



MEMBANGUN DIALEKTIKA ESTETIK WAYANG DALAM PERSPEKTIF PENDIDIKAN TINGGI SENI

Pidato Ilmiah dalam Rangka Dies Natalis XXXII
ISI Yogyakarta
30 Mei 2016

Oleh :
Dr. Aris Wahyudi, S.Sn., M.Hum.

INSTITUT SENI INDONESIA YOGYAKARTA

Dr. Aris Wahyudi, S.Sn., M.Hum.

**MEMBANGUN DIALEKTIKA ESTETIK WAYANG
DALAM PERSPEKTIF PENDIDIKAN TINGGI SENI**

Pidato Ilmiah dalam Rangka Dies Natalis XXXII

Institut Seni Indonesia Yogyakarta

Senin, 30 Mei 2016

Diterbitkan oleh

Panitia Dies Natalis ISI Yogyakarta

MEMBANGUN DIALEKTIKA ESTETIK WAYANG
Dalam Perspektif Pendidikan Tinggi Seni

Bismillahirrahmanirrahiim

Assalamu 'alaikum warahmatullahi wabarakatuh

Yang sayamuliakan:

Ketua dan Anggota Dewan Penyantun Institut Seni Indonesia Yogyakarta;

Ketua, Sekretaris, dan Anggota Senat Institut Seni Indonesia Yogyakarta;

Yang saya hormati:

Rektor dan Para Pembantu Rektor;

Para Dekan dan Pembantu Dekan; para Ketua Jurusan dan Program Studi,

Para dosen dan segenap civitas akademika Institut Seni Indonesia Yogyakarta; dan

Yang sayahormati:

Para TamuUndangan dan para hadirin sekalian.

Segala puji dan syukur bagi Allah Yang Maha Pengasih dan Penyayang, yang telah memperkenankan kita untuk bertemu dan berkumpul pada Sidang Senat Terbuka dalam acara Dies Natalis Institut Seni Indonesia Yogyakarta yang ke 32. Semoga Allah mencurahkan rahmat dan berkahNya kepada kita semua.

Rasa terima kasih dengan segala hormat saya haturkan kepada keluarga besar Institut Seni Indonesia Yogyakarta atas kepercayaan yang diberikan kepada saya untuk menyampaikan pidato ilmiah dengan judul:

MEMBANGUN DIALEKTIKA ESTETIK WAYANG
Dalam Perspektif Pendidikan Tinggi Seni

Hadirin yang saya muliakan.

Satu hal yang menarik dalam topik di atas adalah tentang definisi wayang karena keberadaannya merupakan fondasi dalam rangka membangun kerangka teoretis, sebagai landasan dalam memasuki ranah keilmuan. Definisi adalah rumusan kategorisasi-kategorisasi atas sebuah istilah sehingga dipahami secara umum dalam sebuah antar relasi yang logis. Sebagai analogi adalah sebuah definisi dalam ilmu matematika, yaitu

“bilangan genap adalah bilangan yang habis dibagi dua” dan ketika dibalik, maknanya tidak berubah “bilangan yang habis dibagi dua adalah bilangan genap”. Artinya, “ $22/2 = 11$ ” sama dengan “ $11 = 22/2$ ”, maka 22 adalah bilangan genap”, sehingga “ $22 = 11 \times 2$ ” adalah benar, dan 22 tetap sebagai bilangan genap. Dari sini kemudian dibangun dalil “Jika $A = B$, maka $B = A$ ”. Artinya bahwa dalil tersebut bersifat objektif, yang kebenarannya ditunjukkan melalui hukum pembagian dan hukum perkalian serta hukum kumulatif dan hukum asosiatif. Meskipun dalam ilmu sosial, sebuah istilah sangat memungkinkan memiliki lebih dari satu definisi, tetapi masing-masing definisi tersebut akan memberikan penjelasan tentang kategorisasi-kategorisasi secara rinci yang membedakan dengan fenomena sejenis (Alasuutari, 1995: 35; periksa juga Wahyudi, 2012: 17-21).

Wayang dalam Pandangan Jawa

Hadirin yang saya hormati.

Apabila kita membuka kamus, membaca buku-buku tentang wayang, maupun membaca hasil penelitian, definisi yang kita dapatkan hampir selalu menyebutkan bahwa wayang adalah permainan bayang-bayang atau permainan boneka (baca Brandon, 1970; Becker, 1979; Holt, 2000; Keeler, 1987; dan masih banyak lagi). Apabila pertanyaannya di balik: apakah permainan bayang-bayang atau permainan boneka adalah wayang? Tentu tidak bisa serta merta menjawab “ya” atau “bukan”. Demikian juga pada pertanyaan “apakah anak perempuan yang bermain boneka itu adalah wayang?” atau “Si Unyil itu adalah wayang?” jawabnya tentu “bukan”. Artinya, tidak semua permainan bayang-bayang adalah wayang, atau tidak semua permainan boneka adalah wayang.

Wayang juga disebut *ringgit*. Penelitian menyebutkan bahwa istilah “*haringgit*” dijumpai dalam prasasti Kuti 840 M merupakan padanan dari istilah “*mawayang*” dalam prasasti Balitung 907 M (Haryono, 2008: 34). Artinya, istilah *ringgit* lebih tua dari istilah wayang. Dan, istilah wayang dalam prasasti “Balitung” merujuk pada wayang orang “*si Galigi mawayang buat hyang*” (periksa Amir, 1991: 34; Soedarsono, 1997: 3-4). Hal ini menunjukkan bahwa penggunaan istilah wayang yang paling tua tidak mengindikasikan bahwa wayang berarti bayang-bayang ataupun boneka.

Dalam pemahaman awam masyarakat Jawa, wayang memiliki tiga pengertian sekaligus, yaitu: (1) **wayang sebagai cerita** sebagaimana terdapat dalam istilah “buku wayang” atau “mendengarkan wayang”; (2) **wayang sebagai boneka/alat pertunjukan** sebagaimana terdapat dalam istilah “membeli wayang” atau “membuat wayang”; dan (3) **wayang sebagai pertunjukan** sebagaimana terdapat dalam istilah “nanggap wayang” atau “nonton wayang” (Wahyudi, 2012: 19). Wayang sebagai cerita adalah cerita epos mitologi yang merupakan perwujudan pemikiran religius masyarakat Jawa tradisional untuk menerangkan tentang sistem aktivitas alam semesta, baik mikro maupun makro kosmos, yang meliputi prinsip-prinsip kehirarkian serta keseimbangan alam (Brandon, 1970: 3). Dalam rangka itu, dipahami bahwa setiap tokoh wayang selalu memiliki aspek mite sehingga semua peristiwa yang dialaminya selalu melibatkan campur tangan tokoh mite. Aspek mite pada tokoh-tokoh wayang ditunjukkan melalui inkarnasi, kepemilikan atas sesuatu, karakter, ciri-ciri fisik, dan keturunan (Hiltebeitel, 1990: 35-37).

Yang dimaksud wayang sebagai boneka adalah suatu bentuk simbol dari figur tokoh-tokoh dalam cerita wayang, lengkap dengan segala atributnya. Masing-masing tokoh selalu memiliki penanda khusus yang membedakan tokoh lainnya. Penanda khusus tersebut digunakan untuk menunjukkan antar keterkaitannya dalam jalur keturunan maupun aspek mitenya. Bagi orang Jawa tradisional, figur tersebut sudah menyatu dalam jagad pikirnya, baik bentuk, sifat, karakter, ciri-ciri fisik, serta berbagai aspek yang dimiliki tokoh tersebut, sebagai perwujudan simbol dalam cerita wayang. Oleh karena wayang merupakan jagad pikir mitis orang Jawa yang dibangun untuk dijadikan acuan (*model for*) orang Jawa dalam menjalani kehidupannya, dan sekaligus sebagai representasi (*model of*) dari sistem nalar orang Jawa (Laksono, 1985: 25-28); Peursen, 1992: 38-39). Oleh karena itu wayang sering digunakan sebagai identifikasi seseorang, atau sebaliknya, seseorang sering kali mengidentifikasikan dirinya dengan salah satu tokoh wayang, yang tercermin dalam perilakunya.

Wayang sebagai pertunjukan adalah peristiwa budaya yang menampilkan cerita wayang dan menggunakan boneka atau alat lain sebagai medium, serta bentuk pertunjukan beserta unsur-unsur pendukungnya. Pertunjukan wayang di sini mencakup cerita, alat atau properti, dalang, dan seluruh aspek pendukung yang menyertainya. Oleh

karena itu dalam masyarakat Jawa di kenal istilah “nonton wayang”, yang artinya menyaksikan pertunjukan yang menampilkan cerita wayang dengan menggunakan properti wayang, dengan bentuk pertunjukan tertentu pula. Sebagaimana dipahami bahwa wayang sebagai pertunjukan tidak pernah lepas dari peristiwa ritual. Oleh karena itu segala sesuatu yang berkenaan dengan wayang diatur sistem ritual yang berlaku dalam masyarakatnya.

Berdasarkan uraian singkat di atas diperoleh pemahaman bahwa wayang bukanlah sekedar permainan bayang-bayang sebagaimana yang dipahami pada umumnya selama ini. Wayang sebagai cerita merupakan penjabaran tentang sebuah jagad imajiner, sebagai perwujudan jagad pikir mitis orang Jawa tradisional untuk menjelaskan pengetahuan kosmisnya yang dibangun ke dalam sistem simbol. Simbol-simbol tersebut mencakup tokoh, permasalahan, persoalan, peristiwa, dan tempat peristiwa dalam cerita itu terjadi. Wayang sebagai boneka merupakan penggambaran fisik atas sistem simbol tokoh wayang. Keberadaannya sebagai instrument dan sekaligus medium untuk menyampaikan cerita dalam rangka pertunjukan. Wayang bentuk pertunjukan adalah aktualisasi dari wayang sebagai cerita, wayang sebagai instrumen, dan wayang sebagai medium dalam sebuah pentas yang diatur dalam pranata sosial dan pranata kosmis. Wayang adalah kesatuan dari cerita, boneka, dan pertunjukan. Sebuah lakon wayang merupakan satu episode dari serangkaian cerita yang sangat panjang, sebagai jagad simbol yang kompleks keberadaannya merupakan pengejawantahan pengetahuan orang Jawa tentang mikro kosmos dan makro kosmos, yang diatur dalam sebuah kelembagaan ritual (Wahyudi, 2012: 17-20; periksa Laksono, 1985: 22). Dengan demikian dapat ditarik pemahaman bahwa wayang adalah sistem simbol dari sebuah jagad pikir mitis orang Jawa untuk menerjemahkan pengetahuannya mengenai mikrokosmos dan makrokosmos, yang diatur dalam sebuah kelembagaan ritual. Pengetahuan tersebut diejawantahkan melalui sistem simbol yang berupa tokoh, permasalahan, persoalan, tempat, dan bentuk pertunjukan. Artinya bahwa wayang dibangun atas kesatuan dari boneka, cerita, dan pertunjukan yang kesemuanya saling menjalin dalam rangkaian cerita yang panjang, sebagai jagad simbol dengan kompleksitas fenomena sosial-budayanya. Sebagai pertunjukan, pemaparan cerita wayang dibangun dalam bentuk sastra lakon. Oleh karena itu dalam memahami wayang

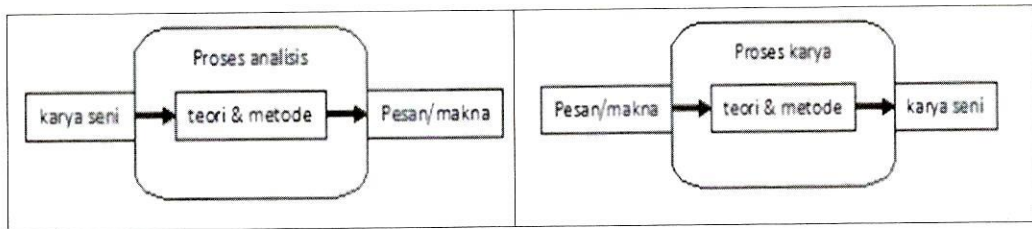
harus memperhatikan pula aspek pertunjukannya (periksa Soemanto, 2002: 14), karena kehadirannya memberikan makna lapis kedua (Luxemburg, 1984: 158). Namun demikian, wayang sebagai drama konvensional telah memiliki kaidah-kaidah konvensional yang menggunakan medium verbal sebagai sarana komunikasi utamanya (periksa Soemanto, 2002: 43). Oleh karena itu bagi orang Jawa tradisional, bukanlah hal yang sulit untuk mengenali kategori sebuah pertunjukan itu disebut wayang atau bukan. Bahkan hanya melalui mendengarkan radio atau orang bercerita, orang Jawa dapat membayangkan peristiwa yang terjadi.

Wayang dalam Perspektif Penciptaan

Hadirin yang saya hormati.

Berpijak pada kata “membangun” dalam topik ini, maka pembahasan lebih ke arah aspek kreativitas dalam penciptaan wayang. Hal demikian sejalan dengan wacana “karya berbasis riset” yang sekarang sedang berkembang di dunia Pendidikan Tinggi Seni di Indonesia dalam rangka penguatan karya seni sebagai kerja ilmiah. Ada satu hal yang perlu ditegaskan ulang adalah alur logika. Berkenaan dengan kreativitas, ada alur logika yang berbeda dengan pengkajian. Apabila tugas seorang peneliti adalah melacak dan menjelaskan keunikan atau keanehan dalam fenomena lakon atau sebuah pertunjukan wayang, maka tugas kreator adalah membangun karya seni yang berangkat dari ide atau gagasan. Oleh karena itu dalam pengkajian wayang, seorang peneliti berangkat dari perumusan masalah yang akan dikajinya, yang kemudian dikaji berdasarkan paradigma yang tepat dan menerapkannya dengan benar menjawab permasalahan; sedangkan dalam kreativitas, kreator berangkat dari fenomena realitas sosial-budaya, kemudian direspon dalam sebuah rumusan gagasannya yang berisi konsep-konsep, dan selanjutnya diwujudkan ke dalam sebuah karya seni. Penelitian awal menunjukkan bahwa perbedaan bagan alur logika antara pengkajian dan penciptaan wayang adalah sebagai berikut (Wahyudi, 2014: 80).

Alur Logika Pengkajian Seni	Alur Logika Penciptaan Seni
-----------------------------	-----------------------------



Berdasarkan pola alur logika di atas, diperoleh pemahaman bahwa dalam ranah penciptaan seni rumusan gagasan/pesan merupakan titik awal terwujudnya sebuah karya seni. Guna mencapai tujuan tersebut maka tugas seorang kreator adalah membangun kontradiksi-kontradiksi yang logis baik secara teoretis maupun metodologis mengenai sosial, politik, kebudayaan maupun aspek-aspek yang lainnya, untuk ditawarkan kepada masyarakat, (bandingkan dengan Luhmann, 1995: 358)..

Hal penting yang harus dipahami bahwa kreatifitas dalang sangat dibatasi oleh intertekstualitas cerita. Oleh karena itu untuk membangun sebuah karya wayang harus mempertimbangkan konsep-konsep dasar wayang serta lakon-lakon lain yang berkaitan (Wahyudi, 2014: 26-29). Meskipun wayang sebagai pertunjukan telah memiliki kaidah-kaidah yang sudah dibakukan secara konvensional, namun bukan berarti menutup rapat ruang kreatifitas seniman. Meskipun cerita wayang menampilkan peristiwa yang sama, tetapi di dalamnya menyediakan ruang untuk menuangkan ide-ide dalang atau penanggapnya. Bahkan untuk membangun dialektika estetika, dalam sebuah adegan sangat dimungkinkan untuk menghadirkan tokoh baru atau tokoh lain. Yang harus diperhatikan adalah berbagai kreativitas tersebut harus dikembalikan ke jalur pokok ceritanya. Konsep *mulur-mungket* menunjukkan sifat wayang yang fleksibel. Sebuah lakon wayang tidak harus terdiri dari tujuh *jejer*, melainkan bisa dibuat menjadi lima atau tiga *jejer*. Namun, yang harus diperhatikan adalah bilangan tujuh tersebut merupakan sistem simbol. Oleh karena itu ketika akan merubah tujuh *jejer* menjadi lima atau tiga *jejer*, yang harus diperhatikan adalah sistem relasi antara konsep tujuh, lima, dan tiga. Meskipun demikian, dalam relasi simbol bilangan tersebut, rangkaian logis jalinan peristiwanya tetap harus memperhatikan keempat konsep dasar di atas. Untuk itu dalang dituntut memiliki referensi lakon wayang yang memadai atau *jajah lakon* serta memiliki kemampuan untuk merumuskan idiom baru untuk membangun dialektika spirit konsep-konsep klasik dalam

aktualisasinya yang baru. Dengan cara demikian wayang akan bisa dipahami oleh generasi sekarang, dan selanjutnya akan diresapi dan diamankan.

Hadirin yang saya muliakan.

Yang dimaksud dialektika di sini adalah adanya kesadaran diri untuk membangun pemikiran timbal balik antara subjek dan objek, antara konsep dan realitas, antara karya dan masyarakat dalam rangka menghadapi perubahan sosial-budaya (bandingkan dengan Gadamer, 1976: 5). Estetika dipahami sebagai filsafat, teori, atau ilmu yang berkenaan dengan keindahan dan seni (Gie: 17 – 18). Yang dimaksud indah di sini bukan sekedar sesuatu yang menyenangkan, tetapi keindahan yang dibangun dan diikat oleh konsep. Hal inilah yang membedakan antara keindahan seni dan keindahan alam (ciptaan Tuhan). Dengan demikian yang membuat sebuah karya seni itu menjadi indah adalah terletak pada konsep itu sendiri. Oleh karena adanya keterikatan konsep pada seni inilah yang akhirnya seni dan estetika seni menjadi sebuah ilmu pengetahuan. Konsep yang mengikat keindahan seni itulah yang membuka pintu estetika seni masuk ke dalam ranah teoritis dan metodologis sebagai ciri keilmuan. Untuk tujuan tersebut maka dalang harus mampu merepresentasikan konsep yang memiliki kesesuaian antara pengetahuan dan pengalaman seniman, yang akan menjelma ke dalam karya seninya (Borgdorff, 2012: 21; bandingkan dengan Heidegger, 1993: 16), dan melalui penerangan itu, masyarakat akan tercerahkan dan melaksanakan amanah yang disampaikan wayang (bandingkan dengan Bernstein, 1992: 24). Dari uraian tersebut diperoleh pemahaman bahwa estetika wayang adalah ungkapan keindahan sebagai simbol dari kebaikan moral yang memiliki korelasi dengan realitas, yang memberikan pengetahuan, pencerahan, dan tuntunan kepada masyarakat (bandingkan dengan Althusser, 2008:188).

Berdasarkan pemahaman di atas, yang dimaksud membangun dialektika estetik wayang adalah upaya membangun pemikiran timbal balik antara simbol wayang dan makna, konsep dalam wayang dan realita, dalang dan masyarakat agar terjalin dengan baik dalam kehidupan sehari-hari. Hal itu pula yang menyebabkan wayang tidak pernah memisahkan dirinya dari aspek sosial, politik, dan budaya. Wayang selalu menawarkan

pemikiran dan pemahaman mengenai satu atau lebih persoalan hidup dan kehidupan, baik itu dalam bentuk material estetik maupun pengalaman estetik.

Mengikuti pandangan Hauser, maka wayang pada hakekatnya adalah sebuah perwujudan dari respon terhadap fenomena yang sedang terjadi berdasarkan proses pengendapan berbagai pengalaman di masa lampau untuk menuju keadaan yang “lebih baik” di masa mendatang (Hauser, 1982: 75; Bernstein, 1992: 65). Untuk mewujudkan karya seperti pandangan Hauser tentu tidak mungkin muncul begitu saja, melainkan diperlukan empat modal utama yang saling berkaitan. **Pertama**, tanpa memiliki kepekaan sosial, dalang tidak akan mampu merespon berbagai fenomena yang sedang terjadi dengan baik, dan tentunya tidak mungkin memperoleh ide. **Ke-dua**, pengendapan berbagai pengalaman. Meskipun dalang memiliki pengetahuan yang luas, tanpa memiliki kemampuan pengendapan, ia tidak akan mampu merumuskan konsep yang jelas. **Ke-tiga**, kemampuan teoretis dan metodologis, dalang tidak akan menghasilkan karya yang baik apabila tidak memiliki kemampuan teoretis dan metodologis. **Ke-empat** dalang tidak mungkin mampu menuangkan konsep dengan baik ke dalam pertunjukan yang baik tanpa memiliki kemampuan praktek. Berdasarkan keempat aspek itulah maka dapat dikatakan bahwa wayang dihasilkan oleh praktek dan teori sekaligus (bandingkan dengan Borgdorff, 2012: 17).

Perumusan konsep “baru” atas fenomena sosial-budaya yang sedang terjadi bertujuan untuk membangun kesinambungan antara konsep “lama” dan realitas “baru” dalam rangka menghadapi realitas masa depan. Dengan demikian dapat dikatakan bahwa kapasitas wayang adalah sebagai instrument dan sekaligus medium untuk menawarkan pemikiran-pemikiran kepada masyarakat dalam mempersiapkan kehidupan di masa depan. Fenomena inilah yang menunjukkan sifat ilmiah sebagai ilmu pengetahuan (Heidegger, 1993: 10). Kesesuaian antara rumusan konsep “baru” dan wayang tidak mungkin akan bisa dicapai apabila dalang tidak memahami wayang. Oleh karena itu ranah estetika wayang meliputi konsep-konsep yang berkenaan dengan aspek sosial, politik, budaya, dan mitologi dalam jagad wayang dalam relasinya dengan konsep-konsep sosial, politik, kebudayaan, dan ritual dalam realitas kehidupan sehari-hari. Oleh karena

itu dalam karya wayang, creator tidak hanya menyampaikan cerita, tetapi lebih pada pemaparan konsep-konsep dalam antar-hubungannya dengan realitas di masyarakat.

Hadirin yang saya hormati.

Sebagai kerja ilmiah, dalam rangka penciptaan seni pun diperlukan kerangka kerja (*framework*) untuk dijadikan acuan dalam berkarya. Dalam rangka ini terdapat rangkaian peristiwa penciptaan, yaitu (1) realitas sosial-budaya, (2) kerja kreatif dalang (3), gagasan atau ide atau nilai “baru” dan (4) karya seni itu sendiri. Keempat elemen tersebut saling berelasi membangun satu kesatuan yang utuh sehingga perubahan yang satu akan berpengaruh pula pada yang lainnya (bandingkan dengan Abrams, 1987: 6). Setiap terjadi perubahan sosial-budaya akan memunculkan paradigma baru, dan perubahan paradigma ini akan memunculkan sistem nilai yang baru. Artinya bahwa dalam perubahan sosial itu sendiri terdapat tiga elemen yang saling mempengaruhi, yaitu sosial-budaya, paradigma, dan nilai dengan antar-hubungan sebagai berikut.

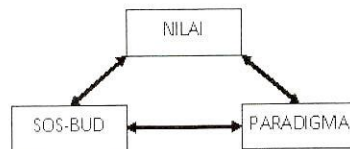


Diagram tiga unsur perubahan sosial-budaya

Setiap perubahan masyarakat akan memunculkan nilai “baru”; nilai tersebut direspon dalang dengan rumusan nilai baru “yang lain” yang diwujudkan ke dalam karya wayang; masyarakat menerima dan membentuk realitas sosial-budaya “baru” lagi; begitu terus menerus. Dari uraian tersebut dapat ditarik pemahaman bahwa perubahan atau merubah sosial-budaya (SOS-BUD) memunculkan karya seni dilakukan oleh seniman. Karya seni menyampaikan konsep. Agar konsep tersebut dapat diterima oleh semua golongan masyarakat, maka pesan tersebut harus bersifat universal. Makna universal diperoleh melalui proses dialektika estetik. Dengan demikian proses kreatif wayang dalam hubungannya dengan perubahan sosial-budaya memiliki empat elemen pokok yang saling berkaitan, yaitu: (1) seniman (DALANG), (2) realitas sosial-budaya masyarakat (SOS-BUD), (3) sistem nilai yang universal (UNIVERSE) , dan (4) karya

seni (WAYANG) itu sendiri. Antar relasi keempat elemen tersebut dapat digambarkan ke dalam diagram berikut.

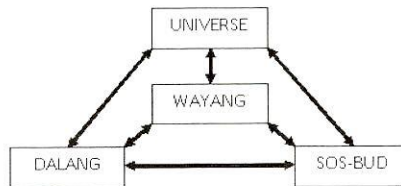


Diagram kerangka kerja dialektika estetika wayang dalam perubahan social-budaya (Aris Wahyudi, 2016)

Agar konsep yang disampaikan melalui wayang dapat diterima masyarakat yang multi kultur dan agama, maka konsep tersebut harus bersifat universal. Wayang sebagai sistem simbol, penuangan konsepnya tidak bisa hanya berfokus pada satu tokoh atau peristiwa saja, tetapi keseluruhan unsur pembangunnya dalam sebuah sistem relasi (Levi-Strauss, 1967: 206). Untuk membangun dialektika estetika, seniman harus mampu membangun idiom-idiom baru yang logis, baik secara teoretis maupun metodologis. Untuk tujuan itu terdapat tiga elemen penting dalam membangun karya seni, yaitu: paradigma, struktur, dan universe.

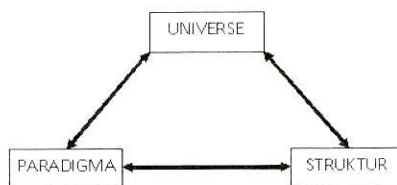


Diagram Proses Karya

Paradigma berurusan dengan teoretis dan metodologis; struktur berurusan dengan teknik, bentuk, dan materialnya; universe berkenaan dengan konsep yang ditawarkan. Masing-masing paradigma memiliki konsep dan strategi yang berbeda-beda dalam menuangkan karya, termasuk pula yang berkenaan dengan pemilihan materialnya. Masing-masing materi tentu memiliki teknik perlakuan yang berbeda-beda pula. Dengan demikian kerangka kerja digunakan untuk menunjukkan antar relasi yang logis atas unsur-unsur yang terlibat dalam karya, melalui pemaparan yang sistematis (Wahyudi, 2014: 7). Persoalan objektivitas dalam karya bukan masalah pemaknaan atas karya seni itu,

melainkan pemilihan teori yang tepat serta penerapan metode yang benar dan sistematis. Sebuah karya seni harus menghindari makna tunggal, karena apabila demikian berarti telah mengingkari kodrat seni sebagai sistem simbol, yang menyimpan makna referensial.

Hadirin yang mulia.

Oleh karena topik ini berada dalam ranah tradisi lisan yang tidak menyediakan bukti-bukti artefak, maka pelacakan tentang upaya dalang dalam membangun dialektika estetik wayang ini agak terkesan spekulatif. Namun demikian, melalui paradigma mitologi struktural yang memperhatikan intertekstualitasnya serta fenomena budaya yang lain diharapkan dapat memberikan penjelasan yang relative logis. Yang dimaksud mitologi struktural adalah analisis strukturalisme Levi-Strauss dengan mendudukan wayang sebagai sebagai mitos yang sebenarnya, sebuah kebenaran logika mitis (Wahyudi 2012). Mengingat pula bahwa “ruang” ini juga tidak memungkinkan untuk memaparkan telaah relasi oposisi biner yang sangat panjang, maka ulasan di bawah ini menjadi agak terkesan melompat dan *njujug*.

Nama sebagai Media dialektika

Hadirin yang saya muliakan.

Apabila melihat perjalanan sejarahnya yang sedemikian panjang, sejak kemunculannya hingga sekarang, wayang telah berkali-kali mengalami proses pewarisan dari generasi satu ke generasi berikutnya. Dalam setiap proses pewarisan itu tentu disertai pula penafsiran baru untuk disesuaikan dengan kebutuhan dan kepentingan generasi pewarisnya (Jayaatmaja, 1994: 4; Subalidinata, 1989: 33-34). Wayang sebagai kebudayaan asli Indonesia (Jawa), pada awalnya digunakan dalam upacara ritual animisme dan dinamisme untuk pemujaan kepada arwah nenek moyang serta kekuatan alam (periksa Brandon, 1970: 3; Laksono, 1985: 22-28; Yudhianta, 1988: 103; Haryato, 1988: 24). Pertunjukan wayang dilaksanakan oleh seorang *syaman* dalam sebuah upacara ritual mendatangkan roh nenek-moyang. Oleh karena itulah maka pertunjukan wayang diselenggarakan pada malam hari, saat roh bergentayangan. Dalam paham dinamisme, alam dianggap telah memberi penghidupan manusia, oleh karena itu alam pun juga

menerima persembahan, seperti sungai, pohon besar, batu besar, matahari, bulan, dan sebagainya. Dalam pandangan animisme-dinamisme telah dipahami dikotomi alam, yaitu manusia sebagai alam bawah – arwah atau kekuatan gaib sebagai alam atas, angkasa (atas) – bumi (bawah), serta segala dikotomi yang ada di semesta, termasuk pula laki-perempuan.

Masuknya pengaruh agama Hindu beserta *Mahābhārata* India di Jawa telah merubah sosial-budaya masyarakat. Yang semula penganut animisme dan dinamisme berubah menjadi penganut agama Hindu. Dengan perubahan paham ritual ini tentunya berdampak pula pada perubahan sosial-budayanya. Pergantian nama tokoh-tokoh wayang Jawa dengan menggunakan nama-nama tokoh dalam Mahabharata India tampaknya sebuah upaya untuk menyesuaikan diri dengan perubahan sosial-budayanya. Saya berasumsi bahwa perubahan tersebut dilakukan oleh *syaman* (dalang) yang telah memeluk agama Hindu menjadi brahmana. Di satu sisi, sebagai *syaman* tentu menguasai mitologi animisme-dinamisme dan jagad pikir masyarakat Jawa; di sisi lain, sebagai brahmana tentu juga menguasai mitologi Hindu dan jagad pikir Hindu. Berbekal dua pemahaman mitologi itulah sang dalang berupaya membangun dialektika estetik Jawa dan Hindu dalam wayang.

Apabila dicermati paham Animisme-dinamisme dan Hindu tampak adanya pola-pola yang mirip di antara keduanya. Kekuatan alam dan arwah nenek moyang yang dipuja orang Jawa dalam cerita wayang memiliki kemiripan pola dengan dewa-dewa dalam Mahabharata. Terlebih lagi raja-raja pada saat itu telah menggunakan nama Sansekerta, maka cara itulah tampaknya yang ditempuh dalang untuk membangun dialektika estetik wayang untuk generasinya. Mengingat bahwa wayang animisme-dinamisme dan Mahabharata merupakan cerita mitologi keagamaan, yang kreativitasnya dibangun dengan fenomena mitis, maka untuk melacaknya pun juga digunakan pendekatan logika mitis (Sternberg and Lubart, 1999: 4-5). Untuk membangun logika mitis “baru” yang Hindu tapi Jawa, mengganti nama tokoh wayang dengan nama Mahabharata India juga didasarkan pada kemiripan konsep mitisnya. Dari sinilah yang kemudian wayang berkembang menjadi epos mitologi keagamaan yang memuat tentang ajaran-ajaran ritual Wedik Brahmanisme, yang meliputi prinsip-prinsip kehirarkian serta

keseimbangan alam, yang diatur dalam sebuah kelembagaan ritual (Becker, 1979: 227; Johns, *Aneiad VI* 314; Minkowski, 1989: 401; Parnickel, 1980: 472-473; Simson, 1982: 201-213). Kapasitas wayang sebagai perwujudan pemikiran religius masyarakat Jawa untuk menerangkan tentang sistem aktivitas alam semesta melalui tatanan dan sistem logika mitis jagad wayang. Bagi orang Jawa pertunjukan wayang tidak hanya dianggap sebagai tontonan, tetapi sekaligus sebagai tatanan dan tuntunan yang memberikan acuan masyarakat dalam mensikapi seluruh aspek kehidupannya (Soedarsono, 1997: 3-4; Haryono, 2008: 2), yang kehadirannya tidak pernah lepas dari fenomena ritual. Wayang merupakan kebenaran hakiki dari logika mitis masyarakat Jawa tradisional, sebagai sejarah leluhurnya yang benar-benar pernah terjadi di masa lampau (Wahyudi, 2012: 25).

Melalui sistem ritual yang brahmanisme wayang berhasil membangun estetika “baru” yang diterima sebagai kerangka dasar dan acuan jagad pikir Jawa generasi pada masa itu, yang membuka kesadaran diri, yang memberikan pedoman dan arah terhadap setiap aktivitas masyarakat dalam menjalani kehidupan sehari-hari; baik aktivitas dalam rangka hubungan sesama manusia, manusia dengan alam, maupun manusia dengan Tuhan. Demikian juga sebaliknya, jagad pikir Jawa juga sebagai acuan dalam membangun wayang “baru” dengan segala aspeknya. Pada awalnya, sebelum pengaruh India, tentunya nama tokoh-tokoh wayang tidaklah seperti yang kita jumpai sekarang ini. Hal demikian menunjukkan bahwa estetika “baru” yang dibangun melalui “nama” dan ajaran brahmanisme telah berhasil menjembatani estetika Jawa pra Hindu dengan estetika Hindu yang telah berkembang di Jawa. Melalui keberhasilan membangun dialektika estetika inilah yang membuat keberhasilan wayang dalam memasuki “generasi baru”nya yang Jawa-Hindu, dan bahkan selanjutnya wayang menjadi medium penyebaran agama Hindu yang efektif.

Kakawin Arjunawiwaha: Wahana Dialektika

Hadirin yang saya hormati.

Pada masa pemerintahan raja Erlangga di Kahuripan, terjadi pergolakan di masyarakat, karena datangnya paham Hindu “Baru”, yaitu Hindu Syiwa atau Hindu Tantra di Jawa. Kisah Calon Arang adalah petunjuk tentang Syiwaisme di Jawa. Calon

Arang sebagai perempuan sakti sebagai penguasa wilayah yang angker dapat ditarik benang merahnya dengan fenomena Bataru Durga dalam jagad wayang. Sebagai ahli tenung yang menebar kematian mirip dengan Batari Durga sebagai penguasa roh-roh jahat yang selalu mengganggu manusia dan penebar kematian. Nama kayangan Pasetran Gandamayit dapat diidentifikasi sebagai tempat yang angker, yang menebarkan kematian sebagaimana wilayah kekuasaan Calon Arang. Kehadiran nilai-nilai “baru” yang disebar-luaskan penganut Hindu Tantra menimbulkan pergolakan dalam ranah ideologi agama. Pergolakan ideologi agama tersebut direspon seniman. Di satu sisi, dibuatnya patung Erlangga naik garuda merupakan penjelasan mengenai Erlangga sebagai identifikasi Wisnu; dan di sisi lain, digubahnya *kakawin Arjunawiwaha* merupakan identifikasi Erlangga sebagai Syiwa (periksa Wiryamartana, 1990: 8). *Kakawin Arjunawiwaha* kemudian direspon dalang untuk kepentingan pertunjukan wayang menjadi lakon Arjuna Wiwaha.

Meskipun masyarakat Jawa pada saat itu telah menganut agama Hindu dan Budha, tetapi konsep Jawa lama masih kuat bersemayam dalam jagad pikir orang Jawa. Hal demikian dibuktikan melalui cerita-cerita rakyat yang selalu menggunakan ideom dualism. Dualisme pentul – tembem, Nayaginggong – Sabdopalon, Jarodeh – Basanta, Bancak – Dhoyok, dan termasuk juga dikotomi Surya – Candra sebagai matahari – rembulan yang tertuang dalam kisah Panji merupakan wujud dari jejak-jejak mitologi Jawa yang hidup terus, bahkan hingga sekarang.

Semar sebagai Idiom Dialektika

Hadirin yang mulia.

Pergolakan paradigma masyarakat Jawa terulang kembali ketika masuknya pengaruh Islam di Jawa, yaitu menjelang runtuhnya kerajaan Majapahit. Perubahan di sini bisa dikatakan frontal, karena terjadinya perubahan paham politisme menjadi monotiisme. Seperti yang terjadi sebelumnya, pada masa itu digubah karya sastra *kidung Sritanjung* yang menceritakan perkawinan Raden Sidapaksa (putra Raden Sadewa) dengan Sri Tanjung (putra Eaden Nakula). Melalui tokoh Janggan Smarasanta, dialektika estetik wayang dalam aspek mitologi dibangun untuk menjembatani dua sistem nilai yang

bertolak-belakang tersebut. Tokoh Janggan Smarasanta, yang sekarang dikenal Kyai Lurah Semar merupakan idiom baru yang dituangkan dalam sebuah wujud yang tidak jelas (ambigu) antara laki-laki dan perempuan. Di satu sisi ambiguitas tersebut untuk perwujudan konsep keIlahian Islam bahwa Tuhan bukan laki-laki dan juga bukan perempuan. Dan di sisi lain, ambiguitas Semar merupakan perwujudan dikotomi atas – bawah, laki-laki – perempuan dalam mitologi Jawa. Konsep tersebut ditunjukkan pada wujud Semar yang *gegombakan* (alat kelamin perempuan) dan sekaligus *kekuncungan* (alat kelamin laki-laki). Tokoh Semar merupakan cara masyarakat Jawa mempertahankan dan mengembangkan konsep dualisme dalam mitologi Jawa paling tua di tengah berkembangnya agama Islam di Jawa pada masa itu. Semar, dalam tradisi wayang didudukkan sebagai “*dhanyang tanah Jawa*”, yang mengasuh para ksatria utama.

Dialektika dalam Kerupaan

Hadirin yang saya muliakan.

Pada periode pemerintahan Islam di Demak, bentuk wayang mengalami stilisasi, baik dengan cara memperpanjang atau memperuncing serta merubah perspektif bentuk wayang. Stilisasi tersebut telah menghasilkan estetika “baru” wayang dari aspek seni tupa. Hal demikian bertujuan untuk menjembatani ajaran Islam tentang adanya larangan karya orang yang mirip dengan makhluk hidup. Kekuatan proses stilisasi tersebut adalah semakin menguatkan idiom-idiom lama sebagai simbol konsep-konsep Jawa sebelumnya. Dengan cara demikian, dalam perubahan jagad pikir masyarakat dari Hindu menjadi masyarakat Jawa yang Islam dapat dijembatani, sehingga dua generasi atau dua jagad pikir tersebut masih menerima dan memaklumi perubahan bentuk wayang. Melalui dialektika estetik wayang itu pula yang membuat wayang menjadi instrument dan medium dakwah agama Islam di Jawa, khususnya masyarakat pedalaman.

Munculnya lakon Dewaruci juga sebagai salah satu contoh upaya wayang dalam membangun dialektika estetik Islam, Hindu, dan Jawa, atau disebut sinkretisme (Ahimsa-putra, 2006: 349-353). Pemilihan tokoh-tokoh, persoalan, peristiwa beserta setting dalam lakon Dewaruci adalah wujud dari estetika “baru”. Tokoh Bima yang menggunakan *kampuh* (kain pendek) *bang bintulu* (hitam, merah, kuning, putih) yang sebenarnya

merupakan perwujudan dari aspek Bayu yang menguasai angin dalam siklus yoga (jaman) justru sering diinterpretasikan sebagai simbol empat anasir dalam konsep Islam, aluamah (hitam), amarah (merah), sopiah (kuning), dan mutmainah (putih). Empat anasir ini pula yang mengantarkan manusia dalam pendewasaan rohani, yaitu syariat, tarekat, hakekat, dan makrifat. Oleh karena itu tidak mustahil apabila terdapat beberapa sarjana yang berpendapat bahwa lakon Dewaruci merupakan ajaran tasawuf Islam Jawa (Simuh, 1988: 290). Melalui dialektika estetik wayang inilah yang selanjutnya muncul ajaran Islam Jawa dalam lakon Dewaruci yang berisi tentang ajaran kebatinan atau tasawuf yang membimbing kehidupan spiritual manusia dalam mencapai kesempurnaan lahir dan batin. Wujud tokoh Dewaruci yang persis tokoh Bima merupakan pengetahuan *laku* “*Ngraga Suksma*” Jawa untuk bertemu dengan Hyang Suksma atau “*manunggaling Kawula-Gusti*”. Dengan cara demikianlah suksma manusia mendapatkan pengetahuan tentang *ngèlmu kasampurnan* dari Hyang Suksma (Wiryamartana, 1990: 2; Mulder, 1998: 45; Sastroamidjojo, 1964: 104; Komandoko dan Mas Kusuma, 2005: 108).

Wahyu Kraton sebagai Idiom Dialektika

Hadirin yang saya hormati.

Ketika terjadi perpindahan kekuasaan dari Dermak ke Pajang, dari Pajang ke Mataram, serta pergolakan kekuasaan di internal keluarga istana Mataram, wayang memunculkan konsep *wahyu kraton* melalui lakon-lakon wayang. Proses dialektika estetik wayang ditunjukkan melalui perumusan konsep wahyu yang berasal dari Arab untuk menjadi Jawa. Pada satu sisi, sebagai kerajaan Islam, agar kekuasaan raja mendapat legitimasi dari rakyatnya, maka dalam diri sang raja harus memiliki kapasitas keIslaman, yaitu melalui gelar raja-raja Mataram. Pada sisi lain, sebagai raja Jawa, tentu pula harus mencerminkan aspek keJawaannya, yaitu inkarnasi dewa. Dipahami dalam ajaran Islam bahwa wahyu adalah anugerah Tuhan yang khusus diberikan kepada Rasul. Namun dalam rangka kepentingan keberlangsungan pemerintahan, maka konsep wahyu tersebut diperluas, bukan hanya untuk Rasul, tetapi juga untuk raja, bahkan kemudian dipahami pula untuk dalang ataupun orang-orang dalam strata tertentu. Tetapi sebagai masyarakat Jawa yang masih lekat dengan konsep Hindu Jawa-nya, dipahami bahwa raja

adalah inkarnasi Dewa dalam rangka memelihara alam semesta atau *memayu hayuning bawana*. Oleh karena itu kerajaan atau monarki tidak bersifat turun-temurun, melainkan reinkarnatif. Meskipun raja masih hidup, apabila wahyu pindah atau berinkarnasi kepada orang lain (*koncatan wahyu*) maka kerajaan akan berpindah ke orang yang menjadi penitisan wahyu (bandingkan dengan Onghokham, 1985: 8). Dari dua pemahaman itulah yang kemudian lahir konsep *wahyu karaton*, yang Islam-Jawa dalam rangka menjembatani dua konsep kekuasaan agar sang raja memperoleh legitimasi dari rakyat.

Melalui dialektika konsep kekuasaan dalam wayang inilah kemudian muncul sistem legitimasi model “baru” dalam hal usaha bina-negara di kerajaan Mataram Islam, yaitu melalui *wahyu karaton*. Penyebaran konsep *wahyu karaton* melalui pertunjukan wayang, membuat masyarakat memperoleh pemahaman dan menerimanya bahwa seseorang tidak akan dapat menjadi raja apabila tidak memiliki *wahyu karaton*. Apabila seorang raja telah kehilangan wahyunya, maka tidak lama kemudian ia akan turun tahta dan kerajaan akan berpindah mengikuti tempat sang wahyu menitis. Melalui wahyu karaton, seorang raja akan memiliki sifat Keillahian dan berhak menjadi wakil Tuhan di dunia (Moertono, 1985: 44). Selain itu, melalui tradisi wayang pula diwartakan bahwa raja-raja Jawa adalah keturunan Pandawa sebagai dinasti yang luhur. Usaha bina negara melalui wayang juga dilakukan oleh Sultan Hamengku Buwana I sampai VIII ketika memerintah kerajaan Ngayogyakarta, yaitu membangun legitimasi kekuasaan yang direpresentasikan melalui karya seni, baik melalui bedaya maupun *wayang wong* (Soedarsono, 1977: 177), yang mengidentifikasikan sang raja sebagai dewa Wisnu.

Konsep wahyu dan sistem inkarnasinya dimanifestasikan dalam beberapa lakon wayang, di antaranya adalah *lakon Wahyu Maningrat*, *Lakon Wahyu Cakraningrat*, *Wahyu Widayat*, dan *lakon Wahyu Makutharema*. Melalui lakon wayang itu pula jagad pikir masyarakat digiring untuk mengakui bahwa raja-raja Jawa, selain memiliki *wahyu karaton* juga berasal dari dinasti Pandawa yang agung (Wahyudi, 2001: 197-198). Pembangunan dialektika estetik wayang dalam era kerajaan tersebut mampu memberikan kesadaran, pemahaman, yang kemudian dilaksanakan dengan patuh oleh masyarakat Jawa tradisional. Hal demikian pula yang memunculkan konsep dualisme kebudayaan dalam masyarakat Jawa, yaitu: *kutha – desa*; *priyayi – wong cilik* (Kuntowijoyo, 1987:

24-25). Artinya wayang telah berhasil membangun dialektika estetik baru atas konsep wahyu dan dewa, Islam – Jawa, dihembuskan – inkarnasi, kedalam wujud “baru” yaitu wahyu yang inkarnatif. Oleh karena itu dapat dipahami apabila konsep wahyu dalam tradisi Wayang Ngayogyakarta diwujudkan dengan tokoh wayang. Dialektika konsep wahyu ini masih dipahami bersama hingga sekarang, sebagaimana yang ditunjukkan pada prosesi upacara ulang tahun Jumenengan Sri Paduka Paku Alam yang menampilkan pertunjukan wayang kulit purwa lakon Wahyu Cakraningrat.

Dialektika Mencari Bentuk

Hadirin yang mulia.

Dua dekade menjelang kemerdekaan Indonesia, terjadi dua fenomena sosial politik dan budaya yang menyebabkan perubahan gerakan wayang. Pertama, rakyat Indonesia mulai berkonsentrasi pada gerakan memperjuangkan kemerdekaan. Akibatnya, perhatian masyarakat kepada sistem pemerintahan kerajaan menjadi berkurang karena terfokus pada pembentukan negara “baru”, yaitu Indonesia merdeka. Kedua, pihak kerajaan sendiri mulai kekurangan pendanaan sehingga kerajaan tidak mampu lagi menopang kehidupan dalang. Keberadaan dalang sudah tidak lagi berada di bawah “seorang” pengayom, tetapi harus mandiri secara ekonomi sehingga dalam melaksanakan pertunjukan wayang, dalang sudah mulai berorientasi pada aspek ekonomi dalam rangka menghidupi keluarganya (Soemanto, 1988: 3).

Memasukai era kemerdekaan, wayang memiliki lahan subur. Berbagai politik pada masa itu memanfaatkan wayang sebagai kendaraan untuk menggalang masa, propaganda politik dan untuk menyampaikan ideologi mereka. Tidak ketinggalan, mahasiswa Universitas Gadjah Mada yang tergabung dalam Himpunan Siswa Budaya (HSB) berusaha membangun format pakeliran “baru” guna menyikapi perkembangan masyarakat pada masa itu. Atas prakarya Gendhon Hoemardani, pada tahun 1955, dalam acara Dies Natalis VI Universitas Gadjah Mada, HSB mementaskan *pakeliran wayang kulit baru* (Rustopo, 1991: ix-x), yang berfokus pada durasi waktu, dengan cara meringkas waktu delapan jam menjadi dua jam. Upaya pembaharuan tersebut dilanjutkan Humardani ketika memimpin Akademi Seni Karawitan Indonesia Surakarta (ASKI) yang

melahirkan *pakeliran padat*. Demikian juga yang dilakukan Golongan Karya (Golkar), sekitar tahun 1990-an, di bawah komando Ir. Sujadi, Golkar menggerakkan dalang-dalang untuk membuat format pertunjukan wayang “baru” guna mewartakan program pemerintah dan Golkar. Selain wayang purwa, beberapa golongan juga mengembangkan wayang model lain, seperti wayang revolusi, wayang wahyu, wayang perjuangan, wayang dupara, dan sebagainya. Wayang-wayang “baru” tersebut berupaya mewedahi paradigma generasi baru, namun dalam perjalanannya ternyata tidak mampu bertahan.

Hadirin yang terhormat.

Memasuki era globalisasi, berbagai kreatifitas wayang bermunculan dan berupaya melepaskan diri dari belenggu tradisi, baik cerita, bentuk wayang, maupun format pertunjukannya, seperti “Wayang Kampung Sebelah”, “Wayang Hip-hop”, dan wayang-wayang eksperimental lainnya yang bersifat temporer. Sementara, wayang klasik yang di dalamnya mengandung nilai-nilai luhur bangsa, yang mengajarkan berbagai pengetahuan, sudah mulai terpinggirkan. Kehidupannya tinggal di beberapa daerah, dan itu pun daerah kantong budaya tradisi; sedangkan daerah-daerah yang sudah mulai dirambah modernisasi, kehidupan wayang mulai terdesak. Generasi muda sekarang yang mengenal, apalagi mencintai wayang sudah mulai banyak berkurang, terlebih lagi wayang klasik. Sementara wayang “baru” yang bermunculan, sebagai wayang eksperimental pun, apabila dicermati sebenarnya kondisinya pun tidak jauh berbeda. Kehadirannya masih bersifat temporer, yang diselenggarakan dalam event tertentu, lembaga tertentu, belum mampu menembus lapisan masyarakat. Belum lagi kalau bicara mengenai estetika. Meskipun di kota kadang-kadang ada pertunjukan wayang, namun frekuensinya sangat kecil dan itu pun diselenggarakan oleh suatu lembaga, atau dalam rangka proyek. Pergelaran wayang yang murni diselenggarakan oleh masyarakat boleh di bilang langka.

Meskipun kita tahu bahwa ada beberapa dalang konvensional telah melakukan pembaharuan dalam pertunjukannya, namun masih saja menggunakan idiom-idiom wayang klasik, termasuk bahasa Jawa sebagai medium komunikasi utama dalam wayang. Sementara bahasa Jawa sendiri pun sekarang ini sudah mulai asing bagi generasi muda. Demikian juga wayang “baru”, meskipun kenyataannya mendapat apresiasi dari generasi

muda, namun oleh masyarakat wayang konvensional kehadirannya justru dipandang “merusak budaya”. Fenomena demikian menunjukkan bahwa dalam proses pewarisan wayang dari era kemerdekaan hingga dewasa ini telah terjadi keterputusan pengetahuan tentang wayang. Kasus demikian terjadi karena perjalanan generasi muda dan wayang berada pada jalannya masing-masing, tanpa adanya kerja sama atau saling mendukung antara satu dengan lainnya. Di satu sisi, generasi muda yang melalui pendidikan formal, dari Sekolah dasar sampai Sekolah Menengah Atas, diatur oleh kebijakan pemerintah yang kurang perhatian terhadap kehidupan wayang maupun aspek-aspek pendukungnya. Di sisi lain, generasi muda dari lingkungan seniman, dengan ketidakberdayaannya, berjalan sendirian dalam masyarakatnya. Terlebih lagi situasi dan kondisi sosial-budaya masyarakat Indonesia sekarang ini seakan-akan tidak memberikan “ruang masa depan” bagi seniman tradisional, khususnya wayang, sehingga lambat tetapi pasti akan melunturkan nilai fungsional wayang bagi masyarakatnya.

Mimpi untuk Masa Depan

Hadirin yang saya hormati.

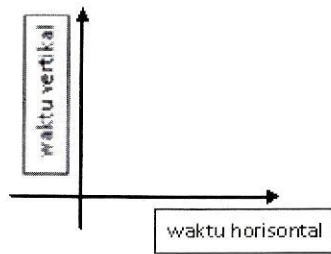
Nilai-nilai wayang mengenai konsep hidup tidak hanya melalui cerita, tetapi juga melalui pertunjukannya. Penelitian terdahulu menunjukkan bahwa pola *tanceban* dalam wayang diatur dalam sistem *gedebog* (batang pisang) atas dan *gedebog* bawah, bagian sisi kanan dan sisi kiri, posisi depan dan belakang. Posisi *gedebog* atas memiliki strata yang lebih tinggi dari *gedebog* bawah; sisi kanan memiliki strata yang lebih tinggi dari sisi kiri, posisi depan memiliki strata yang lebih tinggi dari posisi belakang (Wahyudi, 2012: 484-485). Pola-pola tersebut menunjukkan bahwa pada hakekatnya, manusia itu selalu terkategori dalam klas-klas atau strata-strata. Manusia harus menyadari posisi masing-masing. Dari kesadaran inilah manusia bisa menempatkan diri, di mana dan kapan dia berada dan dengan siapa dan bagaimana posisinya. Artinya bahwa sistem *tanceban* wayang mengajarkan tentang tata karma model kerajaan Jawa. Sebagaimana yang terwacanakan bahwa tata krama atau sopan santun merupakan perilaku yang ideal dalam jagad pikir masyarakat Timur, tetapi di sisi lain, generasi muda Indonesia, khususnya Jawa sudah jarang yang paham tata krama.

Dalam era global ini, sebenarnya tata karma ini masih sangat relevan untuk dikembangkan di Indonesia, karena pada dasarnya, manusia itu memiliki kodrat dasar ingin dihargai dan dihormati. Melalui tata karma ini pula akan mengajarkan kepada manusia mengenai pengendalian diri sehingga mau menghargai orang lain. Namun demikian, dalam konteks Indonesia yang plural ini, tentunya beberapa model tata karma wayang harus dibangun kembali dalam idiom-idiom baru yang bisa diterima oleh berbagai budaya dan agama yang ada di Indonesia. Dengan demikian, ke depannya, popularitas bangsa Indonesia yang sopan-santun tidak akan luntur. Dari penanaman nilai tata karma ini akan mampu membangun sikap saling menghargai dan bersikap adil kepada sesamanya, dan akhirnya akan mampu membangun integritas bangsa.

Nilai-nilai pertunjukan wayang juga diitunjukkan melalui penyelenggaraannya. Dipahami bahwa pertunjukan wayang pada umumnya selalu berkaitan dengan peristiwa ritual. Penanggap menghadirkan dalang untuk melaksanakan pertunjukan wayang. Dari peristiwa ini, dalang mendapat imbalan materi, dan penanggap mendapat imbalan berkah dari Tuhan. Dari sini terdapat struktur tiga horizontal: penanggap – dalang – imbalan (Wahyudi, 2012: 487). Oleh karena pertunjukan wayang merupakan sebuah upacara ritual, maka dalang merupakan perantara antara penanggap dan Tuhan dengan struktur tiga vertikal berikut (Wahyudi, 2012: 489).



Struktur tiga horizontal “penanggap – dalang – imbalan” ini dibangun dalam pergerakan waktu horizontal (sintagmatik), sedangkan struktur tiga vertikal “penanggap – dalang – Tuhan” dibangun dalam pergerakan waktu vertikal (paradigmatik). Dalam peristiwa pertunjukan wayang, kedua pergerakan waktu tersebut bertemu pada satu titik, yang dapat digambarkan sebagai berikut (Wahyudi, 2012: 494).



Titik pertemuan dua garis tersebut merupakan moment keberhasilan ritual, saat manusia mampu mencapai *alam suwung*, alam keIllhian (bandingkan dengan Wahyudi, 2012: 555). Pemahaman demikian merupakan perwujudan sifat dasar bangsa Timur yang religious. Sebagaimana ditunjukkan adanya berbagai upacara ritual keagamaan di seluruh Nusantara. Artinya bahwa seluruh suku bangsa yang ada di Indonesia memiliki dasar religi yang kuat; atau dengan kata lain, seluruh bangsa Indonesia ini tidak ada yang tidak berkeTuhanan. Sebenarnya masih banyak lagi nilai-nilai yang dapat diambil dari jagad wayang untuk diaktualisasikan dalam masyarakat Indonesia, baik sekarang maupun di masa mendatang. Bahkan, sifatnya yang universal, sangat mungkin untuk terapkan di seluruh belahan bumi ini, dengan catatan harus dibangun dialektika estetikanya melalui idiom-idiom baru untuk disesuaikan dengan jagad pikir masyarakat penerimanya. Meskipun lahir di Jawa, wayang telah mampu merumuskan konsep hidup yang universal. Dan kenyataannya, sekarang ini wayang sudah mulai berkembang di berbagai Negara, baik Eropa, Amerika, maupun di Asia sendiri.

Penutup

Hadirin yang saya muliakan.

Berdasarkan paparan ringkas di atas diperoleh beberapa catatan berikut.

Pertama, sejak dulu hingga sekarang, kehadiran wayang tidak pernah tanpa tujuan, entah itu berkenaan dengan ritual, ideologi politik, sosial, budaya, estetika, dan sebagainya. Wayang bukan sekedar membawakan cerita, tetapi selalu menyampaikan nilai-nilai estetika universal untuk mengajak masyarakat untuk menjalankan pranata sosial, pranata kosmos, dan pranata ritual untuk membangun kondisi sosial-budaya yang

lebih baik dan bermartabat. Melalui konsep-konsep universalnya, wayang mampu meredam situasi konflik.

Kedua, perjalanan sejarah wayang yang sedemikian panjang dikarenakan dalam setiap proses pewarisannya selalu disertai penafsiran “baru” untuk disesuaikan dengan kebutuhan dan kepentingan generasi pewarisnya. Penafsiran baru tersebut selalu mempertimbangkan dialektika estetik wayang, yang menghubungkan konsep-konsep wayang dari generasi sebelumnya dengan generasi pewarisnya.

Ketiga, selama memasuki era reformasi dan globalisasi dewasa ini menunjukkan bahwa penafsiran baru yang dilakukan dalang masih terbelenggu oleh idiom formalnya serta kurang memanfaatkan fenomena budaya yang lain sehingga tidak terjadi dialektika estetik wayang dengan generasi muda secara umum. Oleh karena itu, dalang perlu mulai membuka diri untuk peka dan jeli terhadap terhadap isu-isu aktual dalam perkembangan sosial-budaya, serta meningkatkan bekal estetika wayang, baik yang berkenaan dengan material estetik maupun pengalaman estetik.

Keempat, dalam hubungannya dengan wacana *practice based research*, meskipun karya wayang harus ilmiah, tetapi jangan terjebak dalam pemaknaan tunggal, melainkan harus menghasilkan pemaknaan yang universal. Pemaknaan tunggal akan membuat wayang tidak terbuka dan sekaligus menutup pintu masuk dari berbagai paradigma; dan ini berarti wayang telah gagal mendudukan dirinya sebagai seni.

Kelima, kurangnya –atau mungkin kesalahan strategi– kebijakan pemerintah terhadap pelestarian wayang; serta kurangnya minat media masa, khususnya televisi untuk menyediakan ruang yang cukup dan strategis untuk wayang. Akibatnya upaya publikasi masal wayang menjadi sulit untuk dijangkau.

Ke-enam, apabila kelima butir tersebut dapat diatasi, maka besar harapan untuk menciptakan proses dialektika estetik wayang, bukan saja kepada generasi muda Jawa, tetapi sangat mungkin untuk seluruh generasi muda Indonesia, karena sejarah telah memnunjukkan ke-universal-an wayang. Dari sinilah akan mampu membentuk kepribadian bangsa yang kokoh, sehingga dalam percaturan dunia global ke depan, bangsa Indonesia tidak hanyut oleh derasnya kebudayaan asing yang membanjiri Indonesia.

Ke-tujuh, konsep wayang yang universal telah menarik perhatian berbagai bangsa di dunia (pengakuan UNESCO). Hal ini terbukti dengan semakin banyaknya mahasiswa luar Indonesia yang ingin belajar wayang. Oleh karena itu apabila Indonesia kalah gesit dalam mengelola wayang, maka tidak mustahil apabila kelak wayang justru berkembang di luar sana dengan wujud “baru”nya.

Akhir kata, semoga untaian kata sederhana ini memiliki sumbangsih kepada perkembangan ilmu seni di Indonesia.

Billahi taufik walhidayah.

Wassalaamu ‘alaikum warahmatullahi wabarakatuh.

Daftar Pustaka

- Abrams, M. H. 1987. "Orientation of Critical Theories" in *Twentieth-Century Literary Theory*, Vassilis Lambropoulos and David Neal Miller, Editor. Albany: State University of New York Press.
- Ahimsa-Putra, Heddy Shri. 2006. *Strukturalisme Lévi-Strauss Mitos dan Karya Sastra*. Yogyakarta: Kepel.
- Althusser, Louis, 2008. *Tentang Ideologi: Marxisme Struktural, Psikoanalisis, Cultural Studies*. Cetakan ke III. Diterjemahkan oleh Olsy Vinoli Arnof. Yogyakarta: Jalasutra.
- Amir, Hazim. 1991. *Nilai-nilai Etis dalam Wayang*. Jakarta: Pustaka Sinar Harapan.
- Baal, J. van. 1988. *Sejarah dan Pertumbuhan Teori Antropologi Budaya (Hingga dekade 1970)*, diIndonesiaikan oleh J. Piry. Jakarta: Gramedia.
- Becker, A. L. "Text-Building, Epistemology, and Aesthetics in Javanese Shadow Theatre" in Alton L. Becker and Aram Yengoyan, Editor. *The Imagination and Reality: Essays on Southeast Asian Coherence Systems* (Norwood, New Jersey: Ablex Publishing Corporation, 1979).
- Bernstein, J.M. 1992. *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, University Park.
- Borgdorff, Henk. 2012. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press.
- Bouman, P.J. 1976. *Sosiologi: Pengertian dan Masalah*, terj. Sugito-Sijitno. Yogyakarta: Yayasan Kanisius.
- Brandon, James R. 1970. *On Thrones of Gold: The Three Javanese Shadow Plays*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Gadamer, Hans-Greog. 1976. *Hegel's Dialectic: Five Hermeneutical Studies*. Translated and with An Introduction by Christopher Smith. New Haven and London: Yale University Press.
- Gie, The Liang, 1976. *Garis Besar Estetik (Filsafat Keindahan)*. Yogyakarta: Karya.
- Haryono, Timbul. 2008. *Seni Pertunjukan dan Seni Rupa dalam Perspektif Arkeologi Seni*. Surakarta: ISI Press.
- Haryanto, S. *Pratiwimba Adhilihung; Sejarah dan Perkembangan Wayang*. Jakarta: Djambatan.
- Hauser, Arnold. 1982. *The Sociology of Art*. Translated by Kenneth J. Northcott. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Heidegger, Martin. 1970. *Hegel's Concept of Experience*. Translation of *Hegels Begriff der Erfahrung*. By Kenley Royce Dave. New York: Harper & Row.

- Hiltebeitel, Alf. 1990. *The Ritual of Battle; Krishna in The Mahabharata*. Albany: State University of New York Press.
- Holt, Claire. 2000. *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia*. diterjemahkan oleh R.M. Soedarsono. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Jayaatmaja, Manu. 1994. "Pasubandha di Kuruksetra: Durgapuja menurut Lakon Baratayuda Tradisi Pedalangan Ngayogyakarta" dalam *Pemasyarakatan Sastra Pewayangan*. (Yogyakarta: Jurusan Sastra Daerah Fakultas Sastra Universitas Gadjah Mada).
- Johns, A. H. "Devaruci or The Divine Splendor: A Javanese Presentation of an Indian Religious Concepts" *Tendebantque manus ripae ulterioris, amore*, Aneiad VI 314.
- Kayam, Umar. 1981. *Seni, Tradisi, Masyarakat*. Jakarta: Sinar Harapan, Seri Seni, No. 3.
- _____. 1991. "Film Indonesia Menjadi Tuan Rumah di Negeri Sendiri" dalam Edi Sedyawati dan Sapardi Djoko Damono. Editor. 1991. *Seni dalam Masyarakat Indonesia; Bunga Rampai*. Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama.
- Keeler, Ward. 1987. *Javanese Shadow Plays, Javanese Selves*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Komandoko, G. dan Mas Kusuma. 2005. *Suluk Syekh Wali Lanang: Rahasia Ilmu Kasampurnan & Pengembaraan Spiritual Menyelamatkan Tanah Jawa*. Yogyakarta: Kreasi Wacana.
- Kuntowijoyo. 1987. *Budaya dan Masyarakat*. Yogyakarta: Tiara Wacana Yogya.
- Laksono, P. M. 1985. *Tradisi Dalam Struktur Masyarakat Jawa: Kerajaan dan Pedesaan*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Lévi-Strauss, Claude. 1967. *Structural Anthropology*. Translated from The French by Claire Jacobson. Garden City, New York: Anchor Books, Doubleday and Company, INC.
- Luhmann, Niklas. 1995. *Sosial Sitemns*. Translated by John Berdnarz, Jr., with Dirk Becker. Stanford, California. Stanford University Press.
- Luxemburg, Jan van, Mieke Bal, dan Willem G. Weststeija. 1984. *Pengantar Ilmu Sastra*. di Indonesiakan oleh Dick Hartoko. Jakarta: Gramedia.
- Minkowski, C. Z. 1989. "Janamejaya's Sattrra and Ritual Structure" in *Journal of The American Oriental Society*. Volume 109, Number 3, July – September.
- Moertono, Soemarsaid. 1985. *Negara dan Usaha Bina-Negara di Jawa Masa Lampau: Studi tentang Masa Mataram II, abad XVI sampai XIX*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.
- Mulder, Niels. 1998. *Mysticism in Java: Ideology in Indonesia*. Singapore: The Pepin Press.

- Onghokham. 1985. "Persepsi Kebudayaan Cendekiawan Indonesia" dalam *Persepsi Masyarakat Tentang Kebudayaan*. ed. Alfian. Jakarta: Gramedia.
- Parnickel B. B. 1980. "Towards An Interpretation of The Metempsychosis Motif in Wayang Purwa Lakons" in *Bijdragen tot de Taal-en Valken Kunde* 136.
- Peursen, C. A. Van. 1992. *Strategi Kebudayaan*. Yogyakarta: Kanisius.
- Rustopo, Editor. 1991. *Gendhon Humardani: Pemikiran dan Kritiknya*. Surakarta: STSI Press,
- Sastroamidjojo, Seno. *Renungan Tentang Pertunjukan Wayang Kulit* (Jakarta: Kinta, 1964).
- Simson, Greog Von. 1982. "The Mythic Background of The Mahabharata" in *Proceeding of the Candinavian conference of Indological Studies* (Stockholm, June 1st – 5th).
- Simuh. 1988. *Mistik Islam Kejawaen Raden Ngabehi Ranggawarsita; suatu studi terhadap Serat Wirid Hidayat Jati*. Jakarta: UI Press.
- Soebardi, S. 2004. *Serat Cabolek: Kuasa, Agama, Pembebasan; Pengadilan K.H. A. Mutamakin & Fenomena Shaikh Siti Jenar*. Bandung: Nuansa.
- Soedarsono, R.M. 1997. *Wayang Wong: Drama Tari Ritual Kenegaraan di Keraton Yogyakarta*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Soemanto, Bakdi. 1988. "Pergeseran Makna Sakral dalam Pertunjukan Wayang Kulit" (Laporan Penelitian Pusat Penelitian Kebudayaan LIT – UGM).
- _____. 2002. *Godot di Amerika dan Indonesia; Suatu Studi Banding*. Jakarta: Gramedia Widiasarana Indonesia.
- Sternberg, Robert J. 1999. *Handbook of Creativity*. New York: Cambridge University Press.
- Subalidinata, R.S. 1989. *Menguak Pustaka dan Cerita Pewayangan*, Makalah seminar Sastra Pewayangan, Institut Seni Indonesia Yogyakarta, 25 Februari.
- Turner, Victor. 1975. "Symbolic Studies" in *Annual Review of Anthropology*. Ed. Bernard J. Siegel. Alan R. Beals, and Stephen A. Tyler, Volume 4.
- Wahid, Abdurrahman. 1991. "Film Dakwah: Diperlukan Keragaman Wajah dan Kebebasan Bentuk" dalam Edi Sedyawati dan Sapardi Djoko Damono. Editor. 1991. *Seni dalam Masyarakat Indonesia; Bunga Rampai*. Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama.
- Wahyudi, Aris. 2001. "*Sanggit dan Makna Lakon Wahyu Cakraningrat sajian Ki Hadi Sugito*". Tesis untuk memenuhi sebagian persyaratan guna mencapai derajat Sarjana S-2 Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Jurusan Ilmu-Ilmu Humaniora, Universitas Gadjah Mada Yogyakarta.

- _____. 2012. *Lakon Dewa Ruci: Cara Menjadi Jawa, Sebuah Analisis Strukturalisme Lévi-Strauss dalam Kajian Wayang*. Yogyakarta: Bagaskara.
- _____. 2014. *Sambung-rapet dan Greget-sahut: sebuah Paradigma Dramaturgi Wayang*. Yogyakarta: Bagaskara.
- Yudhianta, A.A. dkk. 1988. *Sejarah Budaya: Jilid I*. Klaten: Intan Pariwara.