

BÂJÂNG KERTÈ: Strategi Survival Dan Fungsi Sosial Wayang Topeng Masyarakat Situbondo

Panakajaya Hidayatullah¹

Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Universitas Gadjah Mada

Abstract

BÂJÂNG KERTÈ: Survival Strategies and Social Functions of the Masked Puppet Theater in Situbondo Society.

This study aims to examine the performing art of *bâjâng kertè* from multiple perspectives, including its history and developmental dynamics, form and function, transmission and regeneration processes, as well as modes of performance and strategies for survival. The research employs a qualitative approach using ethnographic methods. Data were collected through participatory observation, interviews, and literature studies. The collected data were then interpreted through a multidisciplinary lens, particularly those of history and performance studies. The findings reveal that *bâjâng kertè* is an important intangible cultural heritage for the Situbondo community, originating from the creativity of a Madurese dalang named Kertisuwignyo, who later migrated and settled in Situbondo. The art form flourished significantly in Situbondo between the 1970s and 1990s. *Bâjâng kertè* performances are traditionally presented in various ritual and social contexts, such as *parlo*, *rokat panhâbâ*, *rokat tasè*, *rokat bhumi*, and *salamettan*. The performance structure generally consists of several segments, including *dhing-ghendhingan*, *têmangan*, *Tari Srimpi*, and *maen carèta*. This art serves multiple functions within the community—educational, entertainment, spiritual, and economic. The transmission of *bâjâng kertè* knowledge and skills occurs culturally through two main pathways: informal apprenticeship (*cantrik*) and collective training. Despite various challenges and sustainability issues, *bâjâng kertè* artists have responded with creative innovations, leading to new performance formats such as *topeng rokatan*, *topeng can-macanan*, *topeng lawak*, and audiovisual adaptations of *bâjâng kertè* content.

Keywords: *bâjâng kertè*, performing arts, masked puppet theater,

Pendahuluan

A. PENDAHULUAN

Pembahasan kesenian tradisi di Indonesia tidak akan bisa dilepaskan dari seni pertunjukan wayang. Secara terminologis, wayang merupakan istilah yang memiliki makna umum, dalam penggunaannya kata wayang berarti pertunjukan yang bercerita serta menggunakan dialog, yang aktor dan aktrisnya bisa boneka dan bisa pula manusia (Soedarsono, 2010, p. 47). Kesenian wayang

memiliki beragam bentuk pertunjukan. Setiap bentuknya merepresentasikan latar belakang budaya masyarakat yang menghidupinya.

Di wilayah kebudayaan Madura, baik di pulau Madura maupun wilayah migrasinya (Tapal Kuda Jawa Timur), wayang lebih dikenal (populer) dalam bentuk topeng. Helen Bouvier (Bouvier, 2002, p. 112) mencatat dalam penelitiannya bahwa orang Madura jauh lebih menyukai pertunjukan topeng dari pada pertunjukan wayang kulit. Hal ini sangat

¹ Alamat korespondensi: Bulaksumur, Caturtunggal, Kec. Depok, Kabupaten Sleman, Daerah Istimewa Yogyakarta 55281 Email: panakajaya.hidayatullah@gmail.com

berbeda dari apa yang terjadi di Jawa Timur pada umumnya. Di pulau Madura, istilah wayang topeng dikenal dengan nama *topeng dhâlang*. Beberapa penulis menyatakan bahwa kesenian ini mulai dikenal secara luas di Madura sebagai jenis pertunjukan rakyat yang berbentuk teater topeng sejak abad XV-XVI (Soelarto, 1979; Timoer, 1980, p. 1).

Kesenian *topeng dhalang* Madura sebagian besar hidup dan berkembang di daerah Pamekasan dan Sumenep. Kesenian ini kemudian mengalami ekspansi hingga ke berbagai daerah lain meliputi Bangkalan, Sampang, dan wilayah migrasi orang Madura di Jawa Timur, terutama di Situbondo (Timoer, 1980, pp. 1–2). Di Situbondo, kesenian *topeng dhalang* lebih populer disebut *bâjâng kertè* atau *topèng kertè*. Istilah ini merujuk pada nama seorang dalang wayang kulit yang berasal dari pulau Madura bernama Kertisuwignyo.

Kesenian *bâjâng kertè* merupakan seni pertunjukan tradisional yang memiliki keterkaitan erat dengan kesenian *topeng dhalang* di Madura, meski secara bentuk memiliki beberapa perbedaan di beberapa bagian. Kesenian ini berbentuk teater musikal menggunakan topeng, tarian, dan dialog yang disutradarai (dipimpin) oleh seorang *dhâlâng* (dalang), membawakan lakon pewayangan yang bersumber dari wiracarita Mahabarata.

Perihal dimana lokasi asal dalang Kertisuwignyo memang cukup problematis, ada beberapa klaim argumen yang berkembang di kalangan peneliti, ada yang menyebutkan bahwa Kertisuwignyo berasal dari Bangkalan (Timoer, 1980, pp. 1–2), ada yang menyebut bahwa ia merupakan putra dari seorang dalang bernama Kertè Sotabar yang berasal dari Pamekasan (Adhy, 1990), ada pula yang menyebut bahwa Kertisuwignyo merupakan dalang yang berasal dari Yogyakarta lalu menetap di Sumenep dan akhirnya bermigrasi ke Situbondo (Firdani, 2018). Sedangkan, berdasarkan wawancara dengan pelbagai informan di lapangan—yang notabene merupakan musisi sezaman—mengatakan bahwa dalang Kertisuwignyo merupakan pendatang dari Pamekasan (Sunar, Komunikasi Pribadi, 2017). Terlepas dari perdebatan argumen di atas, satu hal yang penting adalah

bahwa dalang Kertisuwignyo merupakan orang Madura migran yang beradaptasi dan berusaha mengembangkan kesenian “topeng dhalang” gaya baru di Situbondo.

Berdasarkan penelusuran sejarah dan keterangan dari sejumlah informan kunci di Situbondo, dapat disimpulkan bahwa dalang Kertisuwignyo bukan hanya tokoh penting, melainkan juga pelopor yang pertama kali mempopulerkan bentuk pertunjukan wayang topeng gaya Madura di wilayah Situbondo. Nama “Kertè” dalam istilah *bâjâng kertè* merujuk langsung pada nama beliau, sebagai bentuk penghormatan terhadap kiprahnya. Sebutan ini kemudian digunakan secara meluas oleh masyarakat Situbondo untuk membedakan gaya pertunjukan topeng lokal mereka dari bentuk topeng lain yang berkembang di luar daerah. Dalam hal ini, penamaan “*kertè*” tidak bersifat kebetulan atau generik, melainkan eponim yang menunjukkan asal-usul historis dan keterkaitan erat dengan figur Kertisuwignyo sebagai dalang utama pada masa awal penyebaran kesenian ini.

Melalui tangan dingin Kertisuwignyo, kesenian topeng ini kemudian berkembang pesat dan diterima dengan baik oleh masyarakat Situbondo. Kesenian ini terus mengalami pemutakhiran, baik dari segi bentuk, fungsi, moda pertunjukan, maupun estetika. Dalam perkembangan mutakhir seni tradisi, keberlanjutan bentuk kesenian seperti *bâjâng kertè* dapat dibaca melalui konsep *resiliensi kultural* (*cultural resilience*)—yakni kemampuan komunitas budaya untuk mempertahankan, menyesuaikan, dan meregenerasikan praktik kesenian dalam menghadapi tekanan sosial, ekonomi, dan kultural. Ihwal ini selaras dengan temuan Yuwono (Yuwono et al., 2025) dalam studi tentang seni kentrung di Jawa, yang menunjukkan bahwa komunitas seni tradisi mampu menjaga keberlangsungan praktiknya melalui adaptasi kultural, transmisi kreatif, dan inovasi sosial yang sejalan dengan konteks perubahan zaman. Lebih lanjut, Juwariyah (Juwariyah et al., 2023) dalam studi mereka tentang *langen tayub*, diversifikasi peran seniman (waranggana) dan modifikasi bentuk pertunjukan secara kreatif merupakan faktor

utama dalam menjaga eksistensi seni tradisi di tengah tantangan sosial-budaya kontemporer—sebuah strategi yang juga tercermin dalam praktik *bâjâng kertè* di Situbondo.

Resiliensi dalam seni pertunjukan tidak hanya terlihat dari kelangsungan bentuk fisik pertunjukan, namun juga dari kapasitas komunitas seniman dalam berinovasi, menciptakan strategi adaptasi, dan membentuk ulang praktik kultural agar tetap relevan. Sebagaimana ekspresi seni yang dinamis, *bâjâng kertè* tidak hadir sebagai bentuk yang statis, melainkan bersinggungan secara aktif dengan genre pertunjukan lain di Situbondo, saling memberi dan menerima pengaruh secara timbal balik. Dalam perspektif ini, *bâjâng kertè* merupakan contoh praktik resiliensi kultural yang menjelma melalui diversifikasi bentuk pertunjukan, pemaknaan ulang fungsi sosial, dan adopsi moda artistik baru yang lebih kontekstual (Danugroho et al., 2023; Fauzan, 2025).

Artikel ini berupaya untuk menyoroti kesenian *bâjâng kertè* dalam pelbagai aspek di antaranya sejarah dan dinamika perkembangan, bentuk dan fungsi, transmisi dan regenerasi, serta moda pertunjukan dan strategi survivalitas. Studi ini dilakukan dengan menggunakan pendekatan penelitian kualitatif, dengan metode etnografi. Data-data penelitian didapatkan melalui studi observasi partisipatoris, wawancara, dan studi pustaka. Data kemudian diinterpretasi dengan mewacanakan perspektif multidisipliner antara lain sejarah dan seni pertunjukan.

B. DARI MADURA KE SITUBONDO: SEJARAH DAN PERKEMBANGAN *BÂJÂNG KERTÈ*

Sebelum membahas aspek sejarah *bâjâng kertè*, akan dipaparkan terlebih dahulu mengenai sejarah seni topeng di Situbondo sebagai latar sejarah dari lahirnya seni *bâjâng kertè*. Berdasarkan penuturan dari pelbagai seniman tradisi di Situbondo, sejak zaman dulu bentuk pertunjukan yang berhubungan dengan atribut topeng di Situbondo memang cukup beragam (Imam Kutunuk dan Sunar, Komunikasi Pribadi, 2017), namun belum ada sumber data akademis yang bisa menjelaskan

sejak kapan dan dari mana seni ini berkembang. Satu-satunya data literasi tertua yang mendokumentasikan dan menyebutkan seni topeng di Situbondo adalah pada kakawin Nagarakertagama pupuh 27 ayat 2 yang isi terjemahannya sebagai berikut.

“Berbagai-bagai permainan diadakan demi kesukaan. Berbuat segala apa yang membuat gembira penduduk. Menari topeng, bergumul, bergulat, membuat orang kagum. Sungguh beliau dewa menjelma, sedang mengedari dunia” (Mulyana, 1979).

Lebih jauh, *Nagarakertagama* secara eksplisit menyebut ‘Patukanan’ (penamaan modern: Situbondo/Patukangan), menegaskan bahwa Raja Hayam Wuruk melakukan kunjungan resmi ke wilayah ini bersama rombongan pejabat tinggi dari Bali dan Madura pada pupuh 28 baris 1-2.

Teks Kawi (pupuh 28:1–2):

“...pira teki lawasnira ri patukanan,
para mantri ri bali ri madura dataṇ, ri
balumbun andelan ika karuhun...”

Terjemahan:

“...sang Baginda melewati wilayah Patukangan, di mana para menteri dari Bali dan dari Madura serta kepercayaan Balumbungan sebagai andalan leluhur berkumpul...” (Mulyana, 1979).

Teks di atas menjelaskan bahwa pernah ada sebuah peristiwa penting di Situbondo, dimana raja Hayam Wuruk melakukan sebuah kunjungan ke daerah Patukangan (Situbondo). Dikatakan bahwa pada peristiwa ini diadakan sebuah perayaan yang menampilkan pertunjukan tarian topeng. Namun, tidak terdapat penjelasan yang rinci mengenai bentuk tarian topeng yang dimaksud, siapa yang memainkannya, apakah pertunjukan tersebut menggunakan alur lakon atau tidak, serta apakah tarian itu merupakan warisan dari Majapahit atau justru berasal dari tradisi lokal masyarakat setempat. Tentu sulit sekali untuk

menafsirkan bentuk seni topeng ini jika hanya mengandalkan informasi “menari topeng” saja.

Dalam sejarahnya, telah dikemukakan bahwa topeng sebagai sarana pertunjukan kesenian sudah hidup sejak era zaman Mataram I di abad IX Masehi (Timoer, 1980, p. 15). Kesenian ini hidup di kalangan kerajaan/keraton (tradisi besar). Peristiwa perpindahan keraton dari Jawa Tengah ke Jawa Timur dengan rajanya Mpu Sindhok disinyalir turut menyebarkan kesenian ini hingga lambat laun mampu berintegrasi dengan tradisi kerakyatan (tradisi kecil). Dengan demikian kesenian topeng mengalami pengembangan dari tontonan kaum elit keraton menjadi tontonan rakyat di luar tembok keraton.

Di sisi lain, tradisi topeng di kalangan rakyat non-keraton, juga dianggap lebih tua usianya oleh beberapa kalangan peneliti (Bouvier, 2002, p. 120; Timoer, 1980, pp. 15–16), umumnya topeng digunakan sebagai sarana upacara ritual masyarakat.

“Sebagian besar penulis sepakat bahwa topeng berasal dari masa pra-Islam dan bahkan kemungkinan pra-Hindu, terkait dengan fungsi magis, ritual dan mitos. Bagi Holt (Holt, 1967, p. 151), perkembangan pertunjukan topeng berawal dari “tari perang yang bersifat pantomim” atau dari tarian sebagai ilustrasi “mitos yang diceritakan atau dinyanyikan oleh sekumpulan orang” (Bouvier, 2002, p. 120).

Perihal bentuk ragam kesenian topeng di kalangan masyarakat Madura (Sumenep), Bouvier (Bouvier, 2002, p. 120) mencatatnya dengan cukup detail mulai dari arak-arakan tanpa suara (*rag-araghân*), pertunjukan berlakon yang canggih (wayang topeng), termasuk tarian yang terkandung di dalamnya (*branya*, *ghambhu*, dan *klono*), atau lawakan dengan penceritaan terbatas (*masitek*). Ihwal ini juga hampir sama seperti ragam seni topeng yang berkembang di Situbondo, mulai dari topeng yang digunakan untuk arak-arakan,

untuk pertunjukan wayang topeng, tarian, maupun lawakan dalam fragmen-fragmen pertunjukan kolaboratif arisan *can-macanan* atau kegiatan *ngamen*¹.

Kebudayaan Situbondo dan Sumenep memang memiliki kedekatan. Sebagian besar masyarakat Situbondo merupakan masyarakat etnik Madura yang melakukan perjalanan migrasi dalam beberapa periode. Dalam sejarahnya, mereka merupakan masyarakat Madura migran yang berasal dari Sumenep dan Pamekasan (Hidayatullah, 2017a, pp. 18–22; Husson, 1997, p. 93). Sebagai masyarakat migran, orang Madura di Situbondo masih tetap melestarikan kebudayaan leluhurnya (Hidayatullah, 2017a). Hal tersebut dapat dilihat dari corak kebudayaan masyarakat Situbondo yang masih kental dengan budaya Madura di pulau asalnya.

Ihwal ini juga terjadi pada kesenian *bâjâng kertè*. Mengurai aspek kesejarahan kesenian *bâjâng kertè* tentu tidak bisa dilepaskan dari jenis pertunjukan leluhurnya di Madura yakni *topeng dhâlang*. Ada beberapa argumen yang menyatakan bahwa kesenian *bâjâng kertè* memiliki kaitan yang erat dengan kesenian *topeng dhâlang* di pulau Madura. Asumsi ini dibangun berdasarkan profil tokoh dalangnya yakni Kertisuwignyo. Sebagaimana yang telah dipaparkan dalam subbab pendahuluan bahwa terdapat beberapa asumsi yang muncul di kalangan para peneliti terkait asal muasal tokoh Kertisuwignyo.

Asumsi pertama dibangun oleh para kalangan tokoh seniman dan budayawan dari Madura. Sebuah makalah tidak terpublikasi berjudul “Sepenggal Sejarah: Topeng Dhalang Pamekasan dalam Memori Alm. R. Pakoe Adhy” (Adhy, 1990) mencatat dengan rinci nasab/silsilah dan nama-nama para dalang terkenal kesenian *topeng dhâlang* di Pamekasan Madura. Makalah ini seringkali dijadikan sebagai sumber primer oleh budayawan Madura. Dalam makalah ini dijelaskan bahwa Kertisuwignyo merupakan putra dari seorang dalang terkenal di Pamekasan yang bernama Kertè Sotabar. Kertè

¹ Seorang seniman ataupun kelompok kecil melakukan pertunjukan kecil-kecilan dengan menari dengan

menggunakan atribut topeng. Biasanya diiringi musik gamelan terbatas ataupun rekaman kaset. Mereka berkeliling dari rumah ke rumah, desa ke desa, pasar, hingga terminal.

Sotabar merupakan seorang dalang wayang kulit dan *topeng dhalang* Madura di Pamekasan, yang hidup pada zamannya Pangeran Adipati Mangkuadiningrat/Pangeran Kornel Pamekasan (R. Ar. Moh Hasan) tahun 1804-1891. Ia aktif menggelar pementasan *topeng dhalang* di daerah Pamekasan Madura. Sementara, tokoh Kertisuwignyo dalam makalah ini disebut dengan julukan Salè Kertè. Dijelaskan bahwa ia merupakan putra Ki dalang Kertè Sotabar. Pada era Salè Kertè, kesenian ini mulai merakyat dan diterima oleh sebagian besar masyarakat di Pamekasan. Kemudian, ia mulai mengembangkan pertunjukan keliling ke pelbagai wilayah di Madura dari Pamekasan, Sampang, Bangkalan hingga Sumenep dari tahun 1920-1944. Salè Kertè kemudian bermigrasi ke Situbondo dan mulai mengembangkan kesenian *topeng* di sana.

Asumsi kedua muncul dari tulisan dalam buku “*Topeng Dhalang* di Jawa Timur” yang diterbitkan oleh Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Direktorat Jenderal Kebudayaan tahun 1980. Buku ini mencatat bahwa dalang *kertè* berasal dari daerah Bangkalan Madura.

“Topeng dhalang Madura di sekitar Situbanda ini lebih populer disebut “topeng dhalang Kertè. “Kertè” adalah nama seorang dhalang wayang kulit Madura, berasal dari Bangkalan, semasa hidupnya telah merintis pergeleran wayang dengan menggantikan wayang kulit dengan anak wayang manusia yang mengenakan topeng di daerah migrasi Madura sekitar Situbanda. Maka nama “Kertè” lalu terabadikan dalam pertunjukan topeng dhalang Madura di daerah migrasi tersebut” (Timoer, 1980, pp. 1–2)

Asumsi ketiga muncul dari studi yang dilakukan oleh Firdausi (Firdausi, 2009) yang mengatakan bahwa tokoh dalang Kertisuwignyo berasal dari daerah Yogyakarta

yang kemudian menetap di Sumenep Madura dan bermigrasi ke Situbondo. Argumentasi Firdausi ini cukup lemah, karena tidak didukung oleh sumber sejarah yang kuat, silsilah yang rinci atau kesaksian lokal yang konsisten, berbeda dengan versi asal Pamekasan yang banyak dikonfirmasi oleh informan setempat di Situbondo. Sementara sebagian besar peneliti-peneliti lainnya tidak menjelaskan secara spesifik asal dari Kertisuwignyo, mereka hanya mengatakan bahwa dalang Kertisuwignyo berasal dari Madura dan melakukan migrasi ke Situbondo (Bouvier, 2002, p. 120; Firdani, 2018; Hidayah & Tjintariani, 2015; N. W. Rahmayani et al., 2023; W. N. Rahmayani, 2019) Berikut catatan Bouvier yang menjelaskan perihal tokoh Kertisuwignyo dan ekspansinya ke Situbondo.

“Perlu dicatat juga bahwa *topeng* Madura “diekspor” ke Jawa Timur: *Topeng Wayang Kertè*, yang diberi nama menurut seorang *dhalang* yang berasal dari Madura, yakni Kertisuwignyo, yang mendirikan rombongan *topeng dhalang* pada tahun 30-an di antara Situbondo dan Bondowoso” (Bouvier, 2002, p. 120).

Meski terdapat silang pendapat mengenai asal-usul geografis Kertisuwignyo, hampir semua narasi bersepakat bahwa ia adalah dalang penting yang berperan memopulerkan bentuk pertunjukan *topeng dhalang* di Situbondo pada era awal abad ke-20. Dalam konteks ini, saya memilih menekankan versi Pamekasan sebagai basis argumentasi, karena selain mendapat penguatan dari dokumen silsilah dalang (Adhy, 1990), juga diperkuat oleh wawancara dengan para informan sezaman di Situbondo. Berdasarkan penuturan Sunar¹ (Sunar, Komunikasi Pribadi, 2017),

“Pak Kerti awalnya seorang dalang *bâjâng kolè*’ dari Madura yang pindah ke Panarukan (Situbondo), namun karena *rombongan*-nya tidak begitu diminati akhirnya ia mengubah bentuk

¹ Sunar adalah salah satu *najâghâ* (pemusik) yang pernah bermain bermain untuk rombongan *Kertisuwignyo* di tahun 1950-an.

pertunjukannya menjadi *bâjâng topèng*”.

Pernyataan Sunar sesuai dengan beberapa pendapat yang ditulis dalam makalah dan buku *topeng dhalang* bahwa pada mulanya Kertisuwignyo merupakan dalang wayang kulit, yang kemudian mengubah bentuk pertunjukannya menjadi wayang topeng. Dengan demikian, penelusuran asal-usul Kertisuwignyo bukan hanya soal asal geografis, namun juga bagian dari pembacaan historis atas proses migrasi, transformasi seni, dan penerimaan masyarakat lokal terhadap inovasi pertunjukan yang dibawanya.

Bâjâng kertè merupakan pertunjukan teater musikal dengan topeng, tarian, dan dialog yang disutradarai (dipimpin) oleh seorang *dhâlâng* (dalang), membawakan wiracarita Mahabarata. Pertunjukan *bâjâng kertè* di Situbondo umumnya diselenggarakan dalam rangka hajatan, seperti hajatan khitanan, *karjâ/parlo* (perkawinan), *toron tana* (turun tanah), dan *rokat* (ruwatan). Setiap rombongan dipimpin oleh seorang juragan yang memiliki kuasa penuh atas pengelolaan manajemennya. Rombongan milik Kertisuwignyo kemudian menjadi cikal bakal kesenian *topèng kertè* di Situbondo.

Dalam perjalanannya, *bâjâng kertè* mengalami perkembangan pesat pada tahun 70 – 90-an, ditandai dengan banyak bermunculan rombongan *kertè* dan *dhalang* baru dari generasi tersebut. Sunjoto¹ (Sunjoto, Komunikasi Pribadi, 2017) mengatakan bahwa ada beberapa nama dalang terkenal di masa itu di antaranya Sudi, Sabar, Mattasir, No, Suwono, Nikmat, Suhawi, Kadaryono, Sahir, Tutik, Kusnadi, dan Suratin.

Berbeda dari genre seni pertunjukan lainnya seperti *loddrok*, *katoprak* dan *Al Badar* yang sudah menggunakan sistem pertunjukan berkarcis di masa itu, *topèng kertè* hanya mengutamakan sistem ‘tanggapan’ saja. Jadi tingkat kesuksesan dan keberlanjutan suatu rombongan ditentukan dari banyaknya tanggapan yang diperolehnya dalam setahun. Menurut penuturan beberapa juragan (Andre² dan Sunjoto, Komunikasi Pribadi, 2017), pada

masa itu sedikitnya ada 72-80-an tanggapan di setiap tahunnya. Pada periode tersebut *bâjâng kertè* juga banyak diuntungkan oleh program kebudayaan masa orde baru, dimana kesenian tradisi mendapat cukup perhatian oleh pemerintah. Perhatian tersebut berupa pemberian ruang pertunjukan baik di panggung publik, siaran radio pemerintah, maupun pen delegasian *event* kesenian tingkat provinsi dan nasional. Melalui program PERTURA (Pertunjukan Rakyat) oleh Kementerian Penerangan kala itu *bâjâng kertè* juga menjadi bagian dalam menyuarakan program pemerintah lewat pertunjukan-pertunjukannya. Dengan berjalannya waktu, lambat laun kejayaan itu semakin memudar terkikis jaman, puncak kemundurannya mulai dirasakan pada akhir tahun 2010 hingga sekarang.

Pada tahun 2024 jumlah rombongan *bâjâng kertè* yang masih aktif di Kabupaten Situbondo tersisa 4 rombongan yakni, Putra Harapan (pimpinan Busyanto), Rantai Alam (Pimpinan Kadaryono), Suryo Pandowo (Pimpinan Sunjoto), Sri Rahayu (Pimpinan Andre) dan Budi Rahayu (Pimpinan Sutikno), Macan Putih (Pimpinan Faris) Sementara, dalang *bâjâng kertè* yang masih aktif antara lain Sunjoto, Suratin, Kadaryono dan Sutikno

C. BENTUK DAN FUNGSI BÂJÂNG KERTÈ

Bâjâng kertè memiliki pelbagai macam bentuk dan fungsi di masyarakat Situbondo. Bentuk dan fungsi ini merupakan dua hal entitas yang saling berkaitan, ia tidak bisa ditafsirkan secara terpisah. Bentuk pertunjukan dalam suatu konteks/peristiwa tertentu akan menghasilkan fungsi tertentu (spesifik) pula di masyarakat. Namun, sebelum memahami bentuk dan fungsi *bâjâng kertè* di Situbondo, ada baiknya memahami terlebih dahulu klasifikasi pelbagai bentuk seni topeng (secara umum) dan *topeng dhalang* (secara khusus) sebagai latar untuk memahami bentuk dan fungsi *bâjâng kertè* di Situbondo.

Istilah “*topeng dhalang*” disebut oleh Dr. Th. Pigeaud dalam bukunya *Javaanse Volksvertoningen* (Pigeaud, 1938) untuk

¹ Sunjoto adalah seorang dalang dan juragan rombongan Suryo Pandowo di Gebangan Situbondo.

² Andre adalah seorang seniman dan juragan rombongan Sri Rahayu di Kendit Situbondo

menandai sebuah pertunjukan rakyat di Jawa Barat yang menyajikan sebuah pertunjukan topeng berlakon/bercerita dan dipimpin oleh seorang dalang. Namun, demikian Pigeaud tidak menggunakan istilah “*topeng dhalang*” untuk jenis pertunjukan serupa di Jawa Tengah dan Jawa Timur, termasuk di pulau Madura.

Pigeaud membedakan terminologi “*topeng dhalang*” dengan beberapa terminologi lain seperti “*topeng babakan*” dan topeng “*barangan*”. Topeng babakan digunakan untuk menyebut seni pertunjukan topeng yang tidak menampilkan tokoh dalang. Kata “*babakan*” dimaknai sebagai “*stuk muziek*”, yang artinya “*musik sepotong*”. Istilah ini menjelaskan bahwa pertunjukan tersebut hanya menampilkan topeng secara fragmentaris, dengan mengutamakan unsur tari dan musiknya, bukan sebuah lakon cerita yang lengkap (Timoer, 1980, p. 4). Kesenian ini di masyarakat lebih dikenal sebagai tari topeng. Jenis kesenian “*topeng babakan*” di dalam kebudayaan Madura barangkali merujuk pada pertunjukan tari-tarian topeng dalam arak-arakan saronen, maupun tarian topeng kreasi yang sengaja digarap khusus untuk pertunjukan tari. Tarian ini tidak berkaitan secara langsung dengan lakon dalam cerita pewayangan.

Sementara, terminologi “*topeng dhalang*” disebut “*grote maskerspel*”, yang bermakna permainan topeng besar, artinya permainan topeng yang memiliki lakon cerita dan dekat dengan “*wayang wong*” (Timoer, 1980, p. 4). *Topeng dhalang* di Madura dan *bâjâng kertè* di Situbondo secara bentuk keduanya sesuai dengan kriteria dalam terminologi “*topeng dhalang*” yang dikemukakan oleh Pigeaud. Buku *Topeng Dhalang* (Timoer, 1980, p. 4) juga menyebut kesenian topeng gettak di Pamekasan juga masuk dalam kategori ini.

“*Topeng barangan*” merujuk pada sebuah pertunjukan topeng yang tidak menghilangkan unsur lakon, namun lakon tersebut tidak disajikan selengkap dalam pertunjukan “*topeng dhalang*”, dan penyajiannya pun hanya sepotong-sepotong menurut babakan lakon sesuai permintaan penanggap. Di Situbondo, istilah “*topeng barangan*” dekat sekali dengan pertunjukan

topeng yang melakonkan cerita singkat dalam pertunjukan *can-macanan* dan acara *rokat pandhâbâ* (ruwat anak pandawa). Pertunjukannya ini merupakan bentuk simplifikasi dari cerita wayang yang dikemas secara singkat. Unsur lakon tidak dihilangkan, dan kehadiran seorang dalang pun juga dipertahankan, hanya bentuk penyajiannya digarap sederhana dan tidak utuh.

Di Situbondo bentuk pertunjukan *bâjâng kertè* biasanya menyesuaikan dan dengan konteks penggunaan dan fungsinya di masyarakat. Hal yang paling umum dijumpai ialah bentuk pertunjukan *bâjâng kertè* dalam konteks acara *parlo* (hajatan pernikahan). Dalam konteks *parlo*, pertunjukan *bâjâng kertè* umumnya digelar dengan bentuk yang hampir sama dengan pertunjukan *tabbhuwân* (ketoprak Madura), yakni digelar selama dua hari satu malam dengan urutan-urutan pertunjukan sebagai berikut.

1. Struktur Pertunjukan *Bâjâng Kertè*

a. *Dhing-ghendhingan*

Pertama, pertunjukan akan dibuka dengan permainan *dhing-ghendhingan*. Sesi ini merupakan bagian acara yang dilaksanakan pada pagi hari sekitar pukul 09.00 hingga menjelang malam hari pukul 20.00, istirahat (*toron*) hanya dilakukan selama dua kali ketika memasuki adzan dzuhur dan maghrib. Sesi *dhing-ghendhingan* merupakan pertunjukan yang hanya menampilkan permainan musik gending (gamelan) klasik Madura. Para *najâgâ* (musisi) ditempatkan di atas panggung dengan formasi yang tertata, sehingga para tamu undangan tidak hanya menikmati gending secara auditif, namun juga visual.

Oleh sebagian masyarakat di Situbondo, sesi ini juga dikenal dengan istilah *strèkan*, yang tujuannya adalah menghibur para undangan yang hadir ke acara pernikahan (Hidayatullah, 2017b, pp. 1–17). Pada sesi ini, para musisi tidak hanya menampilkan repertoar gending yang telah disiapkan sebelumnya, namun juga menerima permintaan dari undangan (*request ghendhing*). Gending-gending yang dimainkan umumnya merupakan jenis gending *alosan* (halus). Di sesi ini beberapa instrumen dan format yang digunakan

adalah sebagai berikut, *ghung* (gong), *ghaghambhang* (gambang), *ghendhir kèni*/di Situbondo disebut *warung* (gender kecil), *ghendhir rajâ* (gender besar), *bhunang rajâ* (bonang besar), *bhunang kèni* (bonang kecil), dua *saron*/di Situbondo disebut *rampasan* (balungan), *ghâdhemmong* (demung), *lèntèng* (slentem), *punggang* (kenong), *solèng* (suling bambu), *siter* (siter), *katipung* (tam-tam/ketipung/kendang dangdut), bass elektrik, dan seperangkat *ghendhâng malang* yang terdiri dari empat jenis yaitu *panembhung* (untuk yang paling besar), *panèmang* (untuk yang paling dekat dengan pemukul), *tung-tung kèni* (disusun di atas *panèmang*) dan *tung-tung rajâ* (yang diletakkan dengan berdiri tegak di samping kanan pengendang).

b. Tèmangan

Bagian kedua adalah sesi pementasan di malam hari, masyarakat di Situbondo biasa menyebutnya dengan istilah *main*. Sesi ini dimulai ketika acara penyambutan/penerimaan tamu undangan telah selesai. Biasanya sesi ini dimulai sekitar pukul 20.00, namun terkadang bisa dimulai lebih molor lagi, tergantung dari situasi di lokasi. Sesi ini dibuka dengan memainkan beberapa repertoar gending pembuka, setiap *rombongan* memiliki jenis gending yang berbeda untuk membuka pergelaran di sesi ini. Gending yang dibawakan di malam hari dimainkan dengan tempo yang lebih rancak, dan bergairah dibanding sesi *dhing-ghendhingan* di pagi hari. Di sesi ini, para *najâgâ* ditempatkan di bagian depan-bawah panggung dengan posisi menghadap ke arah panggung lainnya letak grup orkestra dalam pertunjukan opera. Sementara, panggung hanya diisi oleh para *panjhâk* (aktor, aktris, penyanyi dan penari).

Setelah pembukaan gending, kemudian dilanjutkan dengan acara *tèmangan* yakni sebuah prosesi dimana pasangan pengantin dihadirkan ke atas panggung lalu *ditimang* (diiringi nyanyian pujian) menggunakan *ghendhing* dan *kèjhungan* oleh *rombongan bâjâng kertè*, sembari segenap anggota keluarganya memberikan *sompèngan* (saweran) kepada mempelai di atas panggung. Perlu dijelaskan terlebih dahulu, bahwa

sebetulnya sesi *tèmangan* ini merupakan bentuk prosesi yang cukup baru bagi pertunjukan *bâjâng kertè*. Menurut para seniman *bâjâng kertè* di Situnondo (Andre, dan Sunjoto, Komunikasi Pribadi, 2017), dulunya sesi ini tidak ada di dalam pertunjukan, namun karena mengikuti perkembangan zaman dan banyaknya permintaan dari para penanggap, maka kemudian sesi *tèmangan* ini dimasukkan ke dalam bagian pergelaran di malam hari. *Tèmangan* pada dasarnya merupakan bagian pertunjukan yang populer di *tabbhuwân* (ketoprak Madura), kemudian menyebar dan memberikan pengaruh pada bentuk-bentuk seni tradisi lain di Situbondo. Berikut salah satu contoh prosesi *tèmangan* dalam *rombongan bâjâng kertè* milik dalang Kadaryono.



Gambar 1. Sesi *Tèmangan*
Sumber: Screen Capture dari Kanal Youtube Wayang Topeng Kadaryono

c. Tari Srimpi

Setelah sesi *tèmangan*, kemudian pertunjukan dilanjutkan dengan pertunjukan tari-tarian. Sesi tari-tarian ini tidak formatnya baku, tergantung dari inisiatif *rombongan* dan permintaan penanggap, ada yang menampilkan tarian *Srimpi*, tari *Branyak*, tari *Klono*, tari *Ricik-Ricik* bahkan tari *Remo*. Namun, dari sebagian besar jenis tari yang disebutkan, yang paling populer dan sering dimainkan adalah tari *srimpi*. Tari ini dimainkan oleh 4 hingga 5 orang penari, di zaman dulu tarian ini dimainkan oleh laki-laki yang berperan menjadi wanita, namun saat ini beberapa *rombongan* telah berani memainkan penari wanita asli. Sesi ini juga membuka interaksi dengan penonton, para penonton yang hadir diperbolehkan untuk memberikan *sompèngan* kepada penari. Di zaman dulu, ketika pemerannya masih laki-laki, para penonton memasukkan uang *sompèngan* ke dalam *bra* (kutang) pemain. Namun saat ini pemberian

sompèngan dengan cara seperti itu sudah mulai dihindari. Berikut salah satu dokumentasi tarian srimpi pada pertunjukan *rombongan Rantai Alam* di Desa Merak, Baluran, Situbondo.



Gambar 2. Tarian Srimpi rombongan Rantai Alam

Sumber: Dokumentasi Pribadi

d. *Main Carèta (Lakon)*

Setelah pertunjukan tarian srimpi, kemudian dilanjutkan dengan pertunjukan inti yakni pergelaran lakon *bâjâng kertè*. Pemilihan lakon biasanya disesuaikan dengan konteks acara semisal untuk acara *parlo*, lakon-lakon yang dibawakan adalah seputar cerita percintaan seperti *Gatot Koco Kembhâr*, *Alap-Alap Dewi Condrowati* dan lain sebagainya, sedangkan untuk konteks acara *rokat* (ruwatan) maka lakon yang dipilih adalah kisah-kisah yang berhubungan dengan ruwat Pandawa.

Hal yang menarik dari pertunjukan *bâjâng kertè*, adalah bagian lawak yang memerankan tokoh-tokoh humoris seperti punakawan *Petrok*, *Semar*, *Gareng*, dan *Bagong*, juga tokoh *biyang* dan *buk emban* (tokoh wanita tua pelayan putri). Bagian ini biasanya menjadi fragmen selingan yang disisipkan dalam jalannya cerita utama. Tapi tidak jarang bagian ini justru mendapatkan porsi yang jauh lebih besar dibanding ceritanya itu sendiri, oleh karena bagian merupakan fragmen yang paling ditunggu-tunggu oleh para penonton. Sebagian besar alasan penonton yang datang untuk menonton pertunjukan *bâjâng kertè* adalah untuk melihat sesi lawaknya (Lestari, Komunikasi Pribadi, 2017). Para penonton setia *bâjâng kertè* sebetulnya sudah paham dan hafal dengan jalannya cerita pewayangan, mereka tidak begitu tertarik mengamati cerita yang disajikan berulang-ulang, namun khusus untuk bagian lawaknya, mereka rela menunggu hingga akhir cerita.

Berbeda dari bentuk pertunjukan *tabbhuwân* (ketoprak Madura) yang sesi lawaknya dipisahkan dari cerita utama, di pertunjukan *bâjâng kertè*, fragmen lawak menjadi sajian yang integral dan menyatu dengan cerita. Sementara, di pertunjukan *tabbhuwân*, sesi lawak ditampilkan secara terpisah dari cerita, biasanya ditampilkan setelah tarian srimpi, kemudian dilanjutkan dengan pertunjukan lakon ketoprak (tanpa lawak). Oleh karena itu, tidak jarang, banyak penonton *tabbhuwân* yang pulang setelah sesi lawak, dan tidak tertarik untuk melihat lakon utamanya. Barangkali ini merupakan strategi seorang dalang untuk mempertahankan penontonnya supaya tidak pulang sebelum cerita selesai. Berikut salah satu contoh sesi lawak dalam pertunjukan *bâjâng kertè*.



Gambar 3. Sesi Lawak Punakawan

Sumber: Dokumentasi Pribadi

Hal menarik lainnya di sesi ini ialah adanya interaksi antara dalang dan pelawak. Khusus di sesi lawak ini ada salah satu punakawan ada yang diberi kebebasan untuk berdialog bebas dengan dalang. Pelawak ini adalah satu-satunya pemain yang diberikan akses untuk menggunakan mikrofon (lihat gambar 3.3 pemain sebelah kiri). Dari semua bagian cerita, hanya di sesi inilah dalang punya lawan bicara yang setara. Dialognya cukup menarik, ada perdebatan sengit yang lucu, saling sindir, saling berbalas lawakan, serta tidak jarang mereka akan mengobrol sesuatu di luar cerita. Misalnya, mereka berdua menyindir tuan rumah (si penanggap) karena kopi untuk pemain kurang, atau menyinggung jumlah upah yang kecil, atau lain sebagainya. Di sesi inilah pemain dengan bebas keluar-masuk jalannya cerita secara dinamis. Mereka juga dengan seenaknya membicarakan realitas di luar panggung, seperti menyinggung penonton,

najâghâ, bahkan membicarakan hal-hal sensitif yang bersifat privat tentang profil sang dalang. Momen inilah yang disukai penonton, dimana interaksi berjalan secara intens.

Pertunjukan *bâjâng kertè* umumnya berakhir pada waktu dini hari sekitar pukul 02.00 hingga pukul 03.00 dini hari. Sebagaimana pertunjukan teater tradisi pada umumnya yang tidak menggunakan naskah skenario, maka pertunjukan *bâjâng kertè* ini juga sama, yakni dijalankan secara improvisatoris dan durasi waktunya dibatasi menggunakan acuan *feeling time* (perasaan). Dalang dan pemain mengukur durasi pertunjukan hanya dengan mengira-ngira berdasarkan perasaan subjektifnya. Artinya, durasi pertunjukannya tidak pernah berlaku presisi, kadang molor, kadang cepat, kadang juga tepat waktu. Ketika waktunya dirasa terlalu molor, atau mendapatkan teguran dari masyarakat karena terlalu lama, maka tidak jarang seorang dalang akan menghentikan pertunjukan di tengah jalan walaupun ceritanya tidak selesai.



Gambar 4. Adegan Janoko dalam *bâjâng kertè*

Sumber: Dokumentasi Pribadi

2. Penyajian Musik dalam *Bâjâng Kertè*

Peranan musik *ghendhing* dalam teater tradisional seperti *tabbhuwân* dan *bâjâng kertè* sangatlah penting, ia berfungsi sebagai penanda alur lakon, pengatur ritme pertunjukan, ilustrasi cerita, pembangun nuansa dan emosi, serta simbol penanda karakter penokohan tertentu. Pada pentas *tabbhuwân layang* (ketoprak), *ghendhing* yang biasa dibawakan antara lain adalah *Tallang* (untuk sedih), *Angling Sapolo* dan *Angling Madhurâ* (untuk fragmen *sangposangan*), *Puspowarno*, *Ram-èram*, *Ijo-ijo* dan *Lanjalan*

(untuk fragmen *biscabisân* atau adegan istri raja).

Berbeda dari *tabbhuwân layang*, *bâjâng kertè* juga punya sistem penggunaan *ghendhing* tersendiri sebagaimana menurut penuturan Sunar selaku *panjhâk Sri Rahayu* sebagai berikut.

“*Ghendhing Kertè Pasèsèran bân Tunggul Angin nèko laen cong, Mon Pasèsèran nèka Krisna: ngangguy ghendhing Lembè, Ngedril, Lombo; Rato: ghendhing Gunungsarè, Agaga’, Sekar Ganggung; Patih: ghendhing Pabondetan, Pemandapan, Tawang Serang; Janoko: ghendhing Pospowarno bân Gunungsarè; Srikandi: ghendhing Nyabrang Wetan bân Pelog Tèmor; Subadra: ghendhing Rarari, Pantang, Tallang; Gatokoco: ghendhing Agaga’. Lamon Kertè Tunggul Angin biasana ngangghuy ghendhing Bèndrung, Bhiskalan, Sampa’, Puspowarno, Rarari, Pantang, Nyabrang Wètan, Angling, Ngedril, Pèlog Temor*” (Sunar, Komunikasi Pribadi, 15 Oktober 2017).

“*ghendhing kertè Pasisiran dan Tunggul Angin itu berbeda Nak, kalau Pesisiran itu tokoh Krisna menggunakan ghendhing Lembè, Ngedril, Lombo; Raja: ghendhing Gunungsarè, Agaga’, Sekar Ganggung; Patih: ghendhing Pabondetan, Pemandapan, Tawang Serang; Janoko: ghendhing Pospowarno dan Gunungsarè; Srikandi: ghendhing Nyabrang Wetan dan Pelog Tèmor; Subadra: ghendhing Rarari, Pantang, Tallang; Gatokoco: ghendhing Agaga’.* Kalau *Kertè Tunggul Angin* biasanya menggunakan *ghendhing Bèndrung, Bhiskalan, Sampa’, Puspowarno, Rarari, Pantang, Nyabrang Wètan, Angling, Ngedril, Pèlog Tèmor*”.

Sunar sebagai penabuh yang sudah malang melintang di pentas *bâjâng kertè* sejak era pak Kertisuwignya tahun 1945 menjelaskan

bahwa secara bentuk pertunjukan, *bâjâng kertè* memiliki dua macam gaya yakni *Pasèsèran* dan *Tunggul Angin*. Keduanya dibedakan secara bentuk melalui pemakaian *ghendhing*-nya. Sebagian besar gending-gending yang digunakan dalam pertunjukan *bâjâng kertè* berperan menguatkan karakter penokohan. Laiknya musik dalam film Hollywood “Avanger” yang setiap heronya memiliki identitas musikal tertentu, di pertunjukan *bâjâng kertè* juga sama. Setiap tokoh punya ciri khas musik yang ikonik, sehingga begitu musik tersebut dimainkan, penonton akan terindeks pengalamannya dengan tokoh tertentu. Misalnya tokoh *Janoko* (Arjuna) di dalam pertunjukan *bâjâng kertè* identik dengan *ghendhing Puspowarno*.

3. Konteks Pertunjukan dan Fungsinya

Seperti yang telah dijelaskan pada sub-bab sebelumnya, bahwa konteks dan bentuk pertunjukan *bâjâng kertè* berkorelasi dengan pelbagai fungsinya di masyarakat. Ada beberapa konteks pertunjukan *bâjâng kertè* yang biasa digelar di Situbondo di antaranya ialah 1. *Parlo*/hajatan pernikahan; 2. *Rokat/ruwat* (*Pandhâba/anak pandawa, tasè'/petik laut* dan *bhumi/selamatan desa*); dan 3. Konten Rekaman (industri)

Pertunjukan *bâjâng kertè* dalam konteks *parlo* memiliki fungsi sebagai media edukasi dan hiburan. Sunjoto (Sunjoto, Komunikasi Pribadi, 2017) menyatakan bahwa sebagian besar *lakon-lakon* yang dibawakan pada pertunjukan di acara *parlo* berisi tentang petuah-petuah dan kisah-kisah seputar problematika kehidupan. Kisah-kisah yang dibawakan diharapkan dapat menjadi pedoman bagi masyarakat. Beberapa seniman di Situbondo menyebut fungsi edukasi melalui kisah pewayangan dengan istilah *ngajhi abâ'* (mengaji diri). Sebagaimana fungsi wayang kulit dalam era Walisanga yang digunakan sebagai media dakwah Islam, dalam konteks ini *bâjâng kertè* juga memiliki peran yang sama dalam menginternalisasi nilai-nilai Islam dan budaya kepada masyarakat. Selain itu, *bâjâng kertè* dalam konteks acara *parlo* juga berfungsi sebagai media hiburan masyarakat.

Dalam konteks acara *rokat*, baik *rookat anak pandhâba, tasè'* maupun *bhumi, bâjâng kertè* dipercaya dan diyakini oleh masyarakat Situbondo sebagai media pembersihan (malapetaka, marabahaya, dan keburukan). Ihwal ini sejalan dengan hasil penelitian Hanif (Hanif et al., 2024), yang menunjukkan bahwa ritual “mandi temanten” dapat mencegah bencana sosial-ekologis sebagai strategi resiliensi komunitas. Selain itu, sebagaimana Devat (Devat et al., 2025) dalam studi ritual wayang klithik di Kudus, pertunjukan topeng dalam *resesik sendhang* tidak hanya menjadi hiburan, namun juga mekanisme pembersihan spiritual dan ekologis. Meruwat artinya berupaya untuk membersihkan dari segala kemungkinan buruk, mengupayakan keselamatan, dan memanjatkan harapan yang baik untuk masa depan. Laiknya pertunjukan wayang kulit bagi masyarakat Jawa, *bâjâng kertè* juga memiliki fungsi yang sama. Jadi, dalam konteks ini pertunjukan *bâjâng kertè* tidak hanya berfungsi sebagai media edukasi dan hiburan namun juga ritual keselamatan.

Terakhir, konteks pertunjukan *bâjâng kertè* dalam media rekaman industrial. Sejak tahun 2000-an, pertunjukan *bâjâng kertè* di Situbondo telah berkembang dari—yang semula hanya—pertunjukan tanggapan menjadi konten audiovisual yang dikomodifikasi sehingga bernilai komersil.. Lakon-lakon panggung-an itu dikemas dan direkam dalam media VCD, lalu dijual di pasar lokal Situbondo, hingga ke pelbagai daerah di Jawa Timur. Dalam konteks ini, pertunjukan *bâjâng kertè* tidak lagi semata hiburan dan edukasi, tetapi memiliki fungsi ekonomi. Fungsi ekonomi ini tidak hanya dirasakan oleh para seniman saja, namun juga masyarakat luas yang beririsan dengan dunia rekaman lokal. Mulai dari pemilik perusahaan rekaman lokal, para pekerja di perusahaan rekaman, distributor, pedagang di lapak kaki lima, hingga beberapa televisi lokal yang mendapatkan banyak iklan dari pemutaran konten *bâjâng kertè*.

Meskipun era VCD sudah berakhir, namun hingga saat ini produksi konten rekaman *bâjâng kertè* tidak pernah berhenti, para seniman ini masih aktif memproduksi dan

mempublikasikan karya-karyanya melalui kanal *youtube*. Salsabilah (Salsabilah et al., 2024) mencatat bagaimana YouTube memfasilitasi monetisasi konten lokal melalui sistem iklan dan sponsorship, membuka peluang ekonomi baru bagi seniman dan pengusaha rekaman lokal. Lebih lanjut, Nursilah & Jayadi (Nursilah & Jayadi, 2025) menemukan bahwa platform ini berpotensi menguatkan representasi budaya regional, namun sekaligus menghadirkan tantangan komodifikasi dan risiko kehilangan keautentikan. Ini senada dengan gagasan Febriyanti (Febriyanti, 2021), yang menyebut bagaimana audiens berperan sebagai digital labour—menghasilkan nilai ekonomi tak langsung bagi platform.

Transformasi *bâjâng kertè* ke dalam bentuk rekaman digital dan penyiaran daring melalui YouTube menandai fase baru dalam perjalanan kesenian ini—yakni perjumpaan antara seni tradisi dan logika ekonomi digital. Di satu sisi, proses ini membuka ruang baru bagi keberlanjutan dan jangkauan audiens yang lebih luas, terutama dalam konteks migrasi budaya dan diaspora Madura. Namun di sisi lain, seperti dicatat oleh Nursilah & Jayadi (2025), terdapat risiko reduksi nilai-nilai kultural menjadi sekadar komoditas tontonan, terutama ketika algoritma platform lebih mengutamakan daya tarik visual dibanding makna ritus atau narasi tradisi. Dengan demikian, produksi konten *bâjâng kertè* hari ini tidak hanya perlu dipahami sebagai ekspresi artistik dan strategi ekonomi, namun juga sebagai medan negosiasi nilai antara autentisitas budaya dan tuntutan industri media. Komodifikasi, dalam konteks ini, tidak serta-merta berarti degradasi nilai, melainkan dapat menjadi ruang produktif bagi seniman untuk berinovasi dan membingkai ulang identitas budaya mereka dalam lanskap digital yang terus berubah.

D. TRANSMISI DAN REGENERASI BÂJÂNG KERTÈ

Salah satu tantangan terbesar dari seni pertunjukan tradisional adalah perihwal transmisi dan regenerasinya. Kay Kaufman

Shelemay mendefinisikan transmisi musik sebagai,

“*Communication of musical materials from one person to another, whether in oral, or written forms, without regard to the time depth of materials transmitted*” (Komunikasi materi-materi musikal dari satu orang kepada orang lain, baik dalam bentuk oral, aural, atau tertulis, tanpa memperhitungkan berasal dari masa kapan materi-materi yang ditransmisikan itu) (Shelemay, 2008, p. 154).

Secara sederhana transmisi dapat dipahami sebagai proses komunikasi yang bentuknya tidak melulu verbal, melainkan lebih luas, yakni juga meliputi konsep dan perilaku. Secara konseptual, proses komunikasi ini terdiri atas pengirim transmisi, penerima transmisi, pesan yang ditransmisikan, dan cara transmisi.

Irawati (Irawati, 2021, p. 27) dalam studinya terhadap musik *Kêlèntengan* mengungkapkan bahwa “transmisi pengetahuan dan keahlian atau keterampilan terjadi antara pemusik dan calon pemusik pada prinsipnya merupakan proses komunikasi dalam memindahkan informasi berupa kemampuan praktis, sedangkan transmisi antara pemusik dan penonton lebih merupakan transmisi pengetahuan, bukan keahlian atau keterampilan”. Lebih lanjut, Irawati juga menambahkan bahwa “transmisi musik merupakan proses pembelajaran atas hal-hal yang sifatnya kultural alias non-genetis, oleh sebab itu transmisi musik dapat disebut sebagai *cultural learning*, enkulturasi, dan sosialisasi” (Irawati, 2021, p. 27).

Perkembangan zaman yang semakin cepat, acapkali tidak diimbangi dengan perkembangan yang setara di bidang seni tradisional. Seni tradisional seolah terlalu ‘nyaman’ dengan status ‘klasik’-nya. Sementara, gap yang semakin lebar di masyarakat seringkali membuatnya semakin tidak relevan dengan kehidupan saat ini. Sebagai contoh, ketika masyarakat sudah mulai meninggalkan tradisi *rokat*, maka eksistensi

seni *bâjâng kertè*—yang notabene memiliki fungsi untuk meruwat—juga menjadi semakin terlupakan. Ihwal ini juga berdampak pada aspek regenerasinya. Jika seni ini mulai jarang dimainkan, maka tidak menutup kemungkinan akan semakin jauh dari jangkauan anak muda, bahkan lebih buruk lagi, tak akan diminati lagi untuk dipelajari. Sosrowijaya (Sosrowijaya, 2023) dalam studi kasus musik populer Indonesia menemukan bahwa transmisi budaya—baik berupa repertoar, teknik, maupun nilai—tidak hanya melalui pengajaran formal, namun juga melalui metode adaptasi kreatif dalam karya populer. Proses ini melibatkan pemain, pendengar, dan media sebagai 'saluran transmisi', suatu kerangka yang dapat menjelaskan bagaimana *bâjâng kertè* bisa diwariskan, walau secara informal: melalui praktik panggung, *oral community*, bahkan media digital lokal.

Berdasarkan pengamatan di lapangan, saat ini *bâjâng kertè* hanya berkembang di wilayah pinggiran Situbondo. Bisa dikatakan bahwa seni ini hidup dan dihidupi oleh masyarakat di pedesaan Situbondo. Jarang sekali melihat ada pertunjukan *bâjâng kertè* di lingkungan perkotaan, bahkan pemerintah daerah pun tidak memberikan perhatian yang cukup terhadap pelestarian seni ini. Selama di lapangan, saya mengamati bahwa sebagian besar para senimannya telah berusia lanjut. Sedikit sekali *rombongan bâjâng kertè* yang masih melibatkan seniman muda untuk tampil.

1. Mengandalkan Kemampuan Inderawi dan Memori Ingatan

Saya turut mengamati bagaimana upaya para seniman senior khususnya kalangan *najâghâ* (musisi) melakukan transmisi musik dalam seni *bâjâng kertè* kepada seniman yang lebih muda. Proses internalisasi pengetahuan dan keterampilan musik di dalam seni *bâjâng kertè* dilakukan secara informal melalui metode mendengar, meniru, dan mengembangkan. Guna memahami metodenya saya turut terlibat dalam proses transmisi tersebut. Proses transmisi musik tersebut akan saya jelaskan melalui catatan lapangan berikut

“Sore ini, untuk pertama kalinya saya diajar oleh Pak No (*najâghâ*

tabbhuwân dan *bâjâng kertè*) memainkan gending Puspowarno pada instrumen *ghendhir binè*’ (gender). Sejauh ini latar belakang pengalaman bermusik saya hanya di musik Barat, saya tidak punya keahlian dan pengalaman yang mumpuni dalam bermain gamelan. Tidak seperti belajar instrumen piano klasik yang harus taat terhadap kaidah-kaidah teknis, belajar gender bersama Pak No terasa lebih bebas. Hal yang paling diutamakan oleh Pak No adalah “kenyamanan”, menurutnya setiap pemain gender punya cara dan pendekatan tekniknya sendiri, “carilah teknik yang paling membuat kamu nyaman”. Ketika mulai belajar gending Puspowarno, Pak No tidak memberikan notasi angka atau kepatihan kepada saya, alih-alih dia hanya meminta saya untuk mendengarkan dengan seksama bunyi melodi dan cengkok dari permainan gendernya. Setelah beberapa kali mencontohkan, lalu ia meminta saya untuk menirukannya pelan-pelan. Setelah berhasil menghafal melodinya, saya lalu mempraktikkannya. Pak No, menuntun kedua tangan saya ketika ada nada yang salah, hingga nada-nadanya sesuai dengan penempatannya. Setelah lancar, ia kemudian membebaskan saya untuk mengembangkan pukulan-pukulan dasarnya. Menurutnya, setiap pemain gender akan menemukan karakter permainannya sendiri (Catatan etnografi, 12 Oktober 2024).

Pengalaman mempelajari gending-gending *bâjâng kertè* bersama Pak No memberikan gambaran tentang model transmisi musik yang dilakukan oleh para seniman *bâjâng kertè*. Proses transmisi ini mengandalkan kemampuan mendengar dan mengingat. Perlu dijelaskan bahwa Pak No merupakan salah satu seniman yang tidak hanya aktif dalam bermain *bâjâng kertè*, ia juga seorang ‘pengajar musik’ (informal) yang banyak mencetak musisi muda *tabbhuwân* dan *bâjâng kertè*. Beberapa muridnya saat ini aktif

menjadi *najâghâ* di beberapa *rombongan tabbhuwân* dan *bâjâng kertè* di Situbondo dan Bondowoso.

Proses pembelajaran informal melalui indera dan memori—yakni mendengar, meniru, lalu bereksperimen—sudah menjadi metode yang umum dalam musik tradisional. Studi Irawati (Irawati, 2019) tentang musik *kêlèntangan* menegaskan bahwa model transmisi tanpa notasi, berdasarkan ingatan dan imitasi, berperan penting dalam keberlangsungan tradisi musik Dayak *Bênuaq*. Metode ini sejalan dengan mekanisme transmisi *bâjâng kertè* yang saya amati melalui interaksi langsung dengan Pak No, di mana perhatian terhadap kenyamanan dan karakter personal pemain menjadi kunci regenerasi.

Sama halnya dengan bidang musik, perihwal keterampilan menari dan memerankan tokoh di *bâjâng kertè* juga menggunakan metode yang hampir sama, yakni mengamati, meniru, dan mengembangkan. Pada tahun 2017, saya sempat mengamati proses latihan *rombongan* Sri Rahayu di Kendit. Pada momen inilah para seniman senior memberikan pengarahan kepada para seniman mudanya.

“Dalang Suratin, beberapa kali dituntun oleh Pak Jisto dan para pemusik lainnya dalam mengambil nada pada sebuah awalan gending. Ketika ada penempatan nada yang salah, atau ritme yang kurang pas, para musisi senior akan menegornya, ia kemudian memberikan contoh pengambilan nada yang tepat, kemudian memberikan kesempatan kepada si dalang untuk menirukannya kembali. Di sisi yang lain, Pak Andre memberikan saran-saran gerakan kepada Cak Nyonyot (seorang pemain *bâjâng kertè*) ketika ada gerakan yang kurang sesuai dengan irama musik. Beberapa kali ia mengulang gerakan-gerakannya yang salah hingga benar-benar sesuai dengan irama musik dan suara *kêjhungan* dalang Suratin” (Catatan etnografi, 28 Oktober 2017).

Proses latihan dalam *rombongan bâjâng kertè* tidak dilakukan secara rutin, biasanya

mereka hanya mengadakan latihan jika akan ada jadwal pementasan. Bisa dikatakan bahwa proses transmisi hanya dijalankan melalui pembelajaran informal dengan para seniman dan proses latihan bersama. Selain itu, belum ada upaya lain yang mendukung proses transmisi dan regenerasi seniman.

2. Mewarisi Kemampuan Membuat Gamelan

Di samping transformasi pengetahuan dan keterampilan praktikal sebagai seniman, hal yang juga diwariskan oleh para seniman senior kepada seniman muda ialah perihwal kemampuan dalam membuat instrumen musik gamelan. Di Situbondo, terdapat beberapa seniman *bâjâng kertè* yang mampu membuat instrumen gamelan, beberapa di antaranya ialah Pak Jisto, dan Pak No. Menurut Pak No, kemampuan untuk memahami (organologi) dan membuat instrumen gamelan adalah hal yang penting bagi seorang seniman, karena karakteristik bunyi dan laras yang digunakan oleh *bâjâng kertè* di Situbondo cukup khas, berbeda dengan ukuran standar laras gamelan Jawa (No, Komunikasi Pribadi, 12 Oktober 2024). Para seniman *bâjâng kertè* di Situbondo memiliki preferensi selerannya tersendiri terhadap bunyi gamelan.

Pendekatan serupa juga dapat diamati di Bogor Gong Factory, dalam penelitian Supriyadi dkk (Supriyadi et al., 2024), yang menguraikan lima tahap produksi gamelan logam—mulai dari pemilihan bahan (besi, kuningan, perunggu) hingga *fine-tuning tonal* menggunakan teknologi modern—menunjukkan keterkaitan erat antara organologi dan estetika bunyi. Di Situbondo, para empu seperti Pak Jisto juga terlihat menerapkan prinsip serupa, memilih jenis logam tertentu agar tercipta bunyi *tennè*—suara yang jernih berdasarkan selera dan karakteristik estetika lokal. Di Bali, Mawan (Mawan et al., 2024) juga mencatat kreativitas dalam menciptakan varian gamelan mandolin, menunjukkan bahwa empu tradisional memiliki kreasi dan inovasi dalam menghadapi kebutuhan estetika lokal. Ihwal Ini sejalan dengan praktik empu gamelan di Situbondo, yang memilih menggunakan bahan besi

ekonomis sekaligus tetap mendambakan kualitas perunggu ketika memungkinkan.

Ada beberapa jenis bahan logam yang biasa digunakan untuk membuat instrumen gamelan untuk *tabbhuwân* dan *bâjâng kertè* di Situbondo, di antaranya yaitu *bessè* (besi), *konèngan* (kuningan) dan *ghângsa* (perunggu). Bahan yang paling populer dan banyak dipakai adalah besi. Selain murah, bahan ini dianggap sebagai bahan yang mudah untuk diproses menjadi gamelan Madura. Namun, secara estetika, para seniman *bâjâng kertè*, sepakat menganggap bahan *ghângsa* sebagai bahan terbaik yang mampu menghasilkan bunyi *tennè* (jernih).

Maka dari itu, guna mendapatkan bunyi dan laras yang sesuai dengan karakteristik *bâjâng kertè* Situbondo, idealnya adalah dengan membuat instrumennya sendiri sesuai dengan kebutuhan pertunjukan yang diharapkan. Beberapa *rombongan* di Situbondo melakukan upaya ini, seperti halnya yang dilakukan oleh *rombongan* Sri Rahayu, instrumennya dibuat oleh Pak Jisto. Begitupun juga dengan *rombongan* milik Pak No. Hingga, pada tahun 2024, regenerasi empu gamelan di Situbondo bisa dibilang berjalan dengan cukup baik. Pentingnya kemampuan membuat instrumen dalam proses transmisi *bâjâng kertè* tidak hanya tampak sebagai keterampilan tambahan, namun juga merupakan bagian integral dari keberlanjutan musikalitas dalam sebuah komunitas. Magnusson (Magnusson, 2021, p. 3) menegaskan bahwa transmisi musikal sering kali berlangsung bersamaan dengan transmisi teknologis—yakni keterampilan merakit, merancang, dan memodifikasi alat musik berdasarkan kondisi sosial dan kebutuhan lokal. Dalam konteks *bâjâng kertè* di Situbondo, para seniman seperti Pak Jisto dan Pak No bukan hanya menjaga tradisi bermain gamelan, melainkan juga menjadi pelestari pengetahuan dan teknologi lokal pembuatan gamelan yang khas. Dengan menciptakan sendiri instrumen yang disesuaikan dengan selera bunyi dan laras lokal, mereka sesungguhnya sedang melanjutkan bentuk penting dari pewarisan kebudayaan material dalam musik tradisi.

E. DARI ‘TERAS HALAMAN’ HINGGA ‘DAPUR REKAMAN’: MODA PERGELARAN DAN STRATEGI SURVIVALITAS BÂJÂNG KERTÈ

Kondisi kesenian *bâjâng kertè* di Situbondo saat ini memang tidak sepopuler di era tahun 70-90-an. Jumlah *rombongan* yang masih aktif juga tidak sebanyak di era tersebut. Jika dibandingkan dengan seni pertunjukan tradisional lain seperti *tabbhuwân* (ketoprak Madura) misalnya, jumlahnya telah kalah jauh. Sedikitnya ada tiga faktor yang menjadi hambatan sekaligus tantangan bagi para seniman *bâjâng kertè*. Adapun berbagai kegelisahan yang dirasakan oleh para seniman *topeng kertè* antara lain ialah:

Pertama, tantangan zaman. Perubahan jaman telah memengaruhi perubahan pola menonton masyarakat. Jika dulu orang menyaksikan kesenian *topeng* untuk ‘*ngajhi abâ*’ (sarana kontemplasi), saat ini mereka menonton sebatas memuaskan hasrat kesenangan. Itulah mengapa tontonan *topeng kertè* sudah jarang diminati karena bentuknya yang kurang adaptif dengan perkembangan jaman. Hal ini lantas memengaruhi faktor terputusnya regenerasinya;

Kedua, persaingan antar kelompok seni. Tantangan jaman juga menyebabkan perubahan pola dan bentuk seni pertunjukan lainnya. Saat ini seni pertunjukan di Situbondo menjelma sebagai kesenian ‘multi-fitur’, laiknya sebuah gawai yang mampu merangkum semua kebutuhan penonton. Contohnya ialah dalam pertunjukan ketoprak Madura, kita akan menemukan unsur lawak, ludruk, dangdut, dan lainnya dalam satu kemasan pertunjukan sekaligus. Hal ini lah yang kemudian membuat posisi beberapa *rombongan topeng kertè* di Situbondo gagal dalam bersaing, sehingga masyarakat lebih memilih (menanggap atau menonton) tontonan yang bisa memuaskan hasratnya dibanding pertimbangan lainnya. Persoalan ini juga berdampak pada sikap pemainnya, pemain wayang *topeng* yang sepi tanggapan mau tidak mau akan menyeberang menjadi pemain ketoprak atau dangdut yang jauh lebih menguntungkannya secara ekonomis;

Ketiga, kurang mendapatkan perhatian. Persoalan yang paling penting adalah perihal apresiasi pemerintah dan masyarakat. Sejauh ini pemerintah Situbondo hanya berfokus pada penyelenggaraan pagelaran dan festival budaya untuk kepentingan pariwisata. Justru perhatian kepada para *rombongan* kesenian yang hidupnya sudah di ujung tanduk ini kurang diperhatikan dengan serius. Persoalan ini juga disebabkan karena keterputusan komunikasi antara pemerintah dengan para seniman tradisi.

Namun demikian, ada beberapa hal yang menarik yang perlu disampaikan berkaitan dengan upaya-upaya para seniman *bâjâng kertè* dalam mempertahankan keseniannya. Beberapa di antaranya diwujudkan melalui pengembangan dan perluasan dalam beberapa moda pertunjukan seperti pertunjukan *topeng dalam rokatan*, *topeng dalam pertunjukan can-macanan*, *topeng dalam pertunjukan lawak*, *topeng dalam konten rekaman*. Pola adaptasi ini sejalan dengan dinamika kesenian tradisi lain di Indonesia, seperti *teater Mendu* di Natuna yang menunjukkan bahwa survivalitas seni pertunjukan tidak selalu menuntut bentuk konservatif, namun justru bertumpu pada kemampuan seniman dan komunitasnya dalam membentuk ulang ruang performatif, merespons selera penonton, serta menjaga kesinambungan tradisi oral dan *embodied knowledge* secara kontekstual (Thomas, 2015). Sebaliknya, apabila seniman memilih untuk tetap bersikap konservatif terhadap pengembangan seninya, maka tidak mungkin kesenian tradisi tersebut akan semakin ditinggalkan oleh masyarakat, sebagaimana yang terjadi pada kesenian Indang Tradisi dalam penelitian Indrayuda (Indrayuda & Susmiarti, 2019).

1. Topeng dalam Ritual Rokatan (*Ruwat Pandhâbâ*)

Di kalangan masyarakat Madura, umumnya acara *rokat pandhâbâ* diselenggarakan dengan menggunakan dua macam jenis seni pertunjukan yakni *mamaca* (Hidayatullah, 2020; Supadma & Dana, 2021) dan *bâjâng kertè*. Dua kesenian ini tentu memiliki kelebihan dan kelemahan satu sama

lain. *Mamaca* misalnya, kesenian ini mempresentasikan pertunjukan seni resitasi (musikal) yang bisa dinikmati secara auditif oleh masyarakat. Di kalangan masyarakat Situbondo, seni ini memiliki kelebihan ketika diundang untuk acara *rokat*, yakni perihal biayanya tidak begitu mahal (cukup terjangkau), karena biasanya satu *rombongan mamaca* hanya beranggotakan 4-5 orang seniman saja. Masyarakat tetap bisa menjalankan ritual *rokat*, tanpa harus merogoh kocek yang besar. Namun kelemahannya, pertunjukan *mamaca* dianggap tidak mampu memuaskan hasrat penonton secara visual. Penonton hanya bisa menyimak pertunjukan auditif saja, sementara secara visual penonton hanya bisa menikmati proses ritual saja, tidak ada pertunjukan teatral yang melibatkan pengadeganan aktor/seniman.

Sementara, pertunjukan *bâjâng kertè* dianggap sebagai tontonan yang paling ideal untuk *rokat*, karena selain memenuhi prasyarat sebagai seni ruwatan, ia juga mampu memuaskan hasrat penonton dalam perkara estetika seni. Penonton dapat menikmati cerita dan pengadeganan tidak hanya secara auditif, tetapi juga secara visual. Namun kelemahannya, untuk menanggapi *rombongan bâjâng kertè* setidaknya membutuhkan biaya yang cukup besar. Tidak banyak orang (di lingkungan pedesaan) yang memiliki biaya untuk menanggapi kesenian ini.

Maka, belakangan ini para dalang *bâjâng kertè* mengambil jalan tengah dengan menyediakan jasa pertunjukan khusus acara *rokatan*, dengan penyajian yang lebih sederhana dari pertunjukan *bâjâng kertè* biasanya. Acara pertunjukan *topeng rokatan* ini diselenggarakan di teras halaman, tidak menggunakan panggung dan properti pertunjukan. Hanya beralas tanah.

Sang dalang akan memandu jalannya ritual *rokat* dengan membawakan lakon cerita Batara Kala. Seorang seniman berperan menjadi Batara Kala, ia menggunakan kostum *bâjâng kertè* lainnya pertunjukan di atas panggung. Sang dalang memiliki banyak peran dalam prosesi ini, sebagai seorang narator yang memandu jalannya cerita, di saat yang sama ia juga memiliki peran mengisi suara Batara Kala,

sekaligus juga menjadi tokoh dalang yang bertugas memberikan wejangan dan petuah kepada anak yang diruwat.



Gambar 5. Topeng di acara *Rokat*
Sumber: Screen capture dari kanal youtube Tomyhits

Pertunjukan ini menjadi jembatan dan solusi terbaik yang mempertemukan antara kebutuhan masyarakat (seni *rokat*) dan ketersediaan pertunjukan seni yang terjangkau. Walaupun hanya dengan tampilan (versi) yang paling sederhana, para seniman *bâjâng kertè* tetap dapat mempertahankan keseniannya. Di sisi lain, penonton juga merasa puas dan terhibur karena dengan biaya yang cukup murah, mereka tetap bisa menikmati pertunjukan *bâjâng kertè* dengan versi paling minimalis.

2. Topeng dalam Pertunjukan *Can-Macanan*

Selain dalam pertunjukan *rokat*, belakangan ini juga mulai bermunculan pertunjukan topeng *bâjâng kertè* dalam acara pementasan *can-macanan*. Perlu dijelaskan sebelumnya, bahwa *can-macanan* adalah salah satu genre seni pertunjukan tradisional Madura yang menampilkan atraksi menggunakan kostum harimau laiknya barongsai, atau barongan. Kesenian ini cukup sederhana secara bentuk, karena hanya menggunakan musik gamelan kecil (*tabbhuwân kèni*). Di antara beberapa genre seni tradisional yang ada di Situbondo, pertunjukan *can-macanan* adalah pertunjukan yang paling populer, dan mudah ditemui di beberapa wilayah di Situbondo. Popularitasnya ditunjang oleh biaya sewanya yang murah, di antara seni pertunjukan tradisi lainnya, barangkali kesenian ini yang paling mudah dijangkau oleh masyarakat.

Pertunjukan *can-macanan* hanya menampilkan gerakan-gerakan atraksi dan

akrobatik saja, tidak ada unsur lakon atau cerita di dalamnya. Umumnya, seni ini juga dikolaborasikan dengan pelbagai seni akrobatik lain seperti *pencak silat*, dan *pèsapèan* (aduan sapi). Namun, belakangan pertunjukan ini semakin menarik dan diminati masyarakat karena menambahkan beberapa genre seni lain di dalamnya seperti *bâjâng kertè* dan lawak Madura.

Bâjâng kertè yang ditampilkan tentu saja berbeda dari pertunjukan *bâjâng kertè* seperti biasanya. Bentuknya sederhana, tidak menggunakan panggung, hanya beralas tanah dan ditampilkan di teras halaman. Seniman yang terlibat juga tidak sebanyak ketika pementasan di panggung. Biasanya hanya melibatkan kurang dari 5 pemain saja. Dalang akan membawakan cerita-cerita pendek dari cuplikan lakon pewayangan Mahabarata. Umumnya hanya diambil bagian-bagian yang dianggap menarik dan lucu. Durasi pertunjukan *bâjâng kertè* dalam pementasan *can-macanan* sangat singkat kurang lebih sekitar 30-60 menit saja.



Gambar 6. Topeng dalam Pertunjukan *Can-Macanan*

Sumber: Screen capture dari kanal youtube Heru Giant

Moda pertunjukan ini sama halnya seperti dalam acara *rokatan*, merupakan strategi survivalitas para seniman *bâjâng kertè*. Hal ini merupakan salah satu upaya adaptasi para seniman dalam memenuhi tuntutan pasar. Meski dengan bentuknya yang sederhana, para seniman tetap bisa aktif melestarikan kesenian *bâjâng kertè*. Di sisi lain, memberikan peluang kepada masyarakat kecil di pedesaan—yang notabene berekonomi menengah ke bawah—untuk menanggapi kesenian *bâjâng kertè* dengan biaya yang relatif terjangkau. Terbukti, strategi ini cukup berhasil dan bisa diterima oleh

masyarakat. Kini, masyarakat Situbondo dapat dengan mudah menikmati pertunjukan *bâjâng kertè* di pementasan *can-macanan*, tanpa harus menunggu waktu pementasan hajatan (versi panggung) yang saat ini sudah mulai jarang ditemukan.

3. Topeng dalam Pertunjukan Lawak

Sebagaimana yang telah dijelaskan pada sub-bab sebelumnya, bahwa dari sekian bagian fragmen lakon *bâjâng kertè*, hal yang paling ditunggu dan digemari oleh masyarakat Situbondo adalah bagian lawak. Hal ini ditangkap sebagai peluang oleh para seniman *bâjâng kertè*, mereka kemudian memperluas moda pertunjukan *bâjâng kertè* menjadi pertunjukan lawak topeng. Pertunjukan lawak topeng ini adalah berbeda dari pertunjukan *bâjâng kertè* pada umumnya. Pertunjukan ini hanya khusus menampilkan adegan-adegan lawak saja, biasanya memerankan tokoh-tokoh humor dalam *bâjâng kertè* seperti Punakawan (*petrok, gareng, semar, bagong*) dan *bu' emban/biyang*. Moda pertunjukan ini terpisah dari pertunjukan *bâjâng kertè* (versi panggung). Hal ini membuka peluang bagi masyarakat dan penggemar untuk menanggapi *bâjâng kertè* versi lawak topeng-nya saja. Selain harganya lebih murah—karena hanya melibatkan 3-5 seniman saja—dibanding versi aslinya, pertunjukan ini juga cukup padat dan solid, tidak membutuhkan waktu yang lama untuk dinikmati sehingga cukup relevan bagi masyarakat di zaman sekarang. Berikut salah satu contoh pertunjukan lawak topeng yang diberi nama “Lawak Cacicu” oleh dalang Kadaryono.



Gambar 7. Topeng Lawak *Cacicu* Kadaryono

Sumber: Screen capture dari kanal youtube Wayang Topeng Kadaryono

4. Topeng dalam Konten Rekaman

Kesenian *bâjâng kertè* tidak hanya dimainkan dalam format pertunjukan langsung (panggung) saja, namun juga berkembang dan mengalami alih wahana menjadi konten rekaman audiovisual. Moda ini telah berkembang sejak periode tahun 90 hingga 2000an, sejak era industri rekaman lokal cukup populer di Situbondo (Hidayatullah, 2016). Banyak perusahaan rekaman lokal di Situbondo yang berfokus untuk mengkomodifikasi kesenian-kesenian lokal-tradisional menjadi komoditas audiovisual dalam bentuk kaset dan VCD. Tidak terkecuali pada kesenian *bâjâng kertè*. Ada banyak produk kaset dan VCD yang diproduksi di era ini, di antaranya berupa musik gending, cerita lakon ataupun lawak, sebagaimana contoh berikut.



Gambar 8. Sampul Kaset Dalang *Bâjâng Kertè* Kadaryono

Sumber: Koleksi Pribadi

Sampul kaset di atas merupakan salah satu contoh produksi rekaman lokal yang melibatkan seniman (dalang) *bâjâng kertè* pada periode era 2000-an, Selain dalam bentuk rekaman musik gending. Di era tahun 2000-an juga pernah diproduksi rekaman lakon/cerita dalam bentuk VCD. Menariknya, lakon ini tidak direkam di atas panggung, namun menggunakan set lokasi di kehidupan nyata lainnya sebuah film.



Gambar 9. *Bâjâng Kertè* dalam Konten Rekaman VCD

Sumber: *Screen capture* dari kanal *youtube* Handayani Record

Saat ini sebagian besar para seniman ini telah memiliki kanal *youtube*, secara berkelanjutan mereka mengunggah karya-karya terbarunya baik berupa dokumentasi pertunjukan di panggung, maupun rekaman melalui media tersebut. Walaupun tidak banyak keuntungan yang didapat dari *youtube*, namun setidaknya mereka berupaya untuk tetap produktif dalam berkarya serta memiliki kesadaran untuk mendokumentasikan karya-karyanya melalui media tersebut.

Pelbagai bentuk moda pertunjukan di atas membuktikan bahwa para seniman *bâjâng kertè* di Situbondo tidak pernah berhenti berupaya untuk terus beradaptasi dengan zaman. Hal ini merupakan upaya survivalitas dari para seniman *bâjâng kertè* dalam upaya pelestarian kebudayaan. Perkembangan zaman yang ditandai dengan kemajuan teknologi dan informasi, di satu sisi memang memberikan kemudahan bagi masyarakat, namun di sisi lain juga menghadirkan tantangan dan ancaman bagi para seniman tradisi. Jika tidak terbuka dan beradaptasi, maka tidak menutup kemungkinan seninya akan mati digilas zaman.

Namun demikian, perlu juga menyadari bahwa survivalitas seniman (internal) saja—daya tahan, kemampuan kreatif dan inovatif—belum cukup mampu dalam mengembangkan kesenian tradisional ini. Ihwal yang juga perlu dipertimbangkan adalah perihwal ekosistem dan berbagai pilar pendukung lainnya, sebagaimana yang telah banyak dilakukan oleh komunitas seni di daerah lain—seperti Yogyakarta (Yudiaryani et al., 2019). Aspek ini

memang belum banyak tergarap dalam konteks kesenian *bâjâng kertè*, kesenian ini hanya dapat dinikmati di pelosok-pelosok desa, jarang sekali mendapatkan tempat di pusat kota. Selain karena selera masyarakat kota yang sudah mulai beralih pada kesenian kontemporer—seperti musik dangdut, film, dan tontonan modern lainnya—perhatian pemerintah juga kurang terhadap pelestarian kesenian ini. Perlu kiranya dilakukan penelitian lanjutan, guna melihat kondisi ekosistem seni *bâjâng kertè* secara menyeluruh, sehingga kekuatan dan potensi survivalitas para seniman dapat berjalan sinergis dengan ekosistem pendukungnya.

F. SIMPULAN

Bâjâng kertè adalah salah satu warisan budaya tak benda yang memiliki nilai penting bagi masyarakat Situbondo. Kesenian ini lahir dari tangan dingin seorang dalang Madura bernama Kertisuwignyo yang kemudian bermigrasi dan menetap di Situbondo. *Bâjâng kertè* berkembang cukup pesat di Situbondo pada periode 70-90an, dimana pada tahun tersebut muncul banyak nama-nama dalang terkenal seperti Sabar, Suwono, Suhawi, dan Kadaryono. Di Situbondo, kesenian ini berkembang hingga menghasilkan beragam bentuk dan variasi, di antaranya gaya *Pasèsèran* dan *Tunggul Angin*.

Bâjâng kertè dimainkan pada beberapa konteks acara seperti *parlo*, *rokat panhâbâ*, *rokat tasè'*, *rokat bhumi*, *salamettan*, dan lainnya. Struktur pertunjukannya terdiri atas beberapa bagian di antaranya *dhingghendhingan*, *tèmanan*, *tari srimpi*, dan *maen carèta*. Kesenian ini memiliki beragam fungsi di masyarakat, di antaranya fungsi edukasi yakni sebagai media dakwah dan internalisasi nilai-nilai agama dan budaya; fungsi hiburan yakni sebagai media ekspresi dan rekreasi masyarakat; fungsi spiritual yakni sebagai media ritual dalam prosesi ruwatan; dan fungsi ekonomi yakni sebagai sarana untuk menghasilkan pendapatan (uang) dalam konteks komersial (industri).

Pengetahuan dan keterampilan seni *bâjâng kertè* ditransmisikan secara kultural oleh para senimannya melalui dua jalan, yakni

pembelajaran informal (*cantrik*), dan latihan bersama. Metode transmisinya dilakukan secara imitatif—mengamati (mendengar dan melihat) lalu menirukan. Metode ini mengandalkan kepekaan inderawi dan memori ingatan, dua hal inilah yang menjadi fokus dalam proses transmisi pengetahuan *Bâjâng kertè*. Regenerasi seniman dalam kesenian ini berjalan cukup lambat, namun demikian tetap ada beberapa tokoh sosok seniman senior yang masih aktif mengajar dan konsisten dalam mencetak seniman baru. Regenerasi ini juga berlaku pada para empu pembuat gamelan di Situbondo.

Pelbagai problematika dan tantangan yang dihadapi oleh seniman *bâjâng kertè*, pada akhirnya juga memunculkan pengembangan pengembangan dan inovasi baru di wilayah moda pertunjukan. Muncul beberapa moda pertunjukan baru seperti *topeng rokatan*, *topeng can-macanan*, *topeng lawak*, dan konten *Bâjâng kertè* dalam rekaman *audiovisual*. Hal ini merupakan bentuk dari upaya-upaya kreatif para seniman untuk bertahan (*survival*) dan beradaptasi dengan perkembangan zaman.

Pelestarian kesenian *bâjâng kertè* bukan saja perkara tanggung jawab seniman dan masyarakat saja, namun juga pemerintah. Masalah yang sering terjadi antara kelompok kesenian (seniman) dengan pemerintah adalah perihal komunikasi. Ada kekurangan-terhubungan antara kelompok kesenian tradisi dengan institusi pemerintah. Maka dari itu perlu adanya kerja integratif antar kelompok masyarakat. Inisiatif untuk mengembangkan kesenian *bâjâng kertè* bisa dilakukan dari bawah yakni dengan membangun kesadaran masyarakat untuk turut menghidupkan kesenian tradisi melalui peran sanggar, komunitas seni, panggung-panggung rutin, dan melalui tanggapan. Peran kelas menengah dan anak muda adalah menjembatani, dan membangun komunikasi dengan kelas atas (pemerintah) baik melalui institusi pendidikan, institusi kebudayaan, maupun dengan mengadakan forum bersama. Demikian pula pemerintah semestinya memberikan hak-hak dan perhatiannya kepada kelompok kesenian tradisi tersebut. Mengapa pemerintah? karena walaubagaimanapun pemerintah tetap

memiliki kuasa dan sumber daya yang tidak dimiliki oleh institusi manapun.

G. DAFTAR PUSTAKA

- Adhy, R. P. (1990). *Sepenggal Sejarah Topeng Dhalang Pamekasan*.
- Bouvier, H. (2002). *Lèbur!: Seni Musik dan Pertunjukan dalam Masyarakat Madura*. Yayasan Obor Indonesia.
- Danugroho, A., Murtiningsih, S., & Fitriarsi, P. D. (2023). Embodiment of regional cultural resilience through preservation of traditions: A study on the Tumpeng Sewu tradition in Kemiren Village. *Paradigma: Jurnal Kajian Budaya*, 13(3), 415–428.
- Devat, C. S., Warto, W., & Pitana, T. S. (2025). *Wayang Klithik Performance on The Reresik Sendhang Ritual at Wonosoco Village, Kudus, Central Jawa on Ecocriticism Perspective* (pp. 35–53). https://doi.org/10.2991/978-2-38476-418-1_4
- Fauzan, A. (2025). The transformation of traditional culture in responding to the challenges of globalization in local Indonesian communities. *The Journal of Academic Science*, 2(35), 1021–1030.
- Febriyanti, S. N. (2021). The Exploitation of Audience as Digital Labour In Indonesian Youtube Platform. *Profetik: Jurnal Komunikasi*, 14(1), 21. <https://doi.org/10.14421/pjk.v14i1.1876>
- Firdani, N. I. (2018). *Dinamika Kesenian Wayang Topeng Kerte Surya Pandowo di Kecamatan Kapongan Kabupaten Situbondo*. Universitas Jember.
- Firdausi, D. A. (2009). *Persebaran Tangge'en Topeng Kerteh Sri Wedari di Kabupaten Situbondo* [Skripsi S-1]. Universitas Negeri Surabaya.
- Hanif, M., Parji, Maruti, E. S., & Wahyuni, R. S. (2024). Cultural resilience study: the role of the temanten mandi ritual in Sendang Modo on the survival of the surrounding community. *Cogent Arts and Humanities*, 11(1). <https://doi.org/10.1080/23311983.2024.2304401>
- Nidayah, I. M., & Tjintariani. (2015). Karakteristik Visual Topeng Kerte Kesenian Tradisional Di Desa Kotakan Kecamatan Situbondo

- Kabupaten Situbondo. *Pendidikan Seni Rupa*, 3(1), 103–112.
- Hidayatullah, P. (2016). Musik Adaptasi Dangdut di Madura. *Resital: Jurnal Seni Pertunjukan*. <https://doi.org/10.24821/resital.v16i1.1270>
- Hidayatullah, P. (2017a). *Dangdut Madura Situbondoan*. Diandra Kreatif.
- Hidayatullah, P. (2017b). The dynamic phenomena of strékan music from colonial to contemporary era in Situbondo. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v17i1.9398>
- Hidayatullah, P. (2020). Pergelaran Mamaca dan Proses Menjadi Manusia Madura. *Musikolastika: Jurnal Pertunjukan dan Pendidikan Musik*, 2(2), 105–120.
- Holt, C. (1967). *Art in Indonesia. Continuities and Change*. Cornell University Press.
- Husson, L. (1997). Eight centuries of Madurese migration to East Java. *Asian and Pacific Migration Journal*, 6(1), 77–102. <https://doi.org/10.1177/011719689700600105>
- Indrayuda, & Susmiarti. (2019). Idealisme Seniman Berdampak pada Marginalisasi Kesenian Indang Tradisi. *Dance and Theatre Review*, 2(2), 64–73.
- Irawati, E. (2019). Transmission of kèlèntangan music among the Dayak Bènuaq of East Kalimantan of Indonesia. *Malaysian Journal of Music*, 8, 108–121.
- Irawati, E. (2021). *Transmisi, Kesenambungan, & Ekosistem Kunci Musik Tradisi: Fakta Menarik dan Informatif tentang Kèlèntangan di Kalimantan Timur yang Terus Dipertahankan dan Dipelihara*. Penerbit Art Music Today.
- Juwariyah, A., Trisakti, T., & Abida, F. I. N. (2023). Conserving the traditional Indonesian performance art “langen tayub” through “waranggana” creativities. *Cogent Arts and Humanities*, 10(1). <https://doi.org/10.1080/23311983.2023.2247672>
- Magnusson, T. (2021). The migration of musical instruments: On the socio-technological conditions of musical evolution. *Journal of New Music Research*, 50(2), 175–183. <https://doi.org/10.1080/09298215.2021.1907420>
- Mawan, I. G., Sandra, P., & Kusuma, D. (2024). Innovation and Creativity In Gamelan Mandolin. *Bali Bhuwana Waskita: Global Art and Creativity Conference*, 4, 251–261.
- Mulyana, S. (1979). *Negarakertagama dan Tafsir Sejarahnya*. Bhatara Karya Aksara.
- Nursilah, N., & Jayadi, U. (2025). Exploring Cultural Representations in Regional Content on YouTube: A Comprehensive Review. *Siwayang Journal: Publikasi Ilmiah Bidang Pariwisata, Kebudayaan, Dan Antropologi*, 4(1), 41–52. <https://doi.org/10.54443/siwayang.v4i1.2697>
- Pigeaud, Dr. Th. (1938). *Javaanse Volkvertoningen. Bijdrage tot de Beschrijving van Land en Volk*. Uitgave Volkslectuur.
- Rahmayani, N. W., Rustiti, N. M., Trisnawati, I. A., & Buckton, R. (2023). The Performance of Wayang Topeng Kadaryono During The New Normal Period. *International Journal of Art and Socio-Cultural Studies*, 1(1), 54–72.
- Rahmayani, W. N. (2019). *Grup Wayang Topeng Sri Kresna Dalam Lakon Sumbadra Tundhung dalam Kadaryono di Kabupaten Situbondo [Skripsi S-1]*. Institut Seni Indonesia Yogyakarta.
- Salsabilah, W., Hamdani, D., Sony Danaru, M., Ardiansah, L., Arya Saputra, R., Purwanto, E., Faisal, U., & Santi, F. (2024). Commodification in the Era of Network Society: A Case Study of Youtube Indonesia. *International Journal of Progressive Sciences and Technologies (IJPSAT)*, 45(1), 86–91.
- Shelamay, K. K. (2008). Ethnomusicologist, Ethnographic Method, and the Transmission of Tradition. In Gregory. F. Barz & Timothy. J. Cooley (Eds.), *Shadow in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford University Press.
- Soedarsono, R. M. (2010). *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi*. Gadjah Mada University Press.
- Soelarto, B. (1979). *Topeng Madura*. Proyek Pengembangan Media Kebudayaan, Direktorat Jendral Kebudayaan, Departemen P. dan K.
- Sosrowijaya, K. M. (2023). Transmission of Local and Traditional Music in Indonesian Popular Music (Case Studies of Indonesian Music Groups). *Harmonia: Journal of Music and Arts*, 1(1), 55–66.
- Supadma, & Dana, I. W. (2021). Pengembangan Mamaca di Pamekasan Madura sebagai

- Penguatan Harmoni Kehidupan Sosial. *Dance and Theatre Review*, 4(2), 95–105.
- Supriyadi, E., Turmudi, T., Dahlan, J. A., & Juandi, D. (2024). Blending Tradition and Technology: An Ethnographic Study of Gamelan Production at Bogor Gong Factory. *Journal of Advanced Research in Applied Sciences and Engineering Technology*, 58(1), 150–161. <https://doi.org/10.37934/araset.58.1.150161>
- Thomas, K. K. (2015). Cultural Survival, Continuance and the Oral Tradition: Mendu Theatre of the Riau Islands Province, Indonesia. *International Journal of Creative and Arts Studies*, 2(2).
- Timoer, S. (1980). *Topeng Dhalang di Jawa Timur*. Proyek Sasana Budaya Direktorat Jenderal Kebudayaan Departemen Pendidikan Dan Kebudayaan Jakarta.
- Yudiaryani, Nurcahyono, W., & Purba, S. A. (2019). Strategi Penguatan Kreativitas Seniman Ketoprak DIY dari Tahun 1999 hingga Tahun 2009. *Dance and Theatre Review*, 2(2), 94–105.
- Yuwono, A., Zustiyanoro, D., Widodo, Widagdo, S., & Rokhim, M. N. (2025). The resilience of traditional communities in the modern era: a case study of kentrung art in Java, Indonesia. *Cogent Arts and Humanities*, 12(1). <https://doi.org/10.1080/23311983.2025.2469464>