merdah dan Tualen. *Kelir* yang digunakan adalah modifikasi yang dipopulerkan Ki Enthus Susmono, berbentuk setengah lingkaran dengan berhias gambar pulau-pulau kecil di beberapa bagian atas *kelir*. *Simpingan* wayang yang digunakan adalah *simpingan* wayang purwa Ramayana (di bagian kanan seluruhnya wayang kera, mulai dari: Anoman Triwikrama, Sugriwa berukuran besar, Subali, Anoman, Anggada, dsb.; di bagian kiri seluruhnya bangsa raksasa) sepanjang sekitar 12 meter.

Iringan gamelan dan orkestrasi musik yang digunakan oleh Ki Enthus Susmono dalam setiap pementasannya juga sangat kentara dengan eklektisme. Ia seringkali menggunakan bentuk-bentuk *srepeg* garap baru dengan *laras pélog*, namun kemudian mengkombinasikannya dengan *srepeg*

Sragènan dan *srepeg* Surakarta. Yang unik adalah, ketika menggunakan iringan *srepeg nem gagrag* Surakarta, Ki Enthus Susmono menggunakan beberapa bagian yang seperti sengaja dibedakan dengan yang lazim digunakan para dalang Surakarta.

Selain menggunakan bentuk *srepeg* dengan berbagai varian dan dari berbagai sub *gagrag* kedaerahan di Jawa seperti *Cék-dongan*, Surakarta, *Banyumasan*, *Sragènan*, juga seringkali digunakan iringan Sunda. Namun yang kemudian justru menjadi penanda iringan Ki Enthus Susmono adalah bentuk-bentuk garap baru yang kadang menangkap nuansa kontemporer. Pada pertunjukan *lakon Subali Léna* di Taman Budaya Surakarta 2011, digunakan bentuk-bentuk baru yang dikombinasikan dengan penggunaan nuansa dan garap Bali. Salah satu iringan khas yang banyak digunakan oleh dalang-dalang di Indonesia adalah talu Burdah yang menangkap nuansa Jawa dan Islam, yang beberapa penggalan awal bagiannya sebagai berikut:

⑤ . 6 . 5 . 6 . 5 6 6 5 3 1 2 3 ⑤

Balungan:

1 3 2̄1 2 1 3 2̄1 6 1 3 21 2 3 1 6 ⑤

Vokal:

1 3̄2 1 2 1 3̄2 1 6̄ 1 3̄2 1 2 3 5 6 5

Ya Allah bi ha Ya Allah bi ha Ya Allah bi hus- nil kha- ti- mah

1 3̄2 1 2 1 3̄2 1 6̄ 1 3̄2 1 2 3 1 6̄ 5

Ya Allah bi ha Ya Allah bi ha Ya Allah bi hus- nil kha- ti- mah

Seseg 3 1 6̄ ⑤

Dados srepeg:

4 5 3 4 5 . 5 6 4 5 3

Mau - la yaa shal - li was - sal- lim

. . 3 4 5 . 3 4 3 2 1

Da i- man 'a- ba da

. . 2 1 2 . 3 4 5

'A la- haa bii bi - ka

.4 4 .4 4 4 4 3 4 5 1

khai- ril khal- qi qul- li hil- mi [dan seterusnya..]

(Sumber: Nyi Eny Lestari, 2019)

Cerita lain, yaitu ketika Ki Enthus Susmono mendalang dalam rangka Harlah Partai Kebangkitan Bangsa ke-15 tahun 2013 dengan *Lakon Pandhawa Bangkit*. Pada adegan *jebol kayon*, ia menggunakan satu buah *kayon mesjid*, dua *kayon* kreasinya yang lain, kemudian bersolah membuat komposisi gerak *kayon* dengan proyeksi bayangan terlihat apik, didukung oleh tata lampu yang memadai. Adegan selanjutnya adalah tarian raksasa,

lazim disebut dengan *kiprah buta*, menggunakan iringan dengan pola *balungan* Jawa, bernuansa Jawa Timuran, namun kendang yang mengiringi gerak tari *kiprah buta* adalah kendang Sunda yang dimainkan dengan pola Jawa Timuran.

Lakon Pandhawa Bangkit mengisahkan pengungsian Dewi Kunthi dan kelima putra Pandawa, setelah peristiwa pembakaran Balé Sigala-Gala oleh Kurawa. Pandawa berhasil menyelamatkan diri kemudian mengungsi di sebuah kerajaan bernama Ekacakra. Ketika mengungsi dan meminta sedekah makanan di rumah Demang Manahilan, mereka mendengar keributan dan kesedihan pemilik rumah, karena salah seorang anggota keluarga mereka saat itu harus menyerahkan diri sebagai korban, menjadi makanan penguasa Ekacakra. Prabu Baka, penguasa Ekacakra diceritakan sebagai pemakan manusia. Adegan yang menarik adalah ketika Semar dan ketiga anaknya sedang menasehati para Pandawa. Di situ nampak sekali peran Gareng, punakawan yang lazimnya diceritakan sebagai objek teraniaya akibat lelucon Petruk dan Bagong, justru menjadi seorang yang bijak, pandai, kritis, namun sekaligus *nyebahi*. Bahkan Semar, sebagai dewa Ismaya pun tak diberikan kesempatan berbicara oleh Gareng. Bentuk parodi dan ironi banyak mewarnai pertunjukan Ki Enthus Susmono malam itu melalui dialog-dialog lucu. Seperti dialog Prabu Baka dan Patih, yang selalu dipatahkan seorang Bilung, abdi yang oleh Ki Enthus digambarkan tidak mengenakan pakaian, punggung membungkuk, namun berani berbicara *ceplas-ceplos*.

BK : "Wis pirang désa hemm, korban sing takpangan dagingé sing takkokop getihé, sing tak remuk-remuk balungé, Patih?"

(Sudah berapa desa, korban yang kumakan dagingnya, kuminum darahnya, dan kuremuk-remuk tulangnya, Patih?)

PTH: "Sampun wonten tigang èwu kalih atus dhusun."

(Sudah ada tiga ribu dua ratus dusun.)

BK : "Negara Ekacakra pirang désa?"

(Negara Ekacakra punya berapa desa?)

PTH: "Wonten tigang yuta désa."

(Ada tiga juta desa.)

BK : "Woh hahahaha.. nganti pitung turunanku aku bisa mangan dagingé menungsa."

(Hahaha, aku bisa makan daging manusia

hingga tujuh turunan.)

BL : "Permisi.. (tiba-tiba berjalan melewati raja dan patih)"

BK : "Lho, kowé sapa?"

(Lho, kamu siapa?)

BL : "Kula Bilung. Niki kula ajeng takèn kalih sampéyan bisané sampéyan dadi ratu, senengané mangan dagingé rakyaté keprimèn dhongé? Padahal angger nggoné agamané enyong tah ngomongé kaya kiyé: qullu kum ro 'im mas'ulu arro'yati. Setiap pemimpin pan ditakokaken tanggung jawabé. Lha tanggung jawaban kepada negara, kuwé latihan bèn tanggung jawabé sampéyan modar...ning akhérat."

(Saya Bilung. Ini saya mau nanya sama sampeyan nih, gimana ceritanya sampeyan bisa jadi raja tapi seneng makan dagingnya rakyat sendiri? Padahal di agama saya, bilang gini: setiap pemimpin bakalan ditanyai pertanggungjawaban. Nah pertanggungjawaban negara itu buat latihan ntar tanggung jawab kalo sampeyan modar di akherat.)

BK : "Aku ora arep mati."

(Aku tidak bakalan mati.)

BL : "Alah ya sétan arané. Dituturi nemen-nemen koh."

(Wah, berarti setan dong namanya. Dinasehatin baik-baik kok.)

PTH: "Kowé aja mèlu-mèlu.."

(Kamu nggak usah ikut campur.)

BL : "(badan membalik menghadap patih) Lah sampéyan maning dadi patih dikongkoni gelem baé! Angger sing arané raja toli senengané mangan getihé rakyat sih kon pemimpin apa? Pemimpin kucing apa? Ki nyong mumpung dadi Mbilung."

(Nah sampeyan juga nih, jadi patih diperintah mau aja! Kalo raja makan daging rakyatnya sendiri, itu namanya pemimpin apaan? Emang pemimpin kucing? Ini saya mumpung jadi Bilung nih!

PTH: "Kowé ora wedi karo ratu gustimu?"

(Apakamu tidak takut pada pimpinanmu?)

BL : "Diwedèni apané wong padha déné wayang, kok répot. Kiyé ya wayang [tangan belakang diarahkan pada Prabu Baka], nyong ya wayang, mung bédané kiyé gedhé nyong

cilik. Nyong tah bangsané kaya Cak Imin pendek cilik, kaya kuwé arané pendekar.”
(‘Apanya yang perlu ditakutin, wong sama-sama wayangnya. Ini wayang, dia juga wayang, cuma bedanya dia besar ini kecil. Saya mah sebangsa kaya Cak Imin pendek kecil, tapi pendekar.’)

Dilanjutkan dengan dialog:

BK :”*Yèn nganti Demang ora bisa mujudaké korban sing takpangan, Wijrapa sakanak bojoné kang minangka dadi korban.*”

(‘Kalau sampai Demang tidak bisa menyediakan korban, maka Wijrapa dan keluarganya yang akan jadi korban.’)

BL :”*Mudah-mudahan dhalangé ngudhunaken uwong sing bisa modaraken wong kiyé (sambil berjalan menunjuk Prabu Baka).*”

(‘Semoga dalangnya ngeluarin orang yang bisa membuat mati orang ini.’)

PTH:”*Upamané kowé, gustimu Prabu Baka mati, kowé arep mèlu sapa?*”

(‘Seandainya kamu, rajamu Prabu Baka mati, kamu akan ikut siapa?’)

BL :”*Alah, mengko mesthi isih akèh wong jahat. Mulané kiyé nyong ngomong angger ana ulama toli ora bisa ngandhani pejabat sing angkara murka, malah ulamané ndhukung marang pejabat sing korupsi, ésih mendhing Bilung. Angger Bilung bisa ngélingna wong sing ora apik. Angger ulama toli membèk-ap pejabat sing ora apik, iku arané ulama u’su, goblok!*”

(‘Alah, ntar pasti masih banyak orang jahat. Makanya nih saya ngomong, kalo ada ulama tapi nggak bisa ngasih tau pejabat yang ngumbar angkara murka, malah ulamanya ngedukung pejabat yang korup. Masih mending Bilung. Kalo Bilung bisa ngingetin orang yang nggak baik. Kalo ada ulama tapl nge-bek-ap pejabat yang nggak baik, itu namanya ulama u’su, goblok!’)

.....

Tiba-tiba dalang menyabetkan Bilung pada dua raksasa sambil bicara:

“Wis mana pan mèrèd, mèrèd, pan modar, modar wis! Yaa! Setrès temen, wedang baé ra metu-metu acan koh! Adoooh..”

[Menyanyi sambil bersolah, kepala dalang berlenggak-lenggok]

(‘Udahlah sana kalo mau pada mati, mati aja ya?! Stress nih. Dari tadi nggak keluar air-air acan sih! Aduuh..’)

.....

“Haduh ya Allah.. Sing nonton aja padha kakèhan cocot wis meneng baé, modhalé modhal kari mangkat kok ribut.. Yalaahh... Wong angger arep dadi bathang rainé kéné ketara nemen kiyé [sambil mencolek bagian wajah sang raja]. Huuuuh, Ya Allah... [mencolek-colek wajah patih].”

(‘Aduh Ya Allah, yang nonton nggak usah pada ribut banyak omong ya, diem aja. Cuma modal berangkat doang aja pake pada ribut. Yalaah, orang kalo udah mau jadi mayat, mukanya pada keliatan tuh.’)

Adegan ketika Pandawa bersama Punakawan beristirahat sebelum memasuki Dusun Manahilan, Kyai Semar memberikan petuah agar senantiasa bersabar menghadapi cobaan. Tiba-tiba Petruk dan Gareng muncul lalu ikut dalam obrolan.

Tentang Gus Dur..

GR :”*Ki Gus Dur lagi nonton kiyé bengi iki mau sms karo nyong ndarani apa sih? Ndarani apa? Eeh ora ngandel taktelpon. Assalamu’alaikum, Gus..”*

(‘Malam ini Gus Dur lagi nonton kita nih. Kalo nggak percaya, ditelpon.’)

GD :”*’Alaikumsalam.* [mirip suara Gus Dur]”

GR :”*Saweg mirsani, Gus?*”

(‘Lagi nonton ya Gus?’)

GD :”*Yaa saya melihat wayang. Itu keponakan saya Si Imin ada di situ. Ya, saya mengucapkan terima kasih pada Tarzan, Gogon, dan Marwoto juga. Sss.. begitu saja kok repot.*”

GR : [berbalik badan]”*“Gus Dur kuwé nganti sepréné durung ditakoni malaikat yakin!”*
(‘Gus Dur kamu sampai sekarang belum ditanya malaikat yakin!’)

PTR :”*Kowé ki aja ngawur lho Rèng!”*

(‘Kamu tuh jangan ngawur lho, Reng.’)

GR :”*Ee dikandhani kok ra nggugu sih?*”

(‘Idih, nggak percaya amat sih.’)

PTR :”*Dhasarmu?*”

(‘Apa dasarnya?’)

GR :”*Ya jaré wong NU uniné angger bar ngubur, toli sing takziah mlangkah pitung langkah..?”*

- (‘Kan kata orang NU kalo habis ngubur, yang takziah balik tujuh langkah..’)
- PTR : ”Malaikat teka..”
(‘Malaikat datang.’)
- GR : ”Nah.. saiki nyong taktakon, kuburané Gus Dur kuwé kapan sepiné? Kapan lé sepiné? Apa maning pitung langkah, nembé telung langkah ana uwong maning.. nembé rong langkah ana uwong maning.. malaikaté pan marani, ana uwong, lunga maning! [Gareng memperagakan malaikat pergi menghindar] Malaikaté set.. pan marani, ana uwong lunga maning! Malaikat nganti eneg kuwé ngurusi Gus Dur. Tenan wis.. Angger ditakoni malaikat, Man rabbuka..? Gus Dur mesthi jawabé, udah tau, nanya.”
(‘Nah, sekarang aku tanya deh, makamnya Gus Dur kapan sepinya coba? Baru tiga langkah ada yang mundur, datang lagi yang baru, malaikat datang langsung pergi lagi. Sampe-sampe malaikat udah eneg ngurusin Gus Dur. Kalo ditanya, siapa Tuhanmu? Jawaban Gus Dur: udah tau nanya.’)
- BG : ”Wah jan menarik iki.”
(‘Wah menarik banget ini.’)
- GR : ”Yaa menarik. Wong nyong bè angger kayong pentas Jawa Timur mesthi mampir maring Gus Dur.”
(‘Ya pasti menarik. Orang kalau aku habis pentas di Jawa Timur saja pasti mampir ke makam Gus Dur.’)
- PTR : ”Lah.. Lebaran, hayo..? Kuburané sepi.”
(‘Nah, kalo lebaran pasti sepi.’)
- SMR: ”Oh iya kuwi, lebaran sepi.”
- GR : ”Eh wong tuwa meneng wae aja mèlu-mèlu..sst! Wong tuwa ana wong kritis sithik, tersinggung. Brrrr [mencolek bibir Semar]. Lebaran bener kuwé. Malaikat ya ngarep-arep, iyaaah mengko lebaran.. jaréné malaikat. Bareng pas bada kan kuburané sepi? Set. Malaikat teka. Malang kerik o malaikaté, gemes si karo Gus Dur. Man rabbuka..”
(‘Eh, orang tua diem aja sih nggak usah ikutan ngomong. Orang tua kalo ada anak muda kritis dikit suka tersinggung. Iya, lebaran bener. Malaikat juga udah ngarepin sepi pas lebaran. Dia datang sambil gemes banget sama Gus Dur. Man rabbuka?’)
- PTR : ”Trus Gus Dur jawabé?”
(‘Trus, Gus Dur jawab apa?’)
- GR : ”Sampeyan ini malaikat model apa? Malaikat kok telat? [suara Gus Dur] Lho, telatnya di mana? [Malaikat] Orang yang ditanya man rabbuka kan orang yang baru meninggal, lha saya sudah meninggal lama kok baru ditanya man rabbuka? Morinya saja sudah bosok masa malaikat kok telat? [suara Gus Dur] Mlayu maning kok malaikaté ora wani [Gareng memperagakan larinya malaikat]. Akhiré malaikat dikumpulna nganakaken rapat darurat.”
- PTR : ”Nang ndi kuwi?”
- GR : ”Kantor sekretariat permalaikatan. Akhiré Gus Dur kuwé dingèhi sertifikat Husnul Khotimah.
.....
- BG : ”Terus akhiré Gus Dur piyé?”
(‘Terus Gus Dur akhirnya gimana?’)
- GR : ”Dingèhi sertifikat Husnul Khotimah.”
(‘Dikasih sertifikat Husnul Khatimah.’)
- BG : ”Rèng, aku péngin angger mati ora ditakoni malaikat piyé carané Rèng?”
(‘Reng, aku juga pengen kalo mati nggak ditanyai malaikat gimana caranya Reng?’)
- GR : ”Gampang! Kon mengko angger balik, tulung amanat karo bojoné kon ya kena, karo tanggané kon ya kena.”
(‘Gampang. Ntar kamu wasiat sama keluarga ato tetangga juga boleh.’)
- BG : ”Amanat priyé Rèng?”
(‘Wasiat gimana Reng?’)
- GR : ”Angger kon mati bésuk aja dibuntel nganggo mori. Dibuntel nganggo godhong! Dadi angger malaikat takon, man rabbuka.. nyong dudu uwong, nyong lonthong! [sambil bicara, badan Gareng ditekuk-tekuk ke bawah] kaya kuwé, ya slamet.”
(‘Besok kalo kamu mati, minta jangan dibungkus kain mori, tapi daun. Jadi kalo malaikat nanya, Man rabbuka? Jawabnya, saya bukan orang, tapi saya lontong, gitu, pasti slamet.’)

Dialog-dialog pada adegan di atas memperlihatkan akrabnya Ki Enthus Susmono dengan realitas dan keseharian. Dialog-dialog

antara Prabu Baka, Patih, dan Bilung adalah parodi kehidupan yang ironinya dapat dirasakan di banyak tempat. Ia tidak hanya sedang menjewer telinga salah satu pihak yang saat itu sedang duduk dalam gelimang kesenangan di atas penderitaan dan kesengsaraan pihak lain. Pemimpin yang gemar makan daging, minum darah, dan menghisap tulang belulang rakyatnya sendiri, adalah gambaran ketimpangan sosial di lini-lini bawah kehidupan masyarakat, yang masih terasa di berbagai tempat. Namun secara khusus, kata-kata seperti “pejabat” dan “ulama” sepertinya memang ditujukan sebagai kritik tajam kepada beberapa tokoh pejabat berkuasa dan pemuka agama yang dalam konteks politik saat itu terlibat beberapa kasus dan mencuat ke permukaan. Di antaranya adalah kasus impor daging sapi oleh pejabat, aktivis partai, sekaligus berasal dari kalangan pemuka agama.

Adekan dan dialog yang menunjukkan interaksi para denawa atau bangsa raksasa (*buta*), terkadang memperlihatkan kenaifan, kebodohan, bahkan kelucuan. Adekan *buta-butu* ini kentara terlihat dalam pertunjukan wayang golek, seperti dalam pertunjukan wayang golek Sunda. Sependapat dengan Sarah Anaïs Andrieu (2017) dalam, *Raga Kayu Jiwa Manusia Wayang Golek Sunda*, bangsa raksasa yang dulu adalah sosok menyeramkan, jorok, kejam, agaknya kini telah mengalami penghalusan peran. Mereka menjadi figur-figur lucu, bodoh, menyebalkan, dan konyol (Andrieu, 2017: 326). Seperti pada adegan Prabu Baka berdialog dengan patih dan Bilung, mereka para raksasa terlihat bodoh di depan Bilung hingga tak berdaya ditelanjangi kecacatan akhlak mereka, yang menurut Bilung terlalu nista. Prabu Baka si pemakan manusia pun, tak kuasa membalas, mengelak, tidak murka kemudian memangsa Bilung. Ia seperti berkaca melihat sosoknya sendiri yang ternyata hanya gagah dan menyeramkan dalam tampilan, tapi sebenarnya *wagu*, naif, jauh dari kategori intelektual. Prabu Baka dan Patih di depan Bilung tak ubahnya hanya preman-preman kampung atau pemalak pasar yang hanya mengandalkan modal asal seram dan berani nekat.

Bilung, dalam cerita adalah sosok punakawan yang dilahirkan dari bayangan Togog, yang adalah Sang Hyang Antaga kakak tertua Sang Hyang Ismaya dan Sang Hyang Manikmaya. Mereka terlibat sengketa kekuasaan, hingga

mendapatkan kutukan. Antaga menjadi Togog ditugaskan turun ke bumi menjadi pendamping dan penasehat pemuja angkara, sementara Ismaya terkutuk sebagai Semar yang diutus turun ke bumi menjadi penasehat para satria. Bilung yang lahir dari bayangan Togog, lazim diceritakan dalang sebagai punakawan dengan pembawaan watak yang berani, ceplas-ceplos, lucu, dan kritis. Dalam adegan di atas, ia merepresentasikan suara arus bawah, kaum gurem, yang terdesak sehingga berani lantang berbicara ketika bertemu dengan momentum. Namun sebagai kaum gurem, meskipun ia menyuarakan realitas kepahit-getiran kaum bawah dan terpinggir, meskipun realitas mereka sering kali tepat didengar, mencoreng bahkan menelanjangi kaum elit bermasalah, suara mereka hanya dilihat dan didengar. Hanya cukup sampai di situ, ia tetaplah gurem. Suaranya tidak pernah ditindaklanjuti, dihiraukan, senyap, kemudian lenyap.

Kritik atas konflik internal dan perpecahan yang sempat terjadi di tubuh Partai Kebangkitan Bangsa waktu itu, juga menjadi bahan-bahan garapan satir Ki Dalang. Ia juga pandai membuai. Parodi kematian melalui kisah Gus Dur dan malaikat, serta wasiat untuk Bagong agar berwasiat mati dibungkus daun, di satu sisi memperlihatkan parodi betapa otoritas Tuhan melalui malaikat dapat dengan sangat tidak berdaya dipermainkan oleh manusia bernama Gus Dur, guru bangsa yang ketika hidup menjadi Kyai NU kontroversial, setelah meninggal pun masih membuat geger otoritas kekuasaan Tuhan. Ki Enthus Susmono seperti ingin mengatakan bahwa Gus Dur ketika hidup sempat terzhalmi, namun sebagai guru bangsa ia berhasil menundukkan otoritas Tuhan. Namun ironi di sisi lain yang ingin dikatakan, bahwa betapa budaya negosiasi, tawar menawar, dan praktik penyalahgunaan wewenang otoritas hukum di negeri ini sangat parah.

Dari rekaman-rekaman pertunjukan Ki Enthus Susmono yang saya kumpulkan dan amati, baik wayang kulit, wayang santri, maupun wayang golek *gagrag Tegalan* (WG GT ISI Surakarta), dari tahun rekaman 1997 hingga 2018, memperlihatkan konsistensi gaya personalnya yang selalu *ngédan*. Ia konsisten menggunakan bentuk-bentuk dan strategi representasi seni postmodern yang eklektis, parodi, dan ironi. Bentuk-bentuk itu dapat

diamati dari penggunaan dan pemilihan iringan, boneka wayang, kostum, instrumen, kemudian penggarapan dialog-dialog satiris, ironi, melalui humor maupun umpatan-umpatan. Ketiga bentuk representasi seni postmodern tersebut dibalut dalam kemasan keseluruhan *caking pakeliran* yang mencerminkan kebaruan *gagrag*. Selanjutnya akan dibahas analisis hubungan antara *gagrag*, kebaruan dan tindakan performatif, sesuai dengan pembacaan performativitas oleh Shoshana Felman (2003), dalam *The Scandal of The Speaking Body*.

Wayang Gagrag Tegal dan Skandal Performatif Don Juan

Ketika orasi kebudayaan sebelum Ki Enthus Susmono naik ke atas pentas membawakan Wayang Golek *Gagrag Tegal* (*WGGT*) lakon *Kembang Wijaya Kusuma* di Pendapa Ageng Joyokusumo ISI Surakarta 8 November 2016 lalu, ia mengatakan (klaim) bahwa pertunjukan yang ia bawakan “asli” Tegal. Pada kesempatan itu juga ia menyerahkan dua buah buku yang ditulisnya, *Wayang Gagrag Tegal* dan *Pakeliran Wayang Gagrag Tegal Jati Kusuma* (2016), sekaligus sempat melontarkan ajakan, “tantangan”, bahwa wayang *gagrag Tegal* akan siap bersaing dengan *gagrag-gagrag* lain di Nusantara. Jika dilihat dalam cara pembacaan teori tindak tutur, maka apa yang ia katakan mengenai (klaim) “keaslian” *gagrag Tegal* dan ajakan atau “tantangan” bersaing dengan *gagrag* lain, adalah kategori tindakan performatif.

Setelah mengamati temuan atas fenomena dan performativitas Ki Enthus Susmono di panggung maupun di luar panggung dengan cara pandang *as performance* dalam payung *performance studies*, rupa-rupanya dijumpai kemiripan cara dan strategi yang digunakan oleh J.L Austin (1962) dalam, *How to Do Things With Words*; studi Shoshana Felman (2003) dalam, *The Scandal of Speaking Body* membaca mitos Don Juan, serta Ki Enthus Susmono (2016) dalam *Wayang Gagrag Tegal* dan *Pakeliran Wayang Gagrag Tegal Jati Kusuma*. Dari ketiganya, dapat ditarik poin yang sama, yakni mengenai tindakan janji melalui ajakan, bujukan, godaan, atau rayuan. Klaim “asli” *gagrag Tegal*, “tantangan” dan ajakan bersaing, dapat dibaca sebagai tindakan “janji” dalam teori tindak tutur Austinian, maupun janji pernikahan yang

dibuat Don Juan kepada para perempuan korban rayuannya. Dengan kata lain, Ki Enthus Susmono saat itu sedang menjanjikan kepada khalayak, khususnya para dalang, akan mengusung *gagrag Tegal* agar sejajar dengan dua *gagrag* besar keraton di Jawa. Dalam konteks yang lebih khusus malam itu, menyaingi *gagrag* Surakarta. Berdasarkan fenomena tersebut, maka pada bagian ini, proses analisis akan mengacu pada studi Felman membaca Austin melalui pembacaan teater dan mitos Don Juan.

Tindakan Don Juan menjanjikan pernikahan berulang-ulang pada perempuan-perempuan korban rayuannya namun gagal untuk menepatinya, adalah skandal rayuan. Setiap kali berjanji, ia tidak bisa menepatinya kemudian membuat janji baru pada korban yang baru lagi. Tindakan Don Juan yang berulang kali ini kemudian menjadi mitos, laki-laki penggoda dengan rayuan maut dan janji palsu. Gagasan pengulangan janji sebagai tindakan performatif inilah yang digunakan Felman mengkritisi keambiguan Austin dalam teori tindak tutur, *How to Do Things With Words*, dengan pisau analisis filosofi, linguistik, dan psikoanalisa Lacanian. Hasilnya, gagasan pengulangan dan status referensi diri tindak tutur sebagai pusat performativitas. (Ana Vulic, *From a Misfire to an Open Future: Repetition, Performativity and the Promise of the Metaphor*, 2012: 1)

Seperti telah dibahas di muka, Ki Enthus Susmono bermain-main dengan idiom tradisi membuat penanda baru melalui representasi strategi seni postmodern, eklektis yang terdiri dari parodi-parodi, maupun bentuk-bentuk ironi. Bentuk parodi maupun ironi di antaranya melalui permainan bahasa dalam guyonan, *pisuhan*, maupun kritik, bahkan gerakan tubuh yang edan-menggila seolah kerasukan, seperti: berdiri dan berkelahi memukuli wayangnya sendiri, membuat penonton tercengang tak terpikirkan karena di luar konvensi umum: konstruksi yang disebut sebagai etika bagi orang Jawa. Ki Enthus Susmono pandai memainkan dan bermain-main dengan idiom wayang. Namun demikian, ia tidak berarti mempermainkan wayang. Ki Enthus Susmono tetaplah seorang dalang yang teguh pada penceritaan dan alam pikir jagat wayang. Adegan serius, mencekam, sedih, tetap ia ceritakan dengan penghayatan, sebagaimana para dalang

menyebutnya dalam konsep *dhalang manuksméng wayang*. Ia menubuh, menghidupi boneka-boneka wayang, tubuh keduanya melalui nafas dan jiwanya sebagai dalang.

Ki Enthus Susmono setia pada penceritaan, karena fiksi dalam jagat wayang adalah kepuasan dan kenikmatan bagi dalang. Ketika dalang menghidupi wayang sebagai tubuh keduanya, ia memproduksi wacana melalui tindak tutur (*caking pakeliran*) dalam sebuah penanda yakni *gagrag*. Jika fiksi wayang adalah kenikmatan, maka *gagrag* yang memuat *caking pakeliran* adalah hasrat (*desire*) bagi dalang. *Gagrag* bertindak sebagai lembaga *caking pakeliran*, keseluruhan tindak tutur dalang, yang memuat semua aspek gejala kebahasaan. Maka dengan kata lain verbalisasi, *caking pakeliran*, dan *gagrag* adalah hasrat seorang dalang. Dalang akan selalu menggunakan tindakan tubuh sebagai bahasa untuk mencapai kenikmatan fiksi, melalui produksi gerak visual wayang, tubuh dalang, dan tuturan sebagai aspek verbal, yang adalah tindak tutur ilokusi sehingga mendapatkan reaksi penonton. Dalang seperti Ki Enthus Susmono pandai memainkan tuturan menggoda, mengajak, mengancam, untuk menghasilkan ilusi-ilusi agar penonton terbuai.

Melalui ujaran rayuan yang menggoda dan membuai lewat bahasa itulah, Ki Enthus Susmono sukses menjadi dalang kontroversial dan menjadi mitos dalam dunia pedalangan sebagai dalang edan penabrak "*pakem*". Kesuksesan Ki Enthus Susmono sama dengan kesuksesan Don Juan menjadi mitos atas pengulangan tindakannya menggunakan rayuan untuk berjanji yang tidak pernah ditepati. Kemudian bagaimana Ki Enthus Susmono bisa diposisikan setara dengan mitos Don Juan? Seperti telah disinggung di awal bagian ini, kontroversi terjadi setelah Ki Enthus Susmono mengatakan (klaim) *gagrag Tegalan* dengan pernyataan mengenai otentisitas identitas Tegal menjadi ambigu, karena pada praktiknya, apa yang ditulis dalam buku dan pertunjukan yang dibawakan berbeda. Dalam pertunjukan, seperti dalam panggung-panggung lain sebelumnya, ia membawakan ciri personal sebagai *gagrag* Enthus: eklektis. Maka wacana wayang *gagrag Tegalan* yang diusung bermuatan guyon-humor-tidak serius. Kegagalan "*Wayang Gagrak Tegal*" Ki Enthus Susmono, sama seperti kegagalan Don Juan menepati janji pada perempuan

yang dijanjikannya menikah. Ki Enthus Susmono terus mengulangi janjinya yang dieksplisitkan melalui ajakan-tantangannya berkompetisi melalui "*Wayang Gagrak Tegal*" tetapi gagal untuk ditepati (skandal).

Pernyataan Ki Enthus Susmono (*WGGT LKWK*):

SLT : "*Sindénan* di akhir iringan, namanya *sèlèhan*. Ini juga ciri khas wayangan *gagrag* Tegal. Siap bersaing dengan *gagrag-gagrag* lain di tanah Jawa dan di Indonesia. "*Wayang Gagrak Tegal*" sudah ada bukunya, sudah dites senat di hadapan dewan senat Universitas Negeri Semarang. Siap untuk dites di Institut Seni Indonesia Jurusan Pedalangan."

Pernyataan Ki Enthus Susmono di atas, dapat dibaca sebagai kalimat ajakan, tantangan, sekaligus tindakan menjanjikan, *WGT* bersaing dengan *gagrag* lain di Nusantara. Jika merujuk pada *WGT* (*Wayang Gagrak Tegal*) dan *PWGT-JK* (*Pakeliran Wayang Gagrak Tegal Jati Kusuma*) yang dipublikasikan Ki Enthus Susmono pada 2016, yang dimaksud dengan ajakan, janji, dan tantangan tersebut adalah *gagrag* Tegal yang diklaim asli sebagai bentuk penyajian tradisi. Namun ternyata pernyataan tersebut menjadi ambigu atau paradoks, karena pada kenyataannya pertunjukan *WGGT LKWK* yang disajikan berbeda dengan pola sajian seperti yang dijelaskan dalam kedua bukunya (*WGT* dan *PWGT-JK*). Pertunjukan *WGGT LKWK* bukanlah bentuk sajian tradisi, melainkan sajian dengan kehadiran bentuk-bentuk eklektis atau hibridis, sama halnya dalam sajian Ki Enthus Susmono dalam setiap penampilan di panggung-panggung pertunjukan ketika mendalang wayang kulit. Kehadiran eklektisme yang hibridis dalam setiap pertunjukan dan panggung Ki Enthus Susmono sebelum dan setelah publikasi *WGGT* dan *WGT* di ISI Surakarta maupun Yogyakarta, dapat dibaca sebagai tindakan pengulangan kegagalan Ki Enthus Susmono menjaga janji, bersaing menggunakan sajian garap tradisi Tegal (*WGT* dan *PWGT-JK*).

Jika dikaitkan dengan kemiripan yang ditemukan dalam pembacaan tindakan janji atau menjanjikan melalui rayuan dalam Felman (2003) yang membaca teater Don Juan karya Molière, Felman mengatakan:

“one might say that the Don Juan myth of the mouth is the precise *place of mediation between language and the body*. Don Juan’s mouth is not simply an organ of pleasure and appropriation, it is also the speech organ *par excellence*, even the organ of seduction” (Felman, 2003: 37)

(‘Bisa dikatakan bahwa mitos mulut Don Juan adalah tempat mediasi yang tepat antara bahasa dan tubuh. Mulut Don Juan bukan hanya organ kesenangan dan apresiasi, tetapi juga organ wicara yang luar biasa, bahkan sebagai organ rayuan’).

Felman menunjukkan bahwa janji itu berfungsi sebagai rayuan bagi Don Juan yang dilanggar berkali-kali. Tindakan Don Juan yang melanggar janji itu tidak dapat mewakili niat dengan kepastian, maka tidak dapat diprediksikan bagaimana tindakan selanjutnya di masa depan (setelah mengucapkan janji). Menjanjikan pernikahan dengan rayuan bagi Don Juan adalah tindakan yang hanya merujuk pada tindakannya sendiri dan upaya untuk mengubah sesuatu dalam situasi tindak tutur di mana itu terjadi (Felman, 2003: 14). Jadi dapat dikatakan bahwa suatu tindakan tertentu memang dilakukan dengan mulut sebagai organ tubuh, tetapi tidak berarti bisa membuktikan isi atau kekuatan dari sebuah ucapan.

Hubungan antara keduanya menjadi jelas hanya setelah kita memahami hubungan antara janji, rayuan, dan pernikahan. Felman, perkawinan menjadi contoh bagi tindak tutur. Janji adalah tindak tutur yang mewakili niat sepanjang waktu, dan pernikahan adalah tindak tutur yang mewakili disposisi tubuh seksual sesuai dengan konsistensi dan kesetiaan. Jika janji itu tidak hanya terkait dengan pernikahan tetapi sangat penting untuk sumpah pernikahan, maka tindak tutur dalam contoh itu tidak hanya mewakili tubuh, tetapi juga merupakan tindakan tubuh karena ia mendedikasikan dirinya melalui waktu kepada seseorang yang kepadanya dan dengan siapa ia bersumpah. Menjanjikan sesuatu tidak mencerminkan niat, melainkan untuk memaksa tubuh agar bertindak laku sendiri, secara konstan, terhadap yang lain.

Jika Don Juan menjadi mitos seorang laki-laki “jago rayuan maut” yang berhasil membuai dan mengelabui perempuannya, maka Ki Enthus

Susmono menjadi mitos seorang dalang yang ahli membuai tindakan *ngédan* atau menggila, lewat ajakan verbal dan visual di pertunjukan wayang. Maka berdasarkan keterangan tersebut dapat dikatakan bahwa ajakan, tantangan bersaing, atau dibaca sebagai tindakan janji Ki Enthus Susmono dengan (klaim) “*Wayang Gagrak Tegal*” adalah tindak tutur yang sekaligus adalah tindakan tubuh yang tidak dapat dibaca sebagai niat, melainkan strategi sementara untuk mewujudkan hasrat dalam bahasa.

Menyarikan Judith Butler dalam kata penutup tulisan Felman (2003: 119-121) Don Juan, melakukan janji tanpa pernah menempatkan tindakannya sebagai sebuah kemungkinan yang murni. Tubuh menandakan apa yang tidak disengaja, berbeda dengan niat dan kesadaran, karena tubuh menjadi kendaraan untuk tindak tutur. Bahasa rayuan adalah apa yang dilakukan tubuh, yakni tindakan tubuh saat ini, pada saat yang sama ia menandakan apa yang akan dilakukan tubuh. Maka dalam transferensi yang diterangkan Felman, pembicara tidak sepenuhnya atau mengendalikan apa yang diartikulasikan dalam ucapan. Felman (2003: 51) mengatakan:

“Referential knowledge of language is not knowledge *about* reality (about a separate and distinct entity), but knowledge that *has to do with reality*, that acts within reality, since it is itself at least in part what this reality is made of. The referent is no longer simply a preexisting *substance*, but an *act*, that is, a dynamic movement of modification of reality”.

(‘Pengetahuan referensial bahasa bukanlah pengetahuan tentang realitas (tentang entitas yang terpisah dan berbeda), tetapi pengetahuan yang berkaitan dengan realitas, yang bertindak dalam realitas, karena ia sebagian dari realitas. Referen bukan lagi sekadar substansi yang sudah ada sebelumnya, tetapi suatu tindakan, yaitu gerakan dinamis dari modifikasi realitas’).

Tindakan performatif, dipahami sebagai ilokusi, menunjukkan realitas, bahkan mengubahnya, sebagai hal yang biasa, berusaha untuk mengubah situasi, untuk memiliki efek tertentu.

Ucapan adalah bagian dari bahasa yang melebihi pernyataan, tetapi, bahasa memiliki tujuan sendiri yang melebihi tujuan yang diwakili oleh pernyataan. Felman berspekulasi bahwa *nonsemantic excess*, yang disebut Austin sebagai “kekuatan,” adalah karakter pulsional dari hasrat dalam bahasa, desakan tubuh karena ia memotivasi sekaligus menggagalkan cara bicara. Bahasa, memiliki maksud yang melebihi kekuatan sekadar ucapan dan niat si pengucap (Felman, 2003: 51). Dengan demikian strategi eklektis, parodi, dan ironi Ki Enthus Susmono ketika mendalang menunjukkan realitas tindakan tubuhnya, diproduksi berulang-kali menjadi kebiasaan (ciri khas-mitos), yang dilakukan untuk menghasilkan efek tertentu. Ketika wacana “keaslian Tegal” ditawarkan, ia tidak mewakili niat sebenarnya, karena hanya bagian dari salah satu strategi Ki Enthus Susmono ketika hasratnya mendesak dan memotivasi menggagalkan tawaran wacana “keaslian” *gagrag Tegalan*.

Kemudian mengapa gaya pertunjukan Ki Enthus Susmono yang menjadi mitos sebagai dhalang *édan* dengan kekhasan gaya personal eklektis, parodi, ironi, ketika mendalang dapat diterima dan digandrungi bahkan diadopsi banyak orang? Pertunjukan wayang postmodern yang tetap asyik dan dapat dinikmati oleh penggemar wayang serta khalayak ramai. Apa sesungguhnya yang terjadi dalam interaksi antara Ki Enthus Susmono dan penonton wayang era sekarang?

Pertanyaan-pertanyaan tersebut dapat terjawab dengan menggunakan perspektif Lacanian. Dalam studi kasus *gagrag* sebagai kritik seperti yang dilakukan oleh Ki Enthus Susmono, ia (Ki Enthus Susmono) dapat dibaca sebagai pihak yang merepresentasikan orang-orang terasing, merasa bosan, tidak cocok, yang direpresi oleh *pakem gagrag* pedalangan keraton, karena tidak sesuai dengan gairah atau hasratnya (*desiring subject*) untuk mencapai kenikmatan fiksi wayang. Hasrat bagi seorang dalang adalah mendalang dengan rangkaian teknis tata cara mendalang (*caking pakeliran*). Dengan kata lain, *gagrag* yang berisi serangkaian cara dan kreatifitas dalang mengekspresikan diri adalah hasrat. Sedangkan kenikmatan dalang adalah ketika mencapai kenikmatan fiksi wayang. Sehingga seringkali dalam istilah para dalang disebutkan kalimat: “*dhalang kuwi suwarganè yèn lagi mayang*” (surganya dalang itu ketika sedang

mendalang). Dalam hal ini *gagrag* keraton/ istanasentris tidak dapat memberikan kepuasan atau kenikmatan fiksi bagi Ki Enthus Susmono, yakni ekspresi kesenangan sebagai dalang untuk mencapai ekstase dalam jagat wayang, karena ia terbelenggu dengan berbagai aturan dan ikatan kepura-puraan yang disebut *pakem adiluhung* (seperti dalam kalimat: tontonan yang mengandung tatanan, dan tuntunan).

Gagrag dua keraton besar di Jawa Surakarta-Yogyakarta (keraton-rezim militer) adalah *primary signifier* melalui: bahasa; boneka wayang; iringan dan rasa musikal; dramaturgi dan pengadegan; *pakem* dan *caking pakeliran*; bertindak sebagai bahasa liyan (*other*) yang terus menerus dituliskan kepada para dalang sebagai standard ideal *gagrag* pedalangan, karena *gagrag* keraton melalui para pemegang otoritas memiliki kecenderungan untuk menghakimi, menatap, dan menstandarisasi. Fenomena *gagrag* dan performativitas Ki Enthus Susmono, memiliki kemiripan dengan yang dilakukan oleh Hardjasoebrata menggubah lagu-lagu gerejani cara Landa menjadi cara Jawa. Maka pembacaan fenomena Ki Enthus Susmono mengkritisi *gagrag* juga dilakukan merujuk pada pembacaan Sunardi (2012: 385-397), *Lagune Cara Landa kok Tembunge basa Jawa: Perspektif Pascakolonial dalam Kajian Religi, Vodka dan Birahi Seorang “Nabi”: Esai-esai Seni dan Estetika*.

Hal ini tidak memberikan Ki Enthus Susmono ruang kenikmatan fiksi ketika begitu saja diikuti dengan kepatuhan. Ketika Ki Enthus Susmono menampilkan gayanya yang berbeda dengan konstruksi *pakem gagrag* dua keraton, ia distigmakan nakal, serta *édan*.

Para pemegang otoritas *gagrag* dalam dunia pedalangan melalui konstruksi “*pakem adiluhung*” merepresentasikan kekuasaan rezim, sekaligus mengeksploitasi pihak lain dengan hegemoni. Hegemoni yang ditancapkan, diikuti dengan praktik kekerasan budaya oleh penguasa Orde Baru telah mempengaruhi berbagai aspek kehidupan masyarakat mulai dari paradigma, pola kehidupan, relasi sosial, dan wacana sosial. Hal ini terjadi karena penguasa melakukan kontrol yang sangat ketat guna menghadirkan situasi “aman” bagi kehidupan masyarakat Indonesia. Jika menyarikan dan meminjam pengandaian yang dilakukan Shiraiishi (2009) dalam *Pahlawan-*

Pahlawan Belia, penguasa saat itu memperlakukan Indonesia sebagai gambaran sebuah keluarga, yang terdiri dari “bapak, ibu, dan anak-anak”. Penguasa rezim berperan sebagai bapak, yang akan mengontrol dan mengawasi perilaku anak-anaknya. Kontrol tersebut dirasakan begitu ketat oleh setiap warga negara, yang jika diibaratkan seperti berada di dalam ruang interogasi. Di luar ruangan siapa saja dapat bergerak dengan bebas, tetapi di balik kaca atau tembok yang tak terlihat sosoknya, ada bapak yang akan mengawasi segala perilaku tadi.

Pertama kali, pengaruh *gagrag* keraton menjadi dominan melalui sekolah-sekolah pedalangan yang dibentuk. Kemudian pada konteks historis ketika Karesidenan Surakarta sangat terdampak pada peristiwa pembersihan 1965 banyak dalang dan seniman terlibat sebagai simpatisan partai komunis, maka militer sebagai representasi rezim penguasa mengawasi pengambilalihan otoritas seniman dalang dengan membentuk lembaga Ganasidi 1969 (Groenendael, 1987: 216-237). Dalam perkembangannya Ganasidi menjadi Pepadi (Persatuan Pedalangan Indonesia) pada 1971 yang kemudian bersama Senawangi menjadi otoritas sebagai perwujudan lain pengawasan penguasa pada dalang mengeksploitasi idiom-idiom budaya keraton sebagai legitimasi kuasa. Karena Surakarta menjadi daerah terdampak parah pada peristiwa 1965, maka dapat dimungkinkan hal itu menjadi alasan awal mula otoritas penguasa memilih Surakarta sebagai kiblat standardisasi kebudayaan nasional, khususnya *gagrag* pedalangan, di samping *gagrag* Yogyakarta. Selain itu, institusi pendidikan yang dibuat, bertindak sebagai pengemban dan konservasi *gagrag* (ASKI menjadi STSI, sekarang ISI), dalam perjalanannya dapat dikatakan ikut tereksploitasi akibat hegemoni penguasa, menjadi mitra penyebarluasan pewartaan dan otoritas *gagrag* pedalangan.

Usaha Ki Enthus Susmono mengusung *Tegal-Pesisiran* dengan klaim, ajakan, janji, *Wayang Gagrag Tegal* (2016) adalah upaya untuk mencari signifikansi di antara dua *gagrag* keraton. *Gagrag* Enthus Susmono yang mengusung *Tegal-Pesisiran* adalah efek pencarian identitas menjadi genre baru, kebaruan *gagrag*, yang tidak lagi murni Tegal atau Pesisiran. Ia dapat dibaca sebagai simtom subjek yang terbelah, yakni pihak yang dipaksakan menganut paham kebudayaan Surakarta-Yogyakarta atau

gagrag keraton. *Gagrag* Enthus Susmono dibaca sebagai kebaruan karena kemudian menjadi titik pertemuan kultur-kultur baru: Jawa (Surakarta, Yogyakarta), Tegal, Pesisiran, Sunda, Islam, dan kontemporer, melalui strategi-strategi *ngédan* sebagai representasi seni postmodern: eklektis, parodi, dan ironi.

Penutup

Rupa-rupanya gagasan performativitas Shoshana Felman mengenai tindakan performatif berulang menemukan keterbatasan ketika digunakan dalam menganalisis fenomena Ki Enthus Susmono. Dengan mengkombinasikan antara strategi seni postmodern: eklektis, parodi, dan ironi, ternyata performativitas juga perlu didukung oleh interaktivitas yang intens dan menyeluruh. Sebagaimana pada contoh kasus Ki Enthus Susmono, kegagalan janji berulang dan strategi representasi seni postmodern didukung oleh totalitas interaksinya dengan berbagai hal, seperti boneka wayang, musik, penonton, gaya panggung, bahasa, sehingga berhasil membuai dan menggiring ilusi pada kesadaran kolektif memasuki kenikmatan fiksi wayang bersama-sama.

Ajakan dan tantangan Ki Enthus Susmono dengan klaim keaslian *gagrag Tegal* melalui *WGGT* dan dua buku karyanya, ternyata dapat dibaca sebagai tindakan menjanjikan sebagaimana Don Juan berjanji lewat rayuan maut pada perempuan korbannya. Dari pembacaan itu ditemukan, bahwa Ki Enthus Susmono sama seperti halnya Don Juan, berulang kali telah gagal menepati janji untuk menyajikan keaslian *gagrag Tegal*, karena apa yang ia tulis dengan apa yang ia sajikan saling bertolak belakang. Kegagalan berulang tersebut menjadi sebuah keniscayaan realitas menjadi penanda kebaruan *gagrag Tegal*.

Kebaruan yang dimaksud dalam *gagrag Tegal*, tidak dimaksudkan sebagai sebuah realitas mengenai “keaslian” *gagrag Tegal* yang absolut. Penanda kebaruan tersebut terlahir dari proses interaktivitas dalam performativitas Ki Enthus Susmono, melalui strategi representasi seni postmodern sebagai cara bermain-main dengan tanda untuk membongkar rezim kebenaran yang dianggap sebagai keabsolutan dalam *gagrag* pedalangan, telah berhasil menjadi titik pertemuan

kultur-kultur baru yang melahirkan sebuah realitas sebagai kebaruan *gagrag* dalam dunia seni pedalangan.

Kepustakaan

a. Acuan

- Andrieu, Sarah Anaïs. 2017. *Raga Kayu Jiwa Manusia Wayang Golek Sunda*. Jakarta: Gramedia.
- Austin, J.L. 1962. *How to Do Things with Words*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Boonstra, Sadiyah Nynke. 2014. "Changing Wayang Scenes: Heritage Formation and Wayang Performance Practice in Colonial and Postcolonial Indonesia". [Disertasi]. Vrije Universiteit Amsterdam.
- Cahya. 2014. "Garap Pertunjukan Wayang Golek Sunda: Sajian Tjetjep Supriadi, Dede Amung Sutarya, dan Asep Sunandar Sunarya". [Disertasi]. Yogyakarta: Sekolah Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Universitas Gadjah Mada Yogyakarta.
- Claeys, Sarah. 2007. "How to Do Things With Butler: An Inquiry The Origin Citattion and Application of Judith Butler's Theory of Performativity". Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, Universiteit Gent.
- Derrida. [1972] 1988. "Signature, Event, Context," in *Limited Inc.*, translated by Samuel Weber and Jeffrey Mehlman, 1–24. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Emerson, Kathryn. 2016. "Transforming Wayang for Contemporary Audiences: Dramatic Expression in Purbo Asmoro's Style 1989-2015". [Disertasi]. Universiteit Leiden.
- Felman, Shoshana. 2003. *The Scandal of The Speaking Body: Don Juan with J.L. Austin, or Seduction in Two Languages*. California: Stanford University Press.
- Groenendael, Victoria M.C. 1987. *Dalang Dibalik Wayang*. Jakarta: Pustaka Utama Grafiti.
- Pemberton, John. 2003. "Jawa" on *The Subject of "Java"*. Yogyakarta: Mata Bangsa.
- Poerwadarminta, WJS. 1939. *Baoesastra Djawa*. Batavia: Percetakan J.B. Wolters.
- Shiraishi, Saya Sasaki. 2009. *Pahlawan-Pahlawan Belia*. Jakarta: Nalar.
- Schechner, Ricard. 2013. *Performance Studies: An Introduction (Third Edition)*. New York: Routledge.
- Sugiharto, I. Bambang. 2017. *Postmodernisme, Tantangan Bagi Filsafat*. Yogyakarta: Kanisius.
- Sukistono, Dewanto. 2013. "Wayang Golek Menak Yogyakarta, Bentuk dan Struktur Pertunjukannya". [Disertasi]. Yogyakarta: Sekolah Pascasarjana Prodi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Universitas Gadjah Mada Yogyakarta.
- Sumarsam. 2018. *Memaknai Wayang dan Gamelan Temu Silang Jawa, Islam dan Global*. Yogyakarta: Gading.
- Sunardi, St. 2012. *Lagune Cara Landa kok Tembunge basa Jawa: Perspektif Pascakolonial dalam Kajian Religi, Vodka dan Birahi Seorang "Nabi": Esai-esai Seni dan Estetika*. Yogyakarta: Jalasutra.
- Susmono, Enthus. 2016. *Pakeliran Wayang Gagrag Tegal: Jati Kusuma*. Prambanan: Rumah Empu.
- _____. 2016. *Wayang Gagrag Tegal*. Prambanan: Rumah Empu.
- Vulic, Ana. 2012. "From a Misfire to an Open Future: Repetition, Performativity, and The Promise of The Metaphor". *Jurnal Forum: University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture and the Arts*.
- Wheale, Nigel. 1995. *The Postmodern Arts: an introductory reader*. New York: Routledge.

b. Audio-Visual

- Ki Enthus Susmono. *Lakon Kembang Wijaya Kusuma, Wayang Golek Gagrag Tegal* dalam rangka penutupan Hari Wayang Dunia 2016 ISI Surakarta. Sumber: youtube [10 April 2018].
- Ki Enthus Susmono. *Lakon Cupu Manik Asvagina, Wayang Kulit Pentas Rutin Jum'at Kliwonan, Taman Budaya Jawa Tengah, Surakarta 17 Maret 2011*. Sumber: Pusat Audio Visual Dinas Kebudayaan dan Pariwisata, Taman Budaya Jawa Tengah (koleksi pribadi).
- Ki Enthus Susmono. *Lakon Sugriwa-Subali, Wayang Kulit tayangan televisi Indosiar tahun 1997*. Sumber: youtube [10 April 2018].
- Ki Enthus Susmono. *Lakon Surgiwa-Subali, Wayang Kulit tayangan televisi Indosiar tahun*

2001. Sumber: youtube [10 April 2018].
- Ki Enthus Susmono. *Lakon Pandhawa Gugat*, Wayang Kulit ditayangkan di TVRI Jatim (TT). Sumber: youtube [10 April 2018].
- Ki Enthus Susmono. *Lakon Dewa Ruci*, Wayang Kulit Puppet Festival 2009, Denpasar Bali. Sumber: youtube [10 April 2018].
- Ki Enthus Susmono. *Lakon Pandhawa Bangkit*, Wayang Kulit Harlah PKB ke 15, Jakarta 2013. Sumber: youtube [12 April 2018].
- Ki Enthus Susmono. *Lakon Dewa Ruci*, “Wayang SUPERSTAR Dewa Ruci Poppenspeler Ki Enthus Susmono met Gamelan Orkest”, tahun 2009. Sumber: Facebook Anggit Rianansyah, diunggah pada 18 Maret 2019, 00.36 WIB. [diunduh pada 19 Maret 2019].
- Ki Enthus Susmono. *Lakon Resi Adam Awal-Adam Akhir*, Wayang Golek Gagrang Tegalan, pesta sedekah laut Pelabuhan Tegal, Desember 2017. Sumber: youtube [10 April 2018].