



Bab 3

Identitas Arek dalam Teks Naratif Wayang Kulit Jawa Timuran: Konstruksi dan Dekonstruksi Identitas Jawa

Bab ini difokuskan pada pembahasan tentang relasi kekuasaan dalam konstruksi identitas pada teks naratif Jawa Timuran. Identitas yang dimaksud adalah identitas yang dikonstruksi oleh subyek yang berhubungan dengan teks naratif wayang kulit, baik yang terungkap maupun yang terdiamkan (silenced) oleh teks naratif yang dibahas. Dalam bab 1 (satu) telah disinggung bahwa subyek, menurut Foucault, memiliki dua makna, yaitu “*subject to someone else by control and dependence; and tied to his own identity by a conscience or self-knowledge*” (<http://dc54.4shared.com/>). Jadi subyek adalah sebuah ketegangan antara individu yang ditawan oleh pemaknaan yang lebih besar darinya dan individu yang bebas menentukan identitas dirinya.

Sedangkan identitas “*is about belonging, about what you have in common with some people and what differentiates you from others*”(Weeks, 1990: 88). Jadi individu yang menjadi subyek adalah juga individu yang mencari tempat untuk dirinya, mencari dan mengkonstruksi identitas. Ini karena identitas adalah sebuah konstruksi oleh subyek yang merasa menjadi bagian dari identitas tersebut atau sebaliknya (lihat Maunati, 2004: 23-40)¹. Weedon (2004) menjelaskan relasi antara subyek dan identitas sebagai berikut:

Identity is perhaps best understood as a limited and temporary fixing for the individual of a particular mode of subjectivity as apparently what one is. One of the key ideological roles of identity is to curtail the plural possibilities of subjectivity inherent in the wider discursive field and to give individuals a singular sense of who they are and where they belong. This process involves recruiting subjects to the specific meanings and values constituted within a particular discourse and encouraging identification. (19)

Identitas berfungsi sebagai batasan terhadap begitu banyaknya kemungkinan individu menjadi subyek berdasarkan wacana-wacana yang menghampiri dirinya, sehingga ia memiliki tempat, meskipun sementara, untuk “diri”nya. Identitas berhubungan dengan nilai-nilai, yaitu nilai-nilai “*we share or wish to share with others*” (Weeks, 1990: 88). Namun, “*identities are not neutral. Behind the quest for identity are different, and often conflicting values*” (89), sehingga penempatan diri individu bersifat terbatas dan sementara. Ini karena tidak akan ada “*ready-made identities or categories that we can unproblematically slip into*” (Rutherford, 1990: 25). “*Conflicting values*” terjadi karena nilai-nilai timbul tenggelam berdasarkan dinamika yang terjadi dalam masyarakat, yang tidak terlepas dari relasi-relasi kekuasaan yang ada. Karena dinamika dalam masyarakat tidak terlepas dari relasi kekuasaan, maka konstruksi identitas juga tidak lepas dari relasi kekuasaan tersebut.

¹ Manuati membahas Identitas Dayak di Kalimantan. Ia menemukan bahwa identitas Dayak dikonstruksikan dari berbagai kepentingan, baik oleh mereka yang disebut atau menyebut dirinya Dayak maupun mereka yang dari luar.

Berdasarkan pemahaman tentang identitas di atas, maka dalam bab ini akan dibahas konstruksi identitas dalam teks naratif yang diteliti. Pembahasan tersebut akan dilihat dari konvensi naratif wayang kulit Jawa Timuran yang tercermin dari teks naratif yang diteliti dan identitas yang diwacanakan dalam teks naratif tersebut. Di bagian pertama (3.1.) akan dibahas konvensi naratif wayang kulit Jawa Timuran sebagai bentuk ekspresi identitas masyarakat Arek sebagai masyarakat penyangga wayang kulit Jawa Timuran. Di bagian kedua (3.2.) akan dibahas bagaimana identitas dikonstruksi dan pada saat yang sama didekonstruksi dalam teks naratif wayang kulit Jawa Timuran. Konstruksi dan dekonstruksi tersebut tidak terlepas dari tarik menarik antara identitas tradisional yang ditawarkan dalam teks besar wayang kulit dan identitas alternatif yang dieksplorasi oleh beberapa dalang.

3.1. Identitas Arek dalam Konvensi Naratif Wayang Kulit Jawa Timuran.

Seperti dibahas dalam bab 1, konvensi naratif adalah “*the structure of story telling*” (struktur cerita) dan “*our expectations about appropriate characterization and narrative resolution*” (ekspektasi tentang karakterisasi yang seharusnya dan resolusi naratif) (Weedon, 2004: 62). Konvensi naratif merupakan “pengetahuan bersama” oleh dalang dan penontonnya tentang sebuah cerita, pengetahuan yang terbentuk dari repetisi cara sebuah cerita disampaikan. Pengetahuan bersama tersebut bisa berupa struktur penceritaan, pembangunan karakter, bagaimana cerita berakhir, dan sebagainya. Sebagai sebuah naratif yang sudah menjadi “milik bersama masyarakat Arek”, wayang kulit Jawa Timuran memiliki konvensi naratif tersendiri, dan dari konvensi naratif tersebut bisa dilihat bagaimana wayang kulit Jawa Timuran berfungsi sebagai penanda identitas Arek.

3.1.1. Gending-gending Jawa Timuran.

Ketika penggemar wayang kulit mendengarkan suguhan wayang kulit di radio, misalnya, ia akan segera tahu wayang kulit gaya mana yang ia

dengarkan. Dari mendengar gaya tersebut, ia bisa menentukan apakah ia menyukai atau tidak. Wayang kulit Jawa Timuran ternyata mempunyai pendengarnya tersendiri, karena tidak semua orang menyukainya. Orang yang menyukai wayang kulit Jawa Timuran biasanya merupakan orang dari wilayah Arek yang bisa menerima dan memahami konvensi naratif wayang kulit Jawa Timuran. Konvensi naratif tersebut bisa dilihat pertama-tama dari gending-gending yang diperdengarkan.

Musik gamelan merupakan produk budaya Jawa, namun tiap wilayah di Jawa memiliki warna tersendiri dalam gamelannya. Di wilayah Arek, warna gamelan yang berkembang juga memiliki ciri-ciri tersendiri. Sebagai produk budaya Arek, wayang kulit Jawa Timuran menggunakan *gending-gending* dengan nuansa Arek, yang dicirikan dengan pukulan *kendang* yang khas seperti yang biasa terdengar dalam tari *remo* atau *Ludruk*. Tari *remo* dan *Ludruk* adalah seni lokal yang menjadi penanda identitas “sub-kultur Surabaya-an” (Sudikan, 2004: 32), dan salah satu ciri dari kedua tari tersebut adalah suara gamelannya. Jika kita mendengarkan siaran wayang di radio, suara gamelan yang disebut Jawa Timuran inilah yang membedakan dari wayang kulit gaya Surakarta. Gending-gending ini mengiringi struktur bercerita wayang kulit Jawa Timuran yang juga berbeda dari, misalnya, struktur bercerita dalam wayang kulit gaya Surakarta. Perbandingan penggunaan *gending* untuk mengiringi cerita antara gaya Surakarta dan Jawa Timuran secara umum di bawah ini bisa memberikan gambaran perbedaannya:

Tabel 1. Iringan Gaya Surakarta²

No.	Adegan	Musik
1.	- Jejer (1) (Pathet nem)	Gending Kabor dilanjutkan Ladrang. Krawitan.
	- Tamu datang	Ladrang Remeng.

² Dalam cerita yang berbeda, gending yang dipakai dalam gaya Surakarta bisa berbeda. Untuk keperluan ini diambil satu contoh saja.

	- Bubar,an, ratu Masuk	Ayak-ayakan Panjang Mas.
2.	- Kedhatonan	Gending Darmokeli/ Gandrungmangu.
3.	- Pasowanan jawi	Gending Kembangtiba
4.	- Budhalan	Lancaran Kebogiro/Wrahatbala/Manjarsewu/ Singonebah
5.	- Jejer (2) (Sabrangan) - Perang Gagal	Gending Udansore, Ladrang Kembang Gadhung, Srepegan Pinjalan Srepegan, Guntur
6.	(Peralihan)	Srepegan pathet sanga
7.	Agedan Pandhita (Pathet sanga)	Gending Langudhempel dilanjutkan ladrangan
8.	Perang Kembang	Ladrang Babad Kenceng
9.	Sesudah Perang Kembang	Gending Gandrung Mangungkung
10.	(Peralihan)	Sulukon Pathet Manyura
11.	Jejer (3) (Pathet manyura)	Gending Gliyung
12.	Perang Brubuh	Srepegan, Guntur
13.	Tanceb Kayon	Gending Boyong

Sumber: Kayam, U. (2001) *Kelir Tanpa Batas*. Yogyakarta: Gama Media. (Hal. 91-99).

Tabel 2. Iringan Gaya Jawa Timuran

No.	Adegan	Musik
1.	- Jejer (1) (Pathet wolu & sepuluh)	Gending Gondokusumo
2.	Kedhatonan	Gending Gethek Rancak
3.	Paseban Jawi	Gending Ayak Kumpul Arang

4.	Jejer (2)	Gending Gedog Rancak
5.	Perang Sepisan	Gending Ayak Kempul Kerep
6.	Jejer (3)	Gending Dhudha Bingung
7.	Perang Gagal (Pathet sanga)	Krucilan Kempul Kerep
8.	Jejer (4)	Gending Jonjang
9.	Jejer (5) (Pathet Serang)	Gending Rangsang
10.	Perang Brubuh	Krucilan Kempul Kerep
11.	Tanceb Kayon	Gending penutup

Sumber: 1. Kayam, U. (2001) *Kelir Tanpa Batas*. Yogyakarta: Gama Media. (Hal. 91-99).
 2. Djumiran, dkk. (1980). *Angkawijaya Krama: Pakem Pedhalangan Wayang Purwa Gaya Trowulan-Mojokero, Jawa Timur*. Surabaya: SMKI.

Tabel-tabel di atas menunjukkan perbedaan pengadeganan dan *gending-gending* yang dipakai antara gaya Surakarta dan gaya Jawa Timuran. Dalam hal *gending-gending*, dari perbedaan *pathet*³ saja, sudah nampak perbedaan antara kedua gaya tersebut. Sedangkan *gending-gending* yang digunakan dalam Gaya Jawa Timuran adalah *gending-gending* khas Jawa Timuran, misalnya *gending Gondokusumo* seperti dalam tabel 2. Jika dilihat nama-nama *gending* tersebut, hampir semua *gending* yang dipakai berbeda. Perbedaan yang bisa ditangkap oleh pendengar, misalnya dalam adegan-adegan perang, gaya Jawa Timuran menggunakan *gending krucilan* dengan pukulan pada *saron* dan *peking* yang khas dan melodius, sedangkan gaya Surakarta memakai *srepegan* dan *guntur* dengan pukulan *saron* dan *peking* dengan pukulan yang lebih konstan.

Nuansa *gending-gending* dari kedua gaya tersebut menunjukkan perbedaan tersendiri. Dalam gaya Surakarta, misalnya dalam *jejer*, nuansa yang terbangun tidak jauh berbeda dari nuansa ritual kebesaran kraton Surakarta. Dengan demikian, nuansa *gending-gending* dalam wayang kulit

³ *Pathet* adalah “tinggi-rendah wilayah nada maupun arah nada” (Lihat Noerimin, dkk. 1994: 75). Jadi *Pathet*, kurang lebih, adalah tinggi-rendahnya *gending-gending* yang bisa dilihat dari jatuhnya gong, yang dalam musik barat bisa dibandingkan dengan nada dasar atau *Key*.

gaya Surakarta merepresentasikan nuansa ritual kraton. Di lain pihak, gending-gending dalam wayang kulit Jawa Timuran kental dengan nuansa kesenian Jawa Timur lainnya seperti *Ludruk* atau tari *remo*, yaitu nuansa kerakyatan. Mendengarkan gending wayang kulit Jawa Timuran, orang bahkan bisa mengasosiasikan dengan tokoh-tokoh seperti Sarip⁴, misalnya, bukannya seorang bangsawan atau raja di kerajaan-kerajaan Jawa. Gending Jawa Timuran tentu saja ada yang memberi nuansa yang mendekati kraton, apalagi beberapa dalang memang berusaha memunculkannya, tetapi nuansa kerakyatan selalu keluar memberi ciri tersendiri. Beberapa dalang berusaha untuk mengambil gaya Mataraman seperti yang dilakukan oleh Ki Suparno Hadi dalam *Rabine Narasoma*. Usaha ini memang meningkatkan penerimaan penonton, karena penonton wayang kulit Jawa Timuran bisa menerima gending apa saja yang disuguhkan dalang. Di sisi lain, ini menunjukkan betapa kuatnya hegemoni cita rasa/*taste* wayang kulit Mataraman terhadap wayang kulit Jawa Timuran.

Perbedaan gending-gending mempengaruhi minat penonton terhadap wayang kulit. Bagi masyarakat Arek, adanya gending-gending khas Jawa Timuran yang bernuansa kerakyatan terasa akrab dengan telinga mereka, karena mereka terbiasa mendengarkannya baik dari wayang kulit maupun dari seni yang lain seperti *Ludruk*, tari, atau *Tayuban*⁵. Bagi masyarakat yang dari wilayah lain, terutama dari wilayah Mataraman, wayang kulit dengan diiringi gending-gending semacam ini kurang sesuai karena mereka sudah terbiasa mengasosiasikan wayang kulit dengan gamelan gaya kraton. Beberapa orang bahkan mengatakan, “*Wayang kok kaya Ludruk*” [Wayang kok seperti Ludruk]. Bagi mereka iringan wayang seharusnya gamelan gaya kraton sedangkan gamelan dalam *Ludruk* adalah gaya rakyat. Sebagai cerita tentang raja, pangeran, dan para satria, wayang kulit tidak seharusnya diiringi gending-gending “rakyat” seperti dalam *Ludruk*, yang memang pada

⁴ Sarip adalah tokoh dalam cerita Ludruk, anak seorang janda yang diperlakukan secara semena-mena oleh penguasa sehingga berani memberontak.

⁵ Kesenian rakyat di Jawa yang mempertunjukkan tari dan nyanyi diiringi gamelan.

umumnya mengangkat cerita rakyat. Dari hal ini dapat dilihat bagaimana musik berhubungan dengan kekuasaan. Musik ternyata bisa berkorelasi dengan kelas sosial, meskipun itu hanyalah persepsi. Inilah salah satu alasan yang mendasari pemikiran bahwa wayang kulit Jawa Timuran adalah wayang kulit “kerakyatan” seperti yang pernah dikatakan oleh seorang dalang. Ini menjadi hal yang menarik karena sebagai wayang kulit, ia menjadi bagian dari budaya Jawa dominan, namun karena ciri-ciri kerakyatan tersebut ia juga berada dipinggiran di bawah hegemoni budaya keraton.

Gending Jawa Timuran pada gilirannya menjadi penanda identitas Arek, yang dilakukan oleh mereka yang bukan Arek maupun mereka yang Arek sendiri. Dengan mengatakan bahwa wayang tidak seharusnya diiringi dengan gending-gending kerakyatan, seseorang telah mengidentifikasi diri sebagai bukan penonton wayang kulit Jawa Timuran. Jika orang tersebut berasal dari wilayah barat (Mataraman), maka wayang kulit Jawa Timuran bukan menjadi bagian dari identitas dirinya. Jika ia berasal dari daerah Arek, maka sebenarnya terjadi “*conflicting tastes*” dalam dirinya, karena bisa saja dia menerima tari *remo*, tetapi tidak menerima wayang kulit Jawa Timuran. Orang tersebut bisa menjadi contoh dari individu yang memiliki dua subyektivitas dalam preferensinya terhadap gending-gending: di satu sisi ia subyek dari gending-gending Jawa Timuran untuk produk seni tertentu, di sisi lain ia menjadi subyek dari gending-gending Mataraman untuk wayang kulit. Pada gilirannya, subyektivitas tersebut berhubungan dengan subyektivitas budaya. Di satu sisi ia menjadi subyek budaya Arek, di sisi lain ia menjadi subyek budaya Mataraman.

Bagi yang merasa menjadi bagian dari budaya Arek dan menyukai wayang kulit Jawa Timuran seperti adanya, pemilihan preferensi tersebut bisa menjadi penanda bagi identitas Arek. Wayang kulit Jawa Timuran adalah juga miliknya, dan sebaliknya ia adalah bagian dari wayang kulit Jawa Timuran. Ini juga berarti sebuah pernyataan bahwa ia bukan bagian dari budaya dominan, meskipun wayang kulit sendiri juga tidak lepas dari budaya dominan tersebut. Hal ini nampak nyata pada diri para dalang. Sebagai

individu yang besar dengan wayang kulit Jawa Timuran, gaya ini adalah miliknya dan ia menjadi bagian dari gaya tersebut. Dengan demikian, bisa dimaklumi bagaimana para dalang tersebut berada di depan dalam “pelestarian” wayang kulit Jawa Timuran. Mereka merasa perlu untuk mengorganisasikan diri agar kehidupan wayang kulit Jawa Timuran, dan akhirnya kehidupan mereka sebagai dalang, tidak hilang ditelan jaman. Pada saat yang sama tindakan tersebut memberikan posisi untuk negosiasi makna dan kekuasaan. Dengan demikian terjadi proses inkorporasi dan resistensi pada saat yang bersamaan. Sebagai bagian dari dunia wayang kulit, mereka menggabungkan diri dalam organisasi dalang secara umum (misalnya dengan menjadi anggota PEPADI⁶), namun mereka juga mempertahankan ciri mereka sebagai seni yang mereka kuasai sehingga terus ada keinginan untuk mengimbangi pengaruh wayang kulit Mataraman di tlatah mereka sendiri. Untuk itulah mereka mendirikan, misalnya, FORLADAJA (Forum Pelatihan Dalang Jawa Timuran).

3.1.2. Struktur Cerita.

Penanda lain dari wayang kulit Jawa Timuran adalah struktur penceritaannya. Meskipun secara umum wayang kulit terbagi menjadi adegan-adegan seperti *jejer*, *gara-gara*, *peperangan*, dll., struktur bercerita wayang kulit Jawa Timuran memiliki ciri tersendiri. Tabel berikut adalah contoh perbedaan pengadeganan yang menunjukkan perbedaan struktur bercerita dalam wayang kulit Jawa Timuran dan wayang kulit Surakarta.

No.	Gaya Surakarta	Gaya Jawa Timuran
1.	- Jejer (1)	- Jejer (1)
2.	- Kedhatonan	- Kedhatonan
3.	- Pasowanan jawi	- Paseban Jawi
4.	- Budhalan	- Jejer (2)
5.	- Jejer (2) (Sabrangan)	- Perang Sepisan

⁶ Persatuan Pedhalangan Indonesia.

6.	- Perang Gagal	- Jejer (3)
7.	- Agedan Pandhita	- Perang Gagal
8.	- Perang Kembang	- Jejer (4)
9.	- Jejer (3)	- Jejer (5)
10.	- Perang Brubuh	- Perang Brubuh
11.	- Tanceb Kayon	- Tanceb Kayon

Sumber: 1. Kayam, U. (2001) *Kelir Tanpa Batas*. Yogyakarta: Gama Media. (Hal. 91-99).
 2. Djumiran, dkk. (1980). *Angkawijaya Krama: Pakem Pedhalangan Wayang Purwa Gaya Trowulan-Mojokero, Jawa Timur*. Surabaya: SMKI.

Dalam hal pengadeganan tersebut, gaya Surakarta memakai tiga *jejer* saja, sedangkan gaya Jawa Timuran menggunakan lima *jejer*. Pembagian pengadeganan dalam gaya Surakarta nampak jelas dengan adanya peralihan-peralihan, sedangkan pengadeganan gaya Jawa Timuran lebih mengalir mengikuti alur cerita. Setelah tiga adegan pertama kurang lebih sama, dalam wayang kulit gaya Surakarta terdapat adegan *Budhalan*, sedangkan dalam wayang kulit Jawa Timuran tidak ada. Adegan budhalan ini adalah semacam persiapan dan keberangkatan pasukan untuk menyerang musuh atau mempertahankan diri. Seringkali dalam adegan ini, iringan ditambah dengan suara drum dan terompet yang mengingatkan penonton kepada acara *kirab*/baris-barbaris kerajaan Surakarta. Dengan kata lain, adegan *budhalan* ini merepresentasikan kehadiran kraton dalam wayang kulit Surakarta. Pada wayang kulit Jawa Timuran, adegan ini pada umumnya tidak ada sehingga adegan *paseban jawi* diikuti oleh adegan *jejer* berikutnya. Tidak adanya adegan seperti ini bisa karena pada perkembangan wayang kulit Jawa Timuran para dalang tidak mendapatkan masukan atau pengetahuan tentang *kirab* kraton. Jika ada dalang Jawa Timuran yang melakukan adegan ini, tentu ia mendapatkan pengaruh dari wayang gaya Surakarta.

Perbedaan lain yang perlu diperhatikan adalah bagian akhir dari struktur pertunjukan. Dalam gaya Surakarta, dimulai dari *jejer* ketiga pertunjukan menuju resolusi cerita. Dalam *jejer* ketiga ini biasanya terungkap

jawaban atas permasalahan yang muncul pada *jejer* pertama, dan pada saat adegan perang *brubuh* penonton tahu bahwa perang tersebut adalah perang penentuan yang dimenangkan oleh para satria utama. Dalam bagian terakhir ini kadang tidak diakhiri dengan *jejer tanceb kayon*, tetapi dengan adegan Werkudoro, satria tergagah Pandawa, memukul mundur semua pasukan Kurawa seorang diri. Karena bisa ditebak, seringkali penonton sudah meninggalkan pertunjukan pada saat perang *brubuh* ini. Dalam wayang kulit Jawa Timuran, resolusi tidak terjadi dengan tegas seperti gaya Surakarta. Untuk bisa mengetahui akhir cerita, penonton kadang harus menunggu hingga adegan terakhir karena adegan *jejer* dan perang mengalir saling bergantian dan cerita tidak harus berakhir dengan kekalahan “yang jahat” oleh “yang baik”, tetapi bisa merupakan pengungkapan rahasia yang terjadi antara kedua pihak yang berperang. Adegan yang mengalir inilah yang membuat penonton wayang kulit Jawa Timuran bisa bertahan hingga *tanceb kayon*.

Gaya Jawa Timuran juga memiliki kekhasan dalam jalinan antar adegan. Rangkaian adegan dalam gaya Jawa Timuran tidak harus dipisahkan secara tegas, melainkan mengalir mengikuti gaya narasi (*narrating*) dalang. Ini membuat gaya Jawa Timuran seperti “*dramatic story telling*” karena dalang seakan bercerita, bukan memainkan drama. Perbedaan strategi naratif antara “*story telling*” dan drama adalah pada intervensi dalang sebagai narator. Dalam naratif yang dramatik, narasi dalang berfungsi sebagai pelengkap dialog dan peran karakter. Dalam naratif bercerita, narasi dalang dan dialog serta peran karakter bercampur untuk menyampaikan lakon. Hal ini bisa dilihat, misalnya, dari adegan *jejer 3* hingga *perang brubuh* dalam *Cahyo Piningit* oleh Ki Suleman (*Kaset 4-5*). Dalam lakon ini, adegan-adegan yang ada berjalan saling berangkai mengikuti narasi dalang yang sedang “bercerita”, sehingga *jejer* para dewa, perang antara para dewa dengan Cahyo Piningit, turunnya Narada untuk mengatasi masalah dengan mencari lawan bagi Cahyo Piningit, pertarungan antara Cahyo Piningit dan Sukma Wicara, dan akhirnya penyelesaian pertikaian di antara mereka menjadi satu rangkaian

yang tidak terputus⁷. Sebaliknya dalam gaya Surakarta, sebagai bandingan, adegan-adegan demikian lebih tegas terbagi sebagai adegan-adegan dramatik yang terpisah.

3.1.3. Perangkat Vokal dan Dialek Jawa Timuran.

Di samping *gending-gending* dan struktur bercerita, aspek bahasa dalam wayang kulit Jawa Timuran juga memiliki ciri tersendiri. Ciri-ciri tersebut bisa terdengar dari perangkat vokal seperti *janturan* dan *ginem/anta wecana* (dialog para tokoh). Misalnya, dalam *Adege Kutha Cempalareja* oleh Ki Sugiono, dipakai *janturan* sebagai berikut:

*Ya anenggih sinigeg ing gelar surep data pitana sekaring bawana langgeng. Tiyang aringgit perlu sedalu mbember carita purwa. Gelaring jaman purbakala pundi ta kang kangge njantur negara, anyaosaken jejering negara Banci Angin.*⁸ (CD 1)

Bandingkan dengan *janturan* gaya Surakarta sebagai berikut:

Swuh rep data pitana hanenggih nagari pundi ta ingkang kaeka adi dasa purwa. Eka marang sawiji adi linuwih dasa sepuluh, purwa marang kawitan. Sanadyan kathah titahing Jawata ingkang kasongan hakasa, kahapit ing samodra, kasangga ing bantala, kathah ingkat sami hanggana raras nanging mboten kadi nagari Ngastina. (Purwadi, 1994: 3).

Janturan Ki Sugiono lebih informal, misalnya, dengan pilihan kalimat “*Tiyang aringgit perlu sedalu mbeber carita purwa*”. Dibandingkan *janturan* gaya Surakarta di atas, *janturan* Ki Sugiono tidak terlalu banyak menggunakan kosa-kata bahasa Kawi (dicetak tebal) sehingga *janturan* Ki Sugiono terasa lebih komunikatif, sedangkan *janturan* gaya Surakarta tersebut lebih formal.

⁷ Lakon dalam wayang kulit Jawa Timuran pada umumnya mengalir seperti *Cahyo Piningit* ini, lebih jauh bisa dilihat pada *balungan lakon* (garis besar cerita) di *Layang Kandha Kelir Jawa Timuran: Seri Mahabharata* oleh Ki Surwedi (2007).

⁸ Beberapa dari kalimat ini sulit diterjemahkan dalam bahasa Indonesia, dan terasa sebagai mantra. Maknanya secara umum adalah sebagai kalimat pembuka *janturan*.

Penggunaan kosa kata keseharian di antara kosa kata Kawi juga terjadi dalam *janturan* oleh dalang-dalang lain, misalnya dalam *Narasoma Krama* oleh Ki Suwadi berikut:

. . . *Kang minangka tandha bukti yen negara kang reja, among tani ingkang samya nara kisma nemungkul pangolahe tetanen, marsudi agenging pawedal bumi, bumi dipupuk dirabuk pamrihe kathah asile sampun ngantos kirang sandang lan pangan. . . .* (CD 1)

Dalam *janturan* di atas ada kalimat “*bumi dipupuk dirabuk pamrihe kathah asile . . .*” [bumi dipupuk agar banyak hasilnya . . .] yang sangat informal karena menggunakan bahasa sehari-hari. Penggunaan kosa kata Surabayan sehari-hari demikian bisa dianggap kurang sastra, karena dalam bahasa Jawa tingkat kesastrawian sering disangkutkan dengan penggunaan kata-kata Kawi oleh para dalang. Pada titik inilah kadang dalang Jawa Timuran merasa rendah diri, dan ini menunjukkan bahwa hegemoni budaya kraton begitu kuat pada wayang kulit. Padahal, penggunaan demikian bisa lebih baik bagi penonton di wilayah Arek karena bahasa yang dipakai dekat dengan mereka sehingga mudah dimengerti.

Dalam dialog *jejer*, di antara kata-kata baku dialog *jejer* yang di sana-sini menggunakan kosa kata kawi, Ki Sugiono dalam *Adege Kutha Cempalareja* tidak segan-segan menggunakan bahasa *Surabayan* pada karakter raja.

LOGASMO. Patih Permana Sakti. Ya iki sing diarani patih goblok ya koen iku. Patih gak patek Jawa. . . . Iku ditolak goblok koen iku.

PERMANA SAKTI. Lho kok ngaten?

LOGASMO. Rasakna. Apa ana' dina slasa kliwat? Nek slasa kliwon ana. Tumon koen tanggal telung puluh loro? Sak ulan iku telung puluh siji utawa telung puluh. Ana' tanggal telung puluh loro? Ana' ulan jumadil lakrak. Nek Jumadil awal ana. Dhapurmu gak patek Jawa koen iku. (CD 1)

[LOGASMO. Patih Permana Sakti. Ya ini yang dinamai patih bodoh ya kamu itu. Patih tidak terlalu Jawa⁹ . . . Itu ditolak bodoh kamu itu.

PERMANA SAKTI. Kok bisa begitu?

LOGASMO. Rasakan. Apa ada hari Selasa Kliwat? Kalau Selasa Kliwon ada. Pernah dengan kamu tanggal tiga puluh dua? Satu bulan itu tiga puluh satu atau tiga puluh. Ada tanggal tiga puluh dua? Ada bulan Jumadil Lakrak? Kalau Jumadil Awal ada. Dasar tidak terlalu Jawa kamu itu.] (CD 1)

Prabu Logasmo mengucapkan hal tersebut di atas ketika ia marah kepada patih utusannya yang tidak mengerti “penolakan halus” atas lamarannya kepada putri pertapaan Teja Binangun, Dewi Gandawati. Kalimat “*Ya iki sing diarani patih goblok ya koen iku*” adalah kalimat dengan bahasa *ngoko* Surabayan seperti yang dipakai masyarakat Arek sehari-hari. Kata “*goblok*” juga terasa lebih lugas daripada kata “*bodho*” yang biasa dipakai dalam gaya Surakarta. Kata “*gak patek Jawa*” [agak kurang Jawa] juga sangat khas Surabayan, dibanding dengan penggunaan bahasa Mataraman “*ora pati Jawa*”. Dalam gaya Surakarta, kemarahan seperti yang dilakukan Logasmo tidak lazim. Kemungkinan yang diucapkan seorang raja yang marah kepada patihnya adalah kalimat seperti “*Sliramu aja kaya bocah cilik*” [Engkau jangan seperti anak kecil], yang menunjukkan kemampuan raja dalam mengontrol emosinya. Ki Sugiono tidak menggunakan “kemarahan formal” demikian, melainkan menggunakan kemarahan yang lazim terjadi dalam masyarakat Arek yang lugas.

Di samping kelugasan, dialog ini juga menunjukkan “karakter (baca stereotype) *njaba-njero padha* (keterbukaan, mengatakan apa adanya)” (Sudikan, 2004:22). Orang Jawa sering dikritik karena suka memperhalus kata-katanya sehingga ada perbedaan antara perasaan dan ucapannya. Namun orang Surabaya dan sekitarnya dikenal sebagai orang-orang yang terbuka

⁹ Istilah “gak Jawa” berarti “tidak mengerti” atau “tidak dewasa”. Istilah ini tentu saja sangat terasa etnosentris.

dalam mengungkapkan perasaannya seperti prabu Logasmo, juga seperti yang dikatakan oleh Baureksa dalam *Rabine Narasoma* dibawah ini:

BAUREKSA. . . . Empun malih kok sing nom-noman, sinuwun. Lha sing tuwek-tuwek, umure nggih pun nekek. Mlakune nggih theklak-theklek. Tapi nggih bolak-balik katut begenggek. Pun kulina ngoten niku. . . . (Kaset 1)

[BAUREKSA. . . . Jangankan kok yang muda-muda, sinuwun. Lha yang sudah tua-tua, usia juga sudah jompo. Jalannya juga sudah tertatih-tatih. Tapi ya masih sering ikut pelacur. Sudah biasa begitu itu . . .] (Kaset 1)

Inilah ciri dialek “Surabayan” yang menunjukkan identitas lokal masyarakat Arek. Bagi masyarakat Jawa di luar wilayah Arek, kata-kata yang diucapkan Logasmo tadi barangkali akan dianggap terlalu kasar untuk seorang raja, demikian pula pilihan kata “*begenggek*” yang bisa berarti “pekerja seks komersial” dalam dialog Baureksa. Namun, menurut Sudikan, seorang pakar budaya Jawa Timur, “bahasa *wantah*¹⁰, *walaka*¹¹, dan *misuh*¹² ternyata lebih komunikatif dari pada bahasa baku pedalangan” (2004: 19), paling tidak untuk masyarakat Arek. Pilihan ki Sugiono menunjukkan keterbukaan dalam mengungkapkan perasaan, sebuah ciri masyarakat Surabaya dan sekitarnya.

Dialog dengan dialek Surabayan umumnya terjadi dalam adegan panakawan, misalnya dalam adegan *Kedhatonan* dalam *Rabine Bambang Irawan* oleh Ki Yohan Susila.

CANGIK. Ya nduk, rungokna iku maeng.

LIMBUK. Yok apa?

CANGIK. Surabaya kutha Jawa Timur, ABRIne masuk desa rakyat adil makmur. Lho.

LIMBUK. Makmur apane yung, yung. Sembarang larang ngene kok makmur iku lho. . . . Gara gara bensin mundhak, sembarang mundhak kabeh. . . . (CD.1)

¹⁰ apa adanya.

¹¹ Terus terang.

¹² makian.

[CANGIK. Ya nak, dengarkan itu tadi.

LIMBUK. Bagaimana?

CANGIK. Surabaya kota Jawa Timur, ABRInya masuk desa
rakyatnya adil makmur. Lho.

LIMBUK. Makmur apanya yung, yung. Semua serba mahal gini kok
makmur itu lho. . . . Gara gara bendin naik, semua pada naik. .
. .] (CD. 1)

Dalam komentar mereka tentang lagu dalam gending *sinom* yang dibawakan waranggana tersebut, dengan ringan dalang mengomentari lagu dan konteks sosial-politik dalam dialek Surabayan. Dalam dialek Mataraman, dialog tersebut akan berbunyi sebagai berikut:

CANGIK. Ya nduk, (di)rungokke kuwi mau.

LIMBUK. Piye?

*CANGIK. Surabaya kutha Jawa Timur, ABRIne masuk desa rakyat
adil makmur. Lho. (Dst.)*

Perbedaan dialek Surabayan dan Mataraman, di samping intonasinya yang berbeda, juga pada kosa kata. Kata “*rungokke*” menjadi “*rungokna*” [dengarkan] dengan perbedaan akhiran *-ke* dan *-na*. Kata “itu” dalam dialek Mataraman digunakan “*kuwi*” sedangkan dalam dialek Surabayan digunakan “*iku*”, kata “tadi” dalam dialek Mataraman adalah “*mau*” sedangkan dalam dialek Surabayan “*maeng*”, dan kata tanya “bagaimana” masing-masing digunakan kata “*piye*” dan “*yok apa*”.

Dalam *Adege Kutha Cempalareja*, dialog pak Mundhu dan pak Mujeni, di samping kehadiran mereka sudah menunjukkan ciri khas wayang Kulit Jawa Timuran karena tokoh-tokoh ini tidak ada dalam gaya Mataraman, juga kental dengan dialek Surabayan. Melalui pak Mundhu dan Pak Mujeni, dalang bisa betul-betul menggunakan dialek Surabayan, karena kedua panakawan tersebut adalah representasi khas rakyat Jawa Timur.

PAK MUNDHU. Iki, rika ditekakna rene iki yok apa?

PAK MUJENI. Lha iki ngene Ndhu. Iki kerukunan para dalang-para

dalang iku, ngumpul ana' setude, setudio kene iki. . .

PAK MUNDHU. *Rika kok mbundheli ngono cak.*

PAK MUJENI. *Jenenge wis tuwek Ndhu ngomong kudu kecantholae.*

Untune wis arang-arang. (CD.1)

[PAK MUNDHU. Ini, kamu dihadirkan ke sini ini gimana?

PAK MUJENI. Lha ini begini, Nduk. Iki kerukunan para dalang- para dalang itu, ngumpul di setue, setudio sini ini. . .

PAK MUNDHU. Kamu kok berbelit gitu cak.

PAK MUJENI. Namanya sudah tua Ndhu ngomong mau nyangkut saja. Giginya sudah jarang-jarang] (CD. 1)

Dialog dengan intonasi dan kosa-kata demikian adalah dialog yang biasa dijumpai dalam kehidupan sehari-hari masyarakat di wilayah budaya Arek. Dalam dialek Mataraman, frasa “*jenenge wis tuwek*” akan menjadi “*pancen wis tuwa*” dan kata “*kecantholae*” akan menjadi “*kecanthol wae*”.

Dialek Surabayan adalah penanda wayang kulit Jawa Timuran yang membedakan dari wayang kulit di wilayah lain, terutama gaya Surakarta. Penanda tersebut demikian kuat perbedaannya dari bahasa dalam gaya Surakarta sehingga, sekali lagi, banyak orang yang menyebutnya seperti bahasa dalam *Ludruk*. Ini salah satu faktor yang membuat masyarakat tertentu, terutama pejabat, tidak tertarik untuk nanggap wayang Jawa Timuran karena terkesan terlalu biasa, sehari-hari, sedangkan mereka berharap untuk mendengarkan wayang kulit dengan “sastra” yang tinggi, yang diasosiasikan dengan bahasa kraton. Namun dialek Surabayan inilah yang membuat wayang kulit Jawa Timuran “laku” di daerahnya sendiri, tlatah Arek, yang masyarakatnya kurang mengerti bahasa *kulonon*. Bagi komunitas-komunitas seperti ini, di samping mudah mereka mengerti, bahasa Surabayan menjadi bahasa yang merepresentasikan identitas mereka. Dialek Surabayan yang lugas tersebut merupakan representasi dari karakter mereka.

3.1.4. Karakter wayang.

Secara umum, meskipun tokoh-tokoh utama wayang kulit sama, wayang kulit Jawa Timuran memiliki bentuk ornamen tersendiri.¹³ Dalam sebuah teks naratif audio rekaman, karakter yang menunjukkan ciri wayang kulit Jawa Timuran adalah para panakawan. Adanya karakter Jawa Timuran ini merupakan bentuk negosiasi yang panjang dari para dalang Jawa Timuran di masa lalu untuk menghadapi hegemoni gaya Mataraman. Negosiasi tersebut juga untuk memberi ruang terhadap identitas Arek dalam ranah wayang kulit Jawa Timuran. Disamping adanya karakter tersebut merupakan negosiasi tersendiri, karakter-karakter ini juga merupakan sarana untuk menegosiasikan tempat bahasa Surabayan dalam wayang kulit Jawa Timuran (lihat bab 4). Jika pada wayang kulit gaya lain ada tokoh-tokoh Semar, Gareng, Petruk dan Bagong sebagai panakawan para satria, pada wayang kulit Jawa Timuran terdapat Semar, Bagong, dan Besut. Dalam gaya lain tersebut terdapat dua generasi saja (ayah dan anak) karena Gareng, Petruk dan Bagong adalah anak-anak Semar. Dalam wayang kulit Jawa Timuran, terdapat tiga generasi, karena Besut berperan sebagai “cucu” Semar. Kehadiran panakawan seperti ini menjadi konvensi naratif tersendiri, karena penonton sudah mengharapkan bahwa dalam wayang kulit Jawa Timuran tidak ada tokoh Gareng dan Petruk. Kehadiran Besut ini, terutama karena juga memiliki nama yang sama dengan seni Besutan yang merupakan cikal-bakal seni Ludruk, juga mendekatkan wayang kulit kepada masa kini (*present*). Karakter dalam wayang kulit menunjukkan masa klasik pra-sejarah raja-raja Jawa, sedangkan tokoh Besut justru menunjukkan kesan masa sejarah Jawa bahkan pasca-kerajaan Jawa. Tokoh panakawan lain yang khas Jawa Timuran adalah pak Mundhu dan pak Mujeni yang merepresentasikan kekinian. Wayang kulit Jawa Timuran menghadirkan masa lalu (*past*) dan masa kini (*present*) lebih dari sekedar kontekstualisasi cerita, tetapi juga dengan kontekstualisasi karakter.

¹³ Hal ini tentu saja tidak bisa dilihat dalam teks rekaman.

Pak Mundhu dan Pak Mujeni adalah panakawan yang biasanya menemani tokoh-tokoh sabrang. Ada pula tokoh pak (Kla)madarum yang biasanya menemani tokoh satria. Ketiga tokoh ini umumnya muncul dalam adegan perang. Nama-nama Mundhu, Mujeni, dan Klamadarum dengan sebutan “pak” ini merupakan representasi masyarakat kelas bawah di wilayah Arek. Nama-nama dan sebutan ini biasa dijumpai dalam masyarakat Arek, sehingga ketika mendengarkan mereka ini, penonton bisa langsung mengasosiasikan pertunjukan dengan kehidupan sehari-hari mereka.



Pak Mundhu dan pak Mujeni

Keberadaan mereka ini juga memotong “*frame*” waktu cerita wayang sebagai dongeng klasik tentang para satria di masa “lalu” ke masa kontemporer dalam konteks pertunjukan. Pak Mundhu, pak Mujeni, dan pak Klamadarum ini merupakan tokoh-tokoh yang jauh lebih kontekstual daripada tokoh panakawan “lama” seperti Semar dan Bagong. Sebagai panakawan tokoh-tokoh Sabrang, pak Mundhu dan pak Mujeni biasanya mengingatkan para satria sabrang tersebut agar tidak memaksakan diri dalam menghadapi musuh-musuhnya, biasanya para satria “Jawa”. Misalnya, dalam *Adege Kutha Cempalareja* terjadi dialog antara panakawan Pak Mujeni dengan patih Permana Sakti yang kalah perang melawan Ganda Wardaya. Pak Mujeni menasihati agar Permana Sakti menerima kekalahannya dan melaporkan saja hal tersebut kepada rajanya, prabu Logasmo (CD 1). Nasehat mereka ini biasanya tidak didengar sehingga perang terjadi. Berbeda dari Semar dan Bagong yang berfungsi sebagai penasehat bahkan guru, pak Mundhu dan Pak

Mujeni berfungsi sebagai teman atau pembantu saja. Lebih daripada fungsinya sebagai teman satria sabrang, Pak Mundhu dan pak Mujeni merupakan sarana untuk menegosiasikan tempat bagi identitas Arek dalam wayang kulit. Dari merekalah celetukan-celetukan khas Arek bisa didengar, sehingga identitas Arek memiliki representasinya dengan lebih jelas.

Contoh-contoh konvensi naratif tersebut tentu saja hanya sebagian dari konvensi naratif yang ada. Ini karena banyak konvensi naratif yang tidak segera nampak di permukaan. Konvensi naratif yang paling umum tentu saja adalah apa yang disebut konvensi naratif, atau bisa dikatakan konvensi naratif adalah konvensi naratif dasar dalam wayang kulit meskipun interpretasi tentang konvensi naratif sendiri bisa sangat bervariasi berdasarkan pemahaman setiap dalang. Contoh konvensi naratif yang paling jelas adalah jalan cerita. Para dalang dan penontonnya sudah tahu bahwa lakon tertentu, misalnya *Narasoma Krama*, berawal dari jejer negara Mandraspati/Mandrapati dan berakhir dengan pernikahan antara Narasoma dengan Setyawati. Jika kita bandingkan *Narasoma Krama* oleh Ki Suwadi dan *Rabine Narasoma* oleh Ki Suparno Hadi yang merupakan lakon yang sama, orang bisa mengatakan bahwa *Narasoma Krama* lebih konvensi naratif karena ia tidak banyak memberikan interpretasi baru dari konvensi naratif yang sudah ia kuasai bertahun-tahun. *Rabine Narasoma*, di lain pihak sedikit berbeda dari konvensi naratif karena dalam *sanggit*-nya terdapat eksplorasi baru. Namun demikian bisa dikatakan bahwa Ki Suparno Hadi tidak menyimpang dari konvensi naratif karena ia tidak menciptakan bangunan cerita yang sama sekali berbeda dari konvensi yang ada. Dengan demikian, konvensi naratif sebagai konvensi naratif adalah “keputusan” seorang dalang ketika membuat *sanggit*-nya. Jika dalang tidak terlalu jauh meninggalkan konvensi naratif, maka bisa dikatakan bahwa ia masih setia kepada konvensi naratif wayang Jawa Timuran tersebut.

3.2. Konstruksi dan Dekonstruksi Identitas: Antara “Diri” Kaum Bangsawan dan “Diri” Kaum Kebanyakan.

Dalam bagian ini akan dibahas bagaimana identitas dikonstruksikan dalam teks naratif pertunjukan wayang kulit Jawa Timuran, namun pada saat yang sama konstruksi tersebut menemukan titik-titik dekonstruktifnya. Pembahasan ini akan dimulai dari konstruksi “diri” yang sudah menjadi bagian dari wayang kulit Jawa Timuran sebagai produk budaya yang mengangkat cerita kaum bangsawan dan di saat yang sama ia mengangkat ciri-ciri kaum kebanyakan yang egaliter khas masyarakat Arek. Pembahasan ini sentral karena identitas tidak lepas dari konsep “diri” dan “yang lain”, seperti yang dikatakan oleh Weedon (2004) bahwa “. . . *identity presupposes some degree of self-recognition on the part of the subject, often in relation to what one believes one is not* (19). Rutherford (1990) mengatakan lebih jelas lagi bahwa “[o]ur struggles for identity and a sense of personal coherence and intelligibility are centered on this threshold between interior and exterior, between self and other” (24). Pencarian dan konstruksi identitas etnis dilakukan dalam berbagai cara. Pertama, dilakukan dengan identifikasi fisik. “Many ethnic groups see their first and most important common ground in terms of biological descent, something which distinguishes them irrevocably from other ethnic groups” (Heidhues, 1996: 181). Identitas pertama-tama sering dilihat dari ciri-ciri fisik, seperti warna kulit, bentuk rambut, wajah, atau ukuran besar kecil tubuh. Menurut Weedon (2004), “*Body is central to identity*” (14), sehingga dari ciri-ciri tubuhlah identitas sering ditentukan. Kedua, identitas bisa dilihat dari bahasa, terutama karena etnik tertentu memiliki bahasanya sendiri. Ketiga, identitas, seperti yang dikatakan Jeffrey Weeks sebelumnya, dilihat dari nilai-nilai yang diyakini bersama. Identitas bisa juga dilihat dari hal-hal yang lain, misalnya agama atau adat¹⁴ (lihat Heidhues, 1996: 183). Dalam hubungannya dengan wayang kulit, karena sosok karakter-karakternya tidak realistik (sosoknya tidak dalam

¹⁴ Heidhues menyebut bahwa etnis Melayu lebih memilih agama, bahasa, dan adat dari pada ciri-ciri tubuh untuk identitas mereka, karena banyak orang melayu yang warna kulitnya bervariasi dari yang gelap sampai terang.

bentuk manusia), maka ciri-ciri fisik wayang tidak bisa dipakai untuk mengungkapkan identitas. Dua ciri yang paling menonjol yang bisa dipakai untuk menelaah identitas dalam konteks wayang kulit adalah ciri-ciri kedua dan ketiga, yaitu bahasa dan nilai-nilai yang diyakini bersama. Bahasa sebagai penanda identitas sudah dibahas dalam bagian 3.1. Dalam bagian ini pembahasan akan difokuskan pada penanda ketiga yaitu nilai-nilai yang diyakini bersama, dengan terlebih dahulu dibahas penanda fisik secara singkat.

3.2.1. Membaca Konsep “Diri” (Self) dalam Wayang Kulit Jawa Timuran: Diri Kebangsawanan vs Diri Kerakyatan.

Tokoh-tokoh ideal dalam dunia wayang adalah bentuk dari *ideal self* atau “diri yang ideal”, sebuah standar untuk mengukur sejauh mana seseorang bisa mendekati atau mencontohnya. Namun, perlu dicatat bahwa “orang Jawa atau Masyarakat Jawa [seperti dalam diri ideal tersebut]. . . tidak akan pernah dapat dijumpai dalam kehidupan nyata, karena manusia nyata tidak pernah sesuai dengan pola-pola ideal teoritis” (Khalil, 2008: 131). “Diri ideal” tersebut hanyalah titik-titik acuan (*points of reference*) untuk, meminjam istilah Weedon, “merekrut” (*to recruit*) subyek-subyek ke dalam makna-makna pada titik-titik acuan tersebut. Dalam bahasa Hazim Amir (1994), salah satu kedudukan nilai-nilai dalam wayang adalah:

Sebagai tolok ukur usaha manusia untuk hidup (baik untuk melangsungkan, mempertahankan, dan mengembangkan hidup-hidup jasmani, rohani, sukmawi, dan hidup pribadi, sosial, dan ketuhanan maupun untuk mengembangkan dan mempergunakan hasil usaha itu) haruslah nilai-nilai yang bisa dijadikan landasan, tuntunan, dan tujuan usaha manusia untuk hidup tersebut. (95)

Masyarakat Arek perlu meneladani “diri ideal” seperti yang tercermin dari para satria pewayangan, yang merepresentasikan diri ideal Jawa, untuk menjalani hidupnya.

Dari teks-teks yang dibahas, pembahasan *ideal self* bisa dimulai dari para bangsawan atau satria yang muncul dalam lakon-lakon yang dibawakan

para dalang. Identifikasi melalui ciri-ciri fisik tokoh sebagai penanda identitas sulit dilakukan dalam wayang. Ini karena bentuk wayang tidak realistik, tetapi simbolik¹⁵. Memang ada dua pembagian besar dari tokoh-tokoh wayang dilihat dari bentuknya, yaitu “satria” dan “buta”. “Buta” bisa langsung dihubungkan dengan “yang lain”, tetapi bentuk ideal satria sulit ditentukan.¹⁶ Satria bisa bertubuh kecil, langsing, lembut tetapi berisi (Janaka/Arjuna, Bambang Irawan, Wara Sembadra, Kunthi), atau kecil, langsing, lincah dan cekatan (Narasoma, Narayana/Kresna, Nakula, Srikandi). Tetapi satria bisa berpostur sedang, tegap dan kuat (Gathotkaca, Antareja, Antasena), atau besar, gagah dan kuat (Bima). Sedangkan “buta” bertubuh besar dan gemuk dengan mulut bergigi seperti binatang. Pembagian lain adalah antara “jawa” dan “sabrang”, tetapi pembedaannya lebih pada ornamen pakaian dari pada dari bentuk wayang, dan itu tidak bisa langsung menggambarkan ciri-ciri fisik manusia Jawa¹⁷. Dari ciri fisik ini, yang bisa dihubungkan dengan satria atau pemimpin yang baik barangkali adalah dari bentuk muka (terutama di bagian mulut) dan badan, terutama perut. Dari bentuk muka, satria-satria yang baik tidak ada yang bermulut terbuka dengan gigi yang, sedikit atau banyak, kelihatan. Dari bentuk badan, satria-satria yang baik umumnya berpinggang langsing, tanpa perut yang buncit. Bentuk perut yang langsing bisa dipakai dalang untuk menggambarkan bahwa satria tersebut banyak prihatin dan berlatih perang (*olah jurit*)¹⁸. Namun secara umum, gambaran ini tidak bisa

¹⁵ Teks yang dibahas dalam penelitian ini adalah rekaman audio. Tetapi sudah luas diketahui bagaimana bentuk wayang secara umum, sehingga pembicaraan bentuk wayang masih saya anggap relevan dan membantu pembahasan dalam bagian ini.

¹⁶ Kesulitan ini tidak ditemukan dalam, misalnya, melodrama Amerika yang dengan jelas menyebutkan ciri-ciri fisik *hero*-nya, yang pada umumnya “White, Anglo-Saxon” (kulit putih, ras Anglo-Saxon) (Lihat Basuki (2004) dalam “*Myth of The American Identity in American Melodrama*”).

¹⁷ Misalnya, Dewa Srani adalah tokoh sabrang, tetapi sosoknya mirip Kresna.

¹⁸ Perbandingan antara satria utama/hero (Narasoma) dengan tubuh yang langsing dan satria yang buruk/villain (Dursana) dengan perut yang buncit.

dipakai secara fisik membedakan “diri” dan “yang lain”. Pada kenyataan sehari-hari, ciri-ciri fisik yang mirip antara etnis-etnis di wilayah nusantara juga sulit dipakai untuk mengidentifikasi “Jawa” dan “Sabrang”, alih-alih mengidentifikasi Arek dari yang bukan. Ciri-ciri fisik orang Jawa mirip dengan orang Madura, Bali, Sunda, bahkan yang jauh seperti Makasar atau Padang sekali pun.¹⁹

“Diri ideal” kebangsawanan dalam wayang kulit lebih bisa dilihat dari nilai-nilai dan perilaku para satria, dari gambaran sejak lahir hingga masa tuanya. Ini karena “melalui kisah-kisah pewayangan itulah penonton dibawa larut ke arah perjalanan hidup manusia sejak awal mula (*purwa*) hidupnya, sepanjang perjalanan (*madya*) kehidupannya, dan sampai akhir (*wasana*) perjalanan hidupnya” (Herusatoto, 2009: 156). Dari enam teks yang diteliti bisa dilihat bagaimana pandangan tersebut direpresentasikan. Lakon mengenai kelahiran para satria yang menggambarkan “diri ideal”, bisa kita lihat dalam *Cahyo Piningit* oleh Ki Suleman. Lakon ini sebenarnya mengenai kelahiran Janaka/Arjuna, anak ketiga Pandu Dewanata, raja Astina. Sebelum lahir, ketika kandungan istri Pandu, Kunthi Talibrata, berumur sembilan bulan, tiba-tiba kandungan tersebut hilang (Kaset 1). Hilangnya kandungan tersebut, ternyata, karena dewa yang hendak menitis kepada Arjuna, dewa



¹⁹ Pembedaan dengan menggunakan bahasa lebih mudah untuk melihat perbedaan etnis dalam konteks Indonesia.

Basuki, pergi meninggalkan kandungan tersebut. Dewa Basuki bersedia kembali jika ia nanti diijinkan menjadi “*lananging jagad*” [lelaki jagat] (Kaset 5) dalam diri Arjuna. Sedangkan adik dewa Basuki yang saat itu mencari kakaknya karena merasa ditinggalkan “ke jaman marcapada” [ke jaman dunia] (Kaset 5) tanpa dipamiti, yaitu dewa Wisnu, nantinya akan menitis kepada Kresna.

Dari lakon kelahiran Arjuna ini, ditunjukkan bahwa satria istimewa terlahir sebagai titisan dewa²⁰. Lakon wayang seperti ini membentuk dan dibentuk oleh masyarakat Jawa yang meyakini bahwa manusia lahir dalam tubuh dan roh. Pertama, secara biologis, seorang anak terlahir menurut garis keturunannya, seperti Arjuna yang merupakan keturunan Pandu. Berdasarkan garis keturunan tersebut seseorang dinilai keberadaannya, dan orang Jawa harus memahami dan menerima dirinya dari garis keturunan ini. “Orang yang baik adalah orang yang mengerti tempatnya” (Khakim, 2007: x). Dalam “diri ideal” ini, garis keturunan secara biologis memberikan nilai sejauh mana *bibit*, *bobot*, dan *bebet* seseorang, terutama ketika akan menikah. *Bibit* berhubungan dengan keturunan, *bobot* dengan kepandaian, dan *bebet* dengan kekayaan (lihat Khakim, 2007: 40). Ketika memilih pasangan, seseorang perlu melihat apakah kelas mereka sesuai mereka lebih mudah saling menyesuaikan diri.

Kedua, manusia terlahir dengan roh, dan roh tersebut bisa merupakan titisan dewa atau roh manusia yang sudah mati.²¹ Manusia yang berderajat paling tinggi biasanya mendapatkan titisan dari para dewa, seperti dalam kasus Arjuna dan Kresna. Manusia-manusia seperti ini akan menjadi pemimpin dan panutan masyarakat. Manusia istimewa bisa pula titisan manusia istimewa pada jaman sebelumnya. Contoh tokoh-tokoh yang merupakan titisan manusia yang sudah mati bisa dilihat dalam *Narasoma Krama* oleh Ki Suwadi (CD 2). Dalam diri *Narasoma*, satria Mandraspati, dan

²⁰ Deskripsi mengenai Kresna sebagai titisan dewa Wisnu, lihat Anderson (2000: 27-28). Namun, deskripsinya mengenai Arjuna sebagai “*lananging jagad*” (26-27) tidak menunjukkan Arjuna sebagai titisan dewa Basuki.

²¹ Keyakinan ini sudah ada sejak masa pra-Hindu (Lihat, misalnya, Khalil, 2008: 129-201)

begawan Bagaspati, calon mertuanya, menitis roh Sugriwa dan Subali. Dua satria kakak-adik berwujud kera dari epos *Ramayana* ini selalu bermusuhan karena salah pengertian, sehingga ketika menitis, mereka pun harus berhadapan. Dalam perang antara Narasoma dengan Bagaspati, sebenarnya Narasoma sudah terbunuh. Tetapi Setyawati yang sudah terlanjur mencintai Narasoma meminta kematiannya sendiri untuk menyusul Narasoma. Maka, demi anaknya, Bagaspati bersamadi agar masuk dalam dunia roh untuk mengejar roh Narasoma. Roh Bagaspati ternyata adalah Subali, dan roh Narasoma ternyata adalah Sugriwa. Akhirnya Subali harus meminta Sugriwa untuk kembali kepada tubuh Narasoma. Sugriwa bersedia asalkan Bagaspati mati, yang berarti Subali harus rela meninggalkan dunia atau *mayapada* terlebih dahulu. Subali pun menyanggupi, sehingga akhirnya, sebagai Bagaspati, ia memberitahukan kelemahannya kepada Narasoma agar Narasoma bisa membunuhnya. Dari roh para penitisnya ini bisa dimengerti mengapa Narasoma menginginkan kematian Bagaspati, calon mertuanya, untuk bersedia menjadi suami Setyawati. Ini menjelaskan mengapa Narasoma mau menikahi anaknya, tetapi tidak mau mempunyai mertua raksaka (*buta*) yang buruk rupa. Di sisi lain, penitisan Subali kepada Bagaspati membuat seseorang yang tidak jelas garis keturunannya menjadi seseorang yang mempunyai derajat atau kesaktian yang tinggi sehingga bisa menjadi seorang begawan.

Dari dua teks pertunjukan tersebut di atas, bisa dilihat bahwa satria yang istimewa adalah titisan dewa atau roh yang istimewa pula, di samping secara tubuh dia adalah keturunan kaum bangsawan. Sebagai titisan dewa yang selalu digandrungi bidadari, Arjuna layak untuk menjadi idola para wanita. Sebagai titisan Wisnu, Kresna layak menjadi raja yang nantinya berperan menghapuskan kejahatan dalam diri keluarga Kurawa pada perang *Bharatayuda*. Sebagai titisan Sugriwa yang dahulunya raja di Pancawati, Narasoma nantinya akan menjadi raja di Mandraspati, dan alasan untuk meminta kematian mertuanya pun bisa dimengerti. Sebagai titisan Subali yang sakti, Bagaspati menjadi pendeta yang sakti dan hanya bisa mati karena

ia rela berkorban untuk anaknya. Lakon-lakon tentang penitisan ini bisa saja dibaca sebagai pembenaran atas tindakan para satria. Yang nampak jelas adalah bahwa para satria yang ideal adalah titisan roh yang terpilih, sehingga mereka yang bukan titisan dewa atau roh yang istimewa tidak berhak, misalnya, menjadi pemimpin yang kuat dan berwibawa. Seperti yang ditulis oleh Hazim Amir, “raja yang ideal” adalah “raja yang mendapatkan ‘percikan’ Tuhan, dan dengan demikian memiliki sifat-sifat kesempurnaan Tuhan, seperti Arjuna Sastrabahu, Rama, Kresna (*titisan Wisnu*)” (1994: 100).

Di sisi lain, dengan mengacu kepada diri kebangsawanan orang biasa tidak menggunakan istilah titisan, tetapi turunan. Turunan ini bisa secara tubuh maupun roh. Dengan demikian, seseorang bisa disebutkan sebagai turunan kakeknya karena mempunyai ciri fisik dan sifat-sifat yang sama, atau mempunyai ciri-ciri fisik yang berbeda tetapi memiliki sifat-sifat yang sama. Kepercayaan seperti ini tumbuh karena pengaruh dari mitos-mitos yang ada, salah satunya melalui wayang kulit. Dengan menonton wayang kulit, mereka mendapatkan pembelajaran mengenai asal-usul para pemimpin atau penguasa, dan selanjutnya mereka melakukan hal tersebut dalam tingkat kehidupan mereka sendiri.

Di sisi lain, yang menentukan roh siapa yang akan menitis kepada seseorang adalah rahasia ilahi, demikian pula dengan siapa yang akan menurun kepada seseorang. Karena yang menentukan adalah yang ilahi, maka menjadi satria atau bukan adalah takdir. Keyakinan terhadap takdir inilah yang membuat masyarakat menghormati para pemimpinnya sebagai tokoh panutan, dan sebaliknya menerima keadaan dirinya sebagai kawula, misalnya, karena hidup hanyalah menjalani takdir yang terjadi atas dirinya. Dari keyakinan seperti inilah, salah satunya, ditekankan sikap pasrah atau *nrima* manusia Jawa terhadap kehidupan yang mereka jalani. “Menerima (*nrima*) berarti tahu tempatnya sendiri, percaya kepada nasib sendiri dan berterimakasih kepada ‘Tuhan’ karena ada kepuasan dalam memenuhi apa

yang menjadi bagiannya dengan kesadaran bahwa semuanya telah ditetapkan” (Mulder, 1996: 25).

Selanjutnya, mengenai proses kedewasaan seseorang, bisa kita lihat dari *Rabine Narasoma* oleh Ki Suparno Hadi dan *Narasoma Krama* oleh Ki Suwadi. Baik dalam sanggit Ki Suparno Hadi maupun Ki Suwadi, Narasoma sama-sama belum mau dinobatkan menjadi raja karena merasa belum siap. Untuk itu ia merasa perlu untuk berkelana mencari ilmu. Dalam pocapan *Narasoma Krama*, Ki Suwadi mengucapkan:

Raden Narasoma, miyat saking negari Mandaraka, karsa ngupaya sekathahing ilmu, sekathahing kawruh, supados yen ta nyata-nyata jumeneng wonten ing Madaraka sampun ngantos nguciwani. (CD 1)

Raden Narasoma, meninggalkan negara Mandaraka, hendak mencari sebanyak mungkin ilmu, sebanyak mungkin pengetahuan, supaya jika betul-betul menjadi raja di Mandara jangan sampai mengecewakan. (CD 1)

Merasa masih belum memiliki kemampuan atau kedewasaan untuk menjadi raja, Narasoma ingin *lelaku*. Dalam perjalanan ketika ia berkelana memang ia terus mengalami proses pendewasaan. Proses pendewasaan dalam dunia wayang adalah, di samping mendapatkan ilmu dari pengalaman, juga mendapatkan kesaktian. Dari perjumpaannya dengan Bagaspati, ia belajar tentang kesetiaan dan pengorbanan. Ketika dihadapkan pada pilihan antara hidupnya dan kebahagiaan anaknya, Bagaspati mengatakan “*Ya wis, tak lilakna, Narasoma. Aku mati waton anakku bisa mukti*” [Ya sudah, aku relakan, Narasoma. Aku mati asalkan anakku bisa hidup mulia] (CD 2). Melihat pengorbanan dan kesetiaan ayah terhadap anaknya ini, kepada Bagaspati Narasoma berjanji, “*Aku bakal momong²² putramu nganti tutuking umurku*” [Aku akan mengasuh²³ anakmu hingga kematianku] (CD 2). Lebih dari itu, dari Bagaspati Narasoma mendapatkan “Aji Cendabirawa”, yang

²² Pilihan kata ini menarik ditinjau dari perpektif feminis.

membuatnya bisa menjelma menjadi *buta bajang* [raksaka kerdil] yang jika terbunuh dan terpotong tubuhnya akan hidup menjadi berlipat jumlahnya. Maka dalam diri Narasoma terdapat kekuatan Sugriwa ditambah Subali. Kesaktian seperti inilah yang membuat Narasoma merasa yakin nantinya untuk menjadi raja yang bisa mempertahankan kedaulatan negara dan melindungi kawulanya.

Dari tokoh Narasoma ini, penonton bisa belajar bahwa untuk mencapai kedewasaan, seorang satria harus *lelaku*. Ajaran seperti inilah, salah satunya, yang dimaksud oleh banyak pengamat dalam bahwa wayang adalah *tontonan dan tuntunan* (misalnya, Poespaningrat, 2005: 5), yaitu agar orang muda mendapatkan hiburan sekaligus ajaran dalam menjalani kehidupan. Dalam konteks ajaran wayang, *lelaku* ini berhubungan dengan kematangan batin, yang berhubungan dengan kekuatan dan kesaktian. Inilah “diri ideal” yang harus dicapai oleh seorang yang beranjak dewasa dalam konsepsi dunia wayang. Inilah diri yang masih dikonstruksikan dalam wayang kulit Jawa Timuran. Jadi, wayang kulit Jawa Timuran masih menawarkan “diri” yang mistis yang sudah berjalan berabad-abad dalam sejarah masyarakat Jawa. Penonton yang orang kebanyakan masuk kedalam medan interpelasi untuk memiliki watak seorang satria. Bagi mereka yang masih “ter-rekrut” ke dalam “diri” yang mistis ini, *lelaku* adalah proses yang harus dijalani untuk pendewasaan diri. Namun, bagi mereka yang tidak, *lelaku* bisa diterjemahkan hanya sebagai pencarian pengalaman untuk pencapaian ilmu pengetahuan dan praktek kehidupan yang tidak memiliki dimensi mistis. Bagi siapa pun, wayang merekrut subyek untuk menghargai pengalaman dan pengetahuan agar bisa mendekati “diri ideal” sebagai satria, dan semua itu nanti menjadi bekal bagi perjalanan hidup selanjutnya.

Namun, dalam konteks diri tersebut, manusia hanya berhak mencari pengalaman dan pengetahuan dengan *lelaku* tersebut. Keberhasilan dari *lelaku* tersebut tidak ditentukan oleh usaha mereka, tetapi oleh yang ilahi. Dalam proses kedewasaan manusia, ada tiga hal penting yang akan dialami manusia, yaitu pernikahan (*jodo*), pekerjaan (*rejeke*) dan akhirnya kematian

(*pati*). Mengenai ketiga hal ini, dalam *Rabine Bambang Irawan*, panakawan Bagong mengatakan: “*Jodho pati rejeki iku onok sing ngatur*” (CD 1). [Jodoh, kematian, dan rejeki itu ada yang mengatur] (CD 1). Nasihat Bagong ini dikatakan kepada Wijangkara yang mempertanyakan kemauan adiknya, anak desa yang buruk rupa, untuk menikahi anak Bethara Kresna, raja Dwarawati. Akhirnya Wijakusuma, adik Wijangkara, bisa menyunting Titisari, putri Dwarawati. Namun, kenyataan bahwa Wijakusuma yang buruk rupa tersebut adalah Bambang Irawan, anak Arjuna yang menyamar, menunjukkan bahwa pernikahan tersebut sebenarnya bukan antara anak desa dan anak raja, tetapi antara kaum bangsawan. Dengan demikian struktur sosial yang ideal di mana setiap “diri” (self) harus “tahu tempatnya” kembali mendapatkan pembenaran, struktur sosial yang menjadi bagian dari wacana dominan nilai-nilai ke-jawa-an.

Mengenai kondisi sebagai manusia dewasa, “diri ideal” bisa dilihat dari Pandu Dewanata dalam *Cahya Piningit* oleh Ki Suleman dan Kresna dalam *Rabine Bambang Irawan* oleh Ki Yohan Susilo, atau bahkan Bagaspati dalam *Narasoma Krama* oleh Ki Suwadi. Sebagai seorang pemimpin, Pandu dihadapkan kepada masalah keluarga dan kenegaraan. Di satu pihak kandungan istrinya hilang, di lain pihak ia diundang sebagai tamu kehormatan oleh prabu Baka, raja Pringgondani. Dari dua masalah ini, ternyata Pandu lebih memilih untuk menyelesaikan masalah keluarga terlebih dahulu, untuk meyakinkan bahwa keturunannya akan lahir dengan selamat. Ia bahkan membiarkan negaranya terlibat pertempuran dengan Pringgondani. Kresna, dalam *Rabine Bambang Irawan*, menjadi murung karena memikirkan anaknya yang belum juga menikah. Ketika ada lamaran datang, yang terjadi malah pertengkaran karena ada dua orang yang melamar anaknya. Masalah keluarga Kresna ini akhirnya juga menjadi masalah negara. Demikian pula dengan Bagaspati, yang harus menyelesaikan masalah antara kepentingan dirinya yang dihina oleh Narasoma dan kepentingan anaknya yang sedang jatuh cinta. Akhirnya kepentingan anaknya mengalahkan kepentingannya sendiri.

Sebagai manusia dewasa, para tokoh di atas harus bisa menghadapi masalah dalam kehidupannya. Masalah tersebut terutama adalah masalah negara (pekerjaan) dan masalah keluarga. Menghadapi masalah-masalah tersebut, tokoh-tokoh tersebut harus berusaha, bahkan jika perlu harus mencari jawabnya sampai ke kahyangan (kasus Pandu), ke dunia roh (kasus Bagaspati), atau menggunakan kecerdikan dan kebijaksanaan (kasus Kresna). Keberhasilan usaha tersebut ditentukan oleh ketulusan hati yang akan dibaca oleh yang ilahi sehingga masalah bisa teratasi. Namun, dalam dunia wayang, masalah kenegaraan (pekerjaan) dan masalah keluarga tidak harus terpisahkan, dan ketika masalah keluarga berhubungan dengan keturunan, tokoh-tokoh tersebut ternyata mendahulukan masalah keluarga. Ini tidak lepas dari kewajiban orang tua di satu sisi dan kelanjutan generasi di sisi yang lain.

Mengenai kehidupan di masa tua, acuan yang baik adalah yang dilakukan oleh prabu Sumali Raja dalam *Ramayana*, Mandrapati dalam *Narasoma Krama*, dan Begawan Mangkurat Jati dalam *Rabine Narasoma*. Melihat cucunya, Dasamuka, sudah dewasa dan bahkan mendapatkan kerajaan Lokapala seperti yang dititahkan oleh Bethara Narada, prabu Sumali menyerahkan Alengka kepada sang cucu.

SUMALI. Ngger, ingkang wenang mangreh praja, rehning kanjeng eyang iki wis sawetara sepuh, kudune wis wancine . . . reresik jiwa raga dimen mbesuk kalamun tumekaning pati bisa ngrasakaake kaswargan, praja Ngalengka Diraja uga bakal tak pasrahake marang jeneng sira yang ngger. . . . (Kaset 3)

[SUMALI. Ngger, yang berwewenang mengatur negara, karena kakek ini sudah tua, seharusnya sudah waktunya membersihkan jiwa raga agar besok ketika mati bisa merasakan surga, negara Ngalengka Diraja juga akan aku pasrahkan kepada dirimu ya ngger . . .] (Kaset 3)

Sebagai raja yang sudah tua, Sumali merasa sudah waktunya turun tahta karena ia sudah punya pengganti. Inilah bentuk pergantian kekuasaan atau

sukses yang berjalan lancar. Dengan demikian Sumali bisa menjalani masa tuanya sambil “membersihkan jiwa raga” sebagai bekal kematiannya kelak. Hal serupa juga dilakukan oleh Mandrapati kepada Narasoma dalam *Narasoma Krama*. Merasa sudah tua, ia ingin segera menyerahkan tahtanya kepada anaknya.

MANDRAPATI. Lha yen pancen nyata bebaya wis ora ana ngger, wektu dina samengko, Narasoma, sliramu bakal tak wisuda jumeneng ratu ana Mandaraka. Pun bapa wis sepuh nak, wong tuwa menyang endi parane ngger, Narasoma (CD 1).

[MANDRAPATI. Lha jika sudah nyata bahaya tidak ada lagi, ngger, saat ini, Narasoma, engkau akan aku wisuda menjadi raja di Mandaraka. Ayah sudah tua, nak, orang tua ke mana perginya, Narasoma]. (CD 1)

Seperti Sumali, Mandrapati merasa bahwa ia sudah tua dan saat itu waktunya ia mewisuda Narasoma. Sayangnya Narasoma belum bersedia sehingga tidak terungkap rencana Mandrapati setelah turun tahta. Namun demikian, seperti juga Sumali, Mandrapati adalah sosok yang “mengerti tempatnya”, yang memahami batasan kemampuannya yang sudah dimakan usia, sehingga ia bisa menjadi acuan bagi mereka yang sudah tua.

Dalam cerita yang sama dengan *sanggit* berbeda, ada tokoh Begawan Mangkurat Jati, ayah raja Mandaraka, yang sudah meninggalkan kedudukan sebagai raja dan menjadi pendeta. Sebagai pendeta, ia menjadi penasihat raja dan Mandraspati merasa sangat memerlukan nasehatnya.

MANDRASPATI. . . . inggih para winasis utawi para pinisepuh kados penjenengan menika ingkang kula betahaken.

MANGKURAT JATI. Maksudipun anak prabu kados pundi?

MANDRASPATI. Maksud kula bapa, para winasis ingkang purun ngemutaken dateng para panguwasa menawi panguwasa kala wau nandang lepat, mekaten rama. (Kaset 2)

[MANDRASPATI. . . . ya para cerdik pandai atau para penatua seperti *bapa* ini yang saya perlukan.

MANGKURAT JATI. Maksud anak prabu bagaimana?

MANDRASPATI. Maksud saya bapa, para cerdik pandai yang mau mengingatkan para penguasa jika penguasa tersebut melakukan kesalahan, demikian *rama*]. (*Kaset 2*)

Mangkurat Jati memberikan masukan, bahkan kritik, kepada Mandraspati, dan Mandraspati bisa menerimanya karena, di samping sebagai ayah sang raja, ia adalah pendeta yang pernah menjadi raja. Begawan Mangkurat Jati inilah yang menyarankan agar Mandraspati "*lengser keprabon*" (*Kaset 2*) . Dari acuan seperti inilah konsep "*lengser keprabon madeg pandita*" seperti yang pernah diucapkan oleh "Prabu Suharto" sebelum ia diturunkan paksa oleh demonstrasi mahasiswa di akhir masa Orde Baru. Seorang pemimpin yang bisa turun tahta secara wajar dan menjadi pendeta atau penasihat adalah bentuk keberhasilan bagi pribadi Jawa. Sayangnya Suharto tidak seberuntung prabu Sumali atau begawan Mangkurat Jati.

Pembahasan di atas menunjukkan bagaimana wayang kulit Jawa Timuran memberikan acuan tentang "diri ideal" kebangsawanan. Ada begitu banyak cerita dalam wayang yang memberikan "*tuntunan*" hidup orang Jawa, dari lahir hingga tua. Enam teks yang diteliti ini adalah sebagian kecil dari khasanah wayang yang demikian luas. Dari tokoh-tokoh dalam khasanah wayang tersebut subyek-subyek direkrut untuk menjadi Jawa atau memiliki "diri ideal" satria Jawa. Ini menunjukkan bahwa wayang kulit Jawa Timuran adalah bagian dari dunia wayang kulit Jawa dan sekaligus menegaskan hegemoni kraton pada produk budaya yang berkembang di tlatah Arek ini. Narasi tentang para satria membuat wayang kulit Jawa Timuran tidak lepas dari nilai-nilai feodal, dan nilai-nilai feodal tersebut diserap dari kraton.

Dari narasi tentang tokoh-tokoh satria tersebut nilai-nilai feodal tentang menjadi Jawa diproduksi dan disirkulasikan. Namun semua itu, meminjam istilah Schechner seperti yang dikutip oleh Budi Setiono, adalah

“*normative expectation*”²⁴ (2003: 193). Inilah nilai-nilai yang umumnya berkembang dalam wayang kulit, nilai-nilai tradisional yang sudah menjadi bagian dari budaya Jawa. Meskipun bukan wayang istana, wayang Jawa Timuran juga bermuatan nilai-nilai Jawa tradisional sesuai “*normative expectation*” yang ada. Namun narasi para dalang ternyata juga memunculkan wacana dekonstruktifnya, terutama ketika mereka mengeksplorasi identitas Jawa Timuran. Wacana dekonstruktif tersebut barangkali belum bisa merontokkan bangunan “konsep diri” yang sudah mapan, tetapi ini bisa merupakan wacana yang mengusik individu-individu Jawa di Jawa Timur untuk melihat bahwa “konsep diri” mereka tidak harus berada di bawah bayang-bayang bangunan “konsep diri” kebangsawanan yang berpusat di istana di barat. Ini bisa dibaca sebagai tanda-tanda munculnya konstruksi “diri” egalitarian yang lebih mendekati konteks masyarakat Jawa Timur dewasa ini.

Wacana dekonstruktif bisa dilihat dalam *Rabine Narasoma* oleh Ki Suparno Hadi dan *Ramayana* oleh Ki Sinarto. Pada tokoh Mandraspati dalam *Rabine Narasoma* dan tokoh-tokoh Wibisana dan Rama Wijaya dalam *Ramayana*, kita melihat bahwa gambaran satria ideal yang selama ini menjadi salah satu acuan “konsep diri” Jawa dirontokkan oleh para dalangnya. Tidak seperti Mandra(s)pati dalam *Narasoma Krama* oleh Ki Suwadi, Mandraspati dalam *Rabine Narasoma* oleh Ki Suparno Hadi adalah sosok di luar “*normative expectation*” seperti konvensi naratif pada umumnya. Mandraspati oleh Ki Suparno Hadi bukan sosok raja tua yang bijaksana, tetapi raja yang tidak mampu menjadi pemimpin atau panutan yang baik. Mandraspati bahkan digambarkan sebagai sosok pemimpin yang tidak mampu lagi mengendalikan para pejabat negara (lihat Bab 3.1). Mandraspati dalam lakon ini bukanlah acuan “diri” yang ideal, dan ini menunjukkan bahwa ada dalang Jawa Timuran yang berani keluar dari konvensi naratif dan memberikan “noda” kepada tokoh yang biasanya menjadi acuan “diri” ideal.

²⁴ Menurut Setiono, Schehner menggunakan istilah *normative expectation* untuk tulisan-tulisan tentang wayang yang berkembang di istana. Tulisan mengenai wayang di luar itu jarang ditemukan.

Tokoh satria dalam diri Mandraspati ini bahkan kalah ideal dari sosok pendeta desa berbentuk raksasa dalam diri begawan Bagaspati (lihat bagian 3.2.2.2.).

Keberanian untuk keluar dari konvensi naratif ini lebih jelas dilakukan oleh Ki Sinto dalam *Ramayana*. Rama Wijaya dan Wibisana, dalam konvensi naratif, adalah tokoh-tokoh satria (hero) yang baik. Rama adalah salah satu “raja ideal . . . yang mendapatkan ‘percikan Tuhan’ dan dengan demikian memiliki sifat-sifat kesempurnaan Tuhan” (Amir, 1994: 100). Sedangkan Wibisana adalah “Kesatria ideal . . . [yang] mengorbankan jiwa untuk negara, berdasarkan kebenaran dan keadilan” (*ibid.*, 105). Ki Sinto membalikkan mereka menjadi tokoh-tokoh yang penuh kelemahan, bahkan bertabiat buruk. Dasamuka, yang justru menjadi “hero” dalam lakon ini, mempertanyakan kebajikan Rama Wijaya:

DASAMUKA. Prabu Rama Wijaya . . . becik temen kelakuanmu. Getun temen kelakuanmu ing ngatase kondhang kondhang, kawentare sing padha alok jarene Rama Wijaya iku titising bethara Wisnu, papaning Sanghywang Suman²⁵ kang bakal momong katenteramaning jagad njaga yuwananing bawana. Ning pakertimu nungsa kuyang kaya menungsa kang kurang piwulang. (Kaset 7).

[DASAMUKA. Prabu Rama Wijaya . . . baik benar kelakuanmu. Sayang sekali kelakuanmu padahal sudah termashyur, kata orang bahwa Rama Wijaya itu titisan bethara Wisnu, tempat Sanghywang Suman yang akan mengasuh ketenteraman jagad menjaga keselamatan bumi. Tetapi tingkah lakumu tidak karuan seperti manusia yang kurang didikan]. (*Kaset 7*)

Dasamuka bisa mengatakan ini karena Ki Sinto menggunakan alur pemikiran bahwa Sinta sebenarnya adalah anak Dasamuka, dan jika benar Rama Wijaya titisan Wisnu, ia seharusnya tahu sehingga perang antara prajurit Alengka dan pasukan kera Pancawati yang menewaskan ribuan

²⁵ Semar.

nyawa di kedua belah pihak bisa dihindari. Ini sebuah dekonstruksi dari bangunan referensial “diri ideal” Jawa dalam konvensi naratif. Rama Wijaya digambarkan sebagai sosok yang hanya mengandalkan emosi ketika menyerang Alengka, dan demi mendapatkan istrinya kembali ia menggunakan pembenaran bahwa Dasamuka adalah sosok angkara murka. Padahal, Dasamuka menunggu Rama datang sebagai menantu yang menjemput istri yang sedang berada di rumah mertuanya, dan seorang titisan dewa seharusnya tahu hal tersebut jika mau menggunakan “*panawang kang sejati*” [penglihatan yang sejati] (Kaset 7).

Penggambaran Ki Sinto tentang Wibisana bahkan lebih radikal. Wibisana digambarkan sebagai sosok yang telah menyebabkan terjadinya tragedi di Alengka dengan mencuri Sinta ketika baru lahir dan membuangnya di kali. Tanpa mengetahui apa yang dilakukan kakaknya, Wibisana yang “*sok sumuci suci*” [sok suci] (Kaset 7) telah keliru menilai bahwa Dasamuka akan memperistri anaknya sendiri. Maka untuk menjelaskan siapa Sinta, kepada Wibisana Dasamuka bertanya, “*He iblis Wibisana. Asu Gunawan. Mara ndang wangsulana. Sinta kuwi sapa Gunawan?*” (Kaset 7) [Hai iblis Wibisana. Anjing Gunawan. Cepat jawab. Sinta itu siapa Gunawan?] (Kaset 7). Dasamuka melihat Wibisana sebagai iblis yang berwajah dan bermulut manis²⁶, sebuah gambaran yang sangat bertolak belakang dari konstruksi “diri ideal” seperti yang digambarkan dalam konvensi naratif.

Tidak terbayangkan pembongkaran terhadap “diri ideal” seperti ini dilakukan oleh dalang istana²⁷. Sebagai dalang dari kalangan masyarakat kebanyakan di Jawa Timur, Ki Sinto tidak terlalu dibebani oleh nilai-nilai yang harus mengacu kepada kehidupan kraton. Dengan demikian, Ki Sinto dapat melakukan eksperimen dan kritik terhadap cerita yang dianggap konvensi naratif. Dalang-dalang Jawa Timur sebenarnya dapat melakukan itu karena mereka tidak ada keterkaitan dengan istana. Maka “diri ideal”

²⁶ Wibisana adalah satu-satunya anak Begawan Wisrawa yang berwajah tampan. Tiga saudaranya, Dasamuka, Kumbakarna, dan Sarpa Kenaka berbentuk raksasa.

²⁷ Yang dimaksud dengan dalang istana di sini adalah dalang yang tumbuh dari kraton dan melakukan pertunjukan untuk kepentingan kraton, bukan semua dalang gaya Surakarta atau Yogyakarta. Beberapa dalang di Jawa Tengah bisa pula melakukan hal tersebut.

masyarakat Jawa pinggiran bisa mulai muncul dalam teks naratif wayang kulit Jawa Timuran. Ini memberikan ruang kepada konstruksi diri pasca tradisional, atau paling tidak memberikan warna lain dari konstruksi diri tradisional Jawa yang sudah berakar begitu dalam dalam teks naratif wayang kulit. Apalagi jika mengingat bahwa nilai-nilai dalam wayang adalah produk kolonial yang merupakan “investasi bagi singularitas dan hierarki yang mereduksi kesepadanan dan multiplikasi” (lihat Setiono, 2003: 197). Wayang dibiarkan berkembang oleh penguasa kolonial, dan perkembangan wayang yang berpusat di istana tersebut membuat nilai-nilai dalam wayang, dan selanjutnya nilai-nilai orang Jawa, menjadi berpusat ke istana. Istana yang sudah “menerima” kekuasaan Belanda itu pada gilirannya, lewat wayang, mengajarkan masyarakat Jawa untuk “*nrima*” nasib mereka apa adanya, sesuai dengan tatanan hirarkis yang memproduksi dan diproduksi oleh wayang. Keadaan ini menguntungkan penguasa kolonial karena sebenarnya merekalah yang akhirnya “*menang tanpa ngasorake*” (menang tanpa mengalahkan/ merendahkan) dengan membiarkan manusia Jawa menciptakan “diri yang *nrima*” yang dibalut dalam seni yang *adi luhung*, dalam struktur hirarkis feodal kolonial. Dekonstruksi diri kebangsawanan yang mulai muncul dalam teks-teks naratif wayang kulit Jawa Timuran bisa dilihat sebagai titik-titik awal dari dekonstruksi diri feodalistik dan konstruksi diri khas Jawa Timuran.

Tanda-tanda untuk mulai memunculkan diri egaliter tersebut nampak dalam beberapa teks naratif. Dalam *Narasoma Krama* oleh Ki Suparno Hadi, keinginan untuk menjadi egalitarian nampak dalam diri Narasoma yang mengatakan “*Kula purun dados ratu menawi dipun pilih kaliyan rakyat*” (Cas. 2) [Saya bersedia menjadi raja jika dipilih oleh rakyat. (Cas. 2)]. Meskipun bisa dibaca bahwa keinginan Narasoma tersebut sama dengan keinginan seorang satria untuk dicintai kawulanya seperti yang sering muncul dalam wacana kepemimpinan dalam wayang, ucapan Narasoma tersebut menunjukkan keinginan dalang untuk mengkontekstualisasikan cerita dengan wacana yang mulai muncul tentang pemilihan-pemilihan umum yang akan

dihadapi oleh masyarakat ditahun-tahun berikutnya (2007-2009). Dengan membuat Narasoma tidak mau langsung diangkat menjadi raja oleh ayahnya dan pergi meninggalkan kerajaan, Ki Suparno Hadi seakan ingin mengatakan bahwa Narasoma ingin menanggalkan hak istimewanya sebagai seorang bangsawan pewaris kerajaan dan ingin menjadi orang biasa. Dari situlah ia ingin membangun legitimasinya sebagai pemimpin. Dari cerita (story) wayang, orang tahu bahwa nantinya Narasoma akan menjadi raja Mandaraka, sehingga keinginan Narasoma untuk menjadi “diri” yang merakyat ini akan terengkuh kembali kedalam “diri” kebangsawan sesuai dengan konvensi naratif yang ada. Namun teks naratif *Narasoma Krama* yang berhenti pada pernikahan Narasoma dengan Pujawati paling tidak memberikan interupsi terhadap konvensi naratif tersebut, betapapun lemahnya. Di sisi lain, lemahnya kekuatan teks naratif ini untuk membangun “diri” yang tidak feodal menunjukkan betapa kuasanya sebuah ideologi terhadap usaha pengelakan terhadap ideologi tersebut.

Contoh lain yang mengangkat diri kerakyatan nampak dalam *Rabine Bambang Irawan* oleh Ki Yohan Susilo. Dua tokoh yang berhadapan dalam memperebutkan Titisari, anak Krena, adalah Lesmana Mandrakumara, seorang bangsawan anak raja Ngastina, dan Wijakusuma, anak seorang janda dari desa Andong Sinawi. Kontestasi antara Lesmana Mandrakumara dan Wijakusuma adalah kontestasi antara kaum bangsawan dan segenap kekuatan kerajaan dan kaum kebanyakan dengan keadaan yang serba sederhana. Dalam kontestasi ini, dengan kekerasan yang ditunjukkan oleh para utusan Ngastina, menunjukkan bahwa kaum bangsawan bisa menjadi kaum yang menghalalkan kekerasan untuk mencapai tujuannya, sedangkan kaum kebanyakan adalah kaum yang tertindas tetapi teguh pendiriannya. Ini menunjukkan bahwa diri kebangsawanan dipertanyakan, sedangkan diri sederhana dalam diri Wijakusuma dan keluarganya adalah diri kerakyatan yang patut dijadikan referensi. Sekali lagi, pada akhirnya konstruksi demikian juga harus terengkuh oleh konvensi naratif karena sebenarnya Wijakusuma adalah Bambang Irawan, anak Arjuna, bangsawan dari Ngamarta. Namun

yang menjadi menarik adalah dengan tokoh-tokoh desa sebagai tokoh utama dalam teks naratif ini, dalang bisa dengan leluasa menyampaikan naratifnya dengan bahasa dan karakter kerakyatan. Bambang Irawan muncul hanya di bagian akhir teks naratif, sehingga selama pertunjukan, penonton disuguhi sosok-sosok orang kebanyakan—Wijakusuma dan keluarganya—yang berusaha untuk mencapai tujuannya. Ini berbeda dari sanggit-sanggit lain yang sering mengangkat seorang “*satria tanpa dhangka*” (satria tanpa asal usul) untuk kasus-kasus seperti ini, yang berarti hanya mengangkat tokoh-tokoh dari kalangan bangsawan. Dalam teks naratifnya ini, Ki Yohan Susila bisa mengangkat “diri” kaum kebanyakan ke dalam wayang kulit, sesuatu yang sangat jarang terjadi kecuali melalui para panakawan. Di masa depan, bisa terjadi seorang dalang menciptakan cerita carangan dengan tokoh yang betul-betul kaum kebanyakan yang bisa memenangi konflik melawan kaum bangsawan. Jika ini terjadi, maka sosok “diri” kaum kebanyakan akan semakin bisa masuk kedalam dunia wayang.

3.2.2. Kaburnya Konsep “Diri” dan “Yang Lain”: Eksplorasi “Diri Arek” yang Egaliter dalam Wayang Kulit.

Seperti yang diungkapkan oleh Weedon bahwa “. . . *identity presupposes some degree of self-recognition on the part of the subject, often in relation to what one believes one is not*²⁸ (2004:19), keberadaan “yang lain” (*other*) penting bagi identifikasi “diri” (*self*). Jika ditanya kepada orang Jawa apa arti menjadi Jawa, barangkali orang tersebut akan kesulitan menjelaskan. Tetapi jika ia ditanya apa yang “bukan Jawa” atau “*ora Jawa*”, atau tingkah laku yang “*ora njawani*”, ia akan lebih mudah untuk mengidentifikasi. Misalnya, seorang turis asing yang berpakaian minim akan mudah diidentifikasi sebagai “*ora Jawa*” atau bukan Jawa. Demikian pula, berbicara dalam rapat dengan menggebrak meja adalah tindakan yang “*ora njawani*”. Orang Jawa bahkan punya istilah “*durung Jawa*” (belum Jawa) bagi orang, asing atau bukan²⁹, yang tidak bisa melakukan kaidah tata-krama

²⁸ Penekanan dilakukan oleh penulis laporan penelitian ini.

²⁹ Terutama anak-anak.

Jawa. Jadi, yang bukan Jawa mempermudah identifikasi yang Jawa, dan wayang kulit menunjukkan hal tersebut melalui tokoh-tokoh baik *buta* maupun *satria*. Namun, di samping menegaskan konsep diri tersebut, ternyata “yang lain” juga mengaburkannya ketika para dalang mengeksplorasi konsep “diri” Arek dalam teks naratif mereka.

3.2.2.1. “Yang Lain” vs. “Diri” Kebangsawanan.

Sosok “yang lain”, pertama-tama, bisa dilihat dari tokoh *sabrang*. *Sabrang* berarti “seberang” sehingga tokoh *sabrang* adalah tokoh dari seberang atau manca-negara, meskipun tidak jelas batasannya.³⁰ Dalam wayang kulit Jawa Timuran, tokoh-tokoh ini biasanya dipakai untuk membangun konflik bagi tokoh-tokoh dari kerajaan “Jawa” seperti Astina, Amarta, Mandaraka, Dwarawati, dll. di awal cerita dan kadang muncul lagi di akhir cerita, sehingga jalan cerita menjadi lebih kompleks. Tokoh-tokoh ini berfungsi sebagai penghalang “laku” tokoh utama dan nantinya akan terpukul mundur atau mati. Dalam *Narasoma Krama*, tokoh tersebut adalah Dwipangga Sasra, tokoh yang sakti yang ditugasi melamar Dewi Madrim dari Mandaraka, tapi akhirnya dipukul mundur oleh Narasoma. Ketika Dwipangga Sasra terdesak dalam perang, panakawannya berkomentar:

PAK MUJENI. . . . Tanah pulo Jawa niku mboten kenek damel sembarangan. Mboten koyok tanah sabrang. Wong sabrang niku ha he ha he, matine sik sore, lho ngoten lho. Beda kalih wong tanah pulo Jawa, meneng tapi menep, lho ngoten lho. (CD 1)

[PAK MUJENI. . . . Tanah pulau Jawa itu tidak bisa dianggap sembarangan. Tidak seperti tanah sabrang. Orang Sabrang itu ha he ha he, matinya masih sore, lho gitu lho. Beda dengan orang tanah pulau Jawa, diam tetapi mengendap, lho gitu lho.] (CD1)

³⁰ Jika menggunakan referensi Mataram, wilayah di luar kraton seperti Jawa bagian timur termasuk *manca nagari* sehingga bisa dikatakan wilayah *sabrang*. Dalam konteks wayang kulit Jawa Timuran, ketika dalam *Narasoma Krama* Ki Suwadi membedakan orang “*tanah pulo Jawa*” dan orang *sabrang* (CD 1), tentu ia memasukkan wilayah Jawa bagian timur atau wilayah Arek sebagai tanah Jawa apalagi pusat kerajaan Majapahit berada di wilayah ini.

Ini adalah bentuk dari konstruksi “yang lain” untuk menjelaskan “yang Jawa”. Satria seberang digambarkan sebagai satria yang banyak cakap tetapi kurang isi, sehingga mereka sering harus sudah “masuk kotak” sebelum cerita berakhir. Tokoh *sabrang* ini berbeda dengan satria Jawa yang tenang tetapi berisi, yang dibuktikan dengan kesaktiannya ketika menghadapi para satria seberang. Tokoh-tokoh seperti inilah yang cocok menjadi tokoh utama yang pada akhirnya menang.

Tokoh “yang lain” bisa pula satria dari ‘*tanah pulo Jawa*’ sendiri, tetapi umumnya dari kerajaan yang sudah dikenal penuh dengan satria jahat, yaitu Astina dibawah pimpinan prabu Duryudana. Di samping Duryudana yang serakah, ada patih yang suka mengadu domba dan membuat siasat licik, yaitu Sengkuni. Adik-adik Duryudana, para Kurawa, adalah satria-satria tidak terpuji yang selalu kalah dalam peperangan dengan “satria-satria utama” lawan mereka, terutama para Pandawa. Kelicikan dan kekejian para satria Kurawa bisa dilihat dari apa yang mereka lakukan terhadap janda Kadarsih dalam *Rabine Bambang Irawan*. Ketika tahu bahwa Baladewa—utusan Astina untuk melamar ke Dwarawati—sudah kedahuluhan janda Kadarsih, Sengkuni mengumpulkan para Kurawa dan terjadi dialog sebagai berikut:

*KARTAMARMA. Menawi ngaten, Raden Lesmana Mandrakumara
mboten saged kelampahan dhaup klawan dewi Titisari.*

*SENGKUNI. Isok nak, isok, ning direkadaya. . . . Mbok rondho
Kadarsih mentas wae metu saka pasewakan agung negara
Dwarawati . . .*

KARTAMARMA. Kersanipun paman?

*SENGKUNI. Tutana nak, tututana. Penggaken . . . anggone bakal
ngarak kemanten nang negara Dwarawati.*

*KARTAMARMA. Menawi . . . mboten purun ngagalaken ngarak
kemanten.*

*SENGKUNI. Mosok bodhoa anak-anakku kurawa. Ajaren yen perlu
patenana. Iki dalam siji-sijine supaya Lesmana
Mandrakumara klakon daup klawan Titisari. (CD 1).*

[KARTAMARMA. Jika demikian, Raden Lesmana Mandrakumara tidak bisa menikah dengan dewi Titisari.

SENGKUNI: Bisa nak, bisa, tetapi diusahakan . . . Janda Kadarsih baru saja keluar dari pertemuan agung negara Dwarawati . . .

KARTAMARMA. Maksud paman?

SENGKUNI. Kejar dia, nak. Cegah . . . agar mempelai laki-laki tidak jadi datang.

KARTAMARMA. Jika ia tidak bersedia.

SENGKUNI. Engkau tahu apa yang harus dilakukan. Hajar, jika perlu bunuh. Itu jalan satu-satunya agar Lesmana Mandrakumara bisa menikah dengan Titisari.] (CD. 1)

Maka mereka pun menghajar janda Kadarsih dan hampir membunuhnya, sebelum ditolong oleh anaknya yang bernama Wijangkara. Para satria Astina ini adalah gambaran satria yang jahat, “yang lain” di antara para satria Jawa. Ini berarti bahwa jika seseorang berperilaku jahat, maka ia bukanlah “diri” Jawa yang ideal. Orang Jawa yang demikian tidak lebih baik dari orang *sabrang* yang memang sudah “*ora Jawa*”.

Tokoh yang paling jelas berfungsi sebagai lawan dari *satria* utama adalah *buta*. Secara penampilan fisik, jika satria digambarkan dengan tubuh yang ramping dan busana yang rapi dan indah, buta digambarkan sebagai makhluk yang tinggi besar menyeramkan. *Buta*, yang oleh Anderson disebut “kata umum yang menunjukkan demit atau raksasa” (2000, 140), adalah representasi makhluk dunia gelap yang identik dengan neraka. Dalam kosmologi wayang ada tiga lapisan makhluk, yaitu para dewa yang merupakan penghuni *kahyangan* di langit, manusia yang menempati dunia, dan para dedemit, jin, setan, dan sebagainya yang menghuni dunia dunia gelap di bawah. Di dunia gelap di bawah inilah para *buta* berasal. Jika di *kahyangan* ada penguasa yang bernama Bethara Guru, di dunia bawah ini ada penguasa bernama Bethara Kala, yang merupakan anak “*salah kedadén*” (anak yang terlahir tanpa dikehendaki) Bethara Guru sendiri dengan istrinya,

Dewi Uma/Umayi. Jadi Bethara Kala adalah hasil dari nafsu Bethara Guru yang tidak terkendali. Ia berbentuk raksasa tinggi besar, sebesar gunung, yang biasa memangsa orang-orang “*sukerta*”, (misalnya anak tunggal, kembar, anak yang lahir dalam perjalanan, dll.)³¹ (lihat Sudibyoprono, 1991: 161-166). Bethara Kala inilah dewa para *buta* atau *rasesa*/raksasa. *Buta* sering muncul dalam cerita ketika seorang satria, biasanya Arjuna atau Abhimanyu, sedang berkelana atau lelu. Buta yang demikian ini biasanya buta yang datang dari dunia gelap, bahkan beberapa dalang menampilkan makhluk-makhluk halus sebagai pengikut *buta*, untuk menggagalkan lelu seorang satria. Para *buta*, terdiri dari empat tokoh, yang menghadang para satria ini juga merupakan personifikasi dari nafsu manusia (Poespaningrat, 2005: 20). Poespaningrat menjelaskan sebagai berikut:

Keempat nafsu manusia tersebut sering juga dipersonifikasikan sebagai Buta Prepat, yaitu **Buta Rambut Geni**—berwarna merah (amarah), **Kala Pragalba**—berwarna hitam (aluamah), **Buta Cakil**—berwarna kuning—supiah, dan **Buta Terong**—berwarna hijau (bukan putih)³². Mereka ini dipentaskan untuk membegal seorang satria yang sedang berjalan di hutan, setelah mendapat wejangan dari sang tapa. Adegan ini melambangkan suatu tataran manusia yang sudah mulai mampu, berani, dan berhasil mengalahkan keempat nafsunya. Mereka selalu kalah, namun tidak pernah mati, hanya menyingkir dan siap untuk menggoda satria dalam lakon lain. Ini melambangkan bahwa nafsu manusia memang tidak pernah padam selama ianya masih hidup. (*ibid.*, 20).

Jadi di samping menggambarkan dunia setan dan jin yang dikuasai oleh bethara Kala, buta juga melambangkan nafsu-nafsu dalam relung-relung

³¹ Sudyibyoprono menjelaskan, agar tidak dimangsa Bethara Kala, anak-anak tersebut harus “diruwat” (dibersihkan) dengan upacara *ruwatan* yang biasanya dilaksanakan dengan pertunjukan wayang kulit dengan judul *Amurwakala*. Ini menarik karena dengan demikian wayang kulit sudah membentuk pasarnya sendiri melalui adat-istiadat Jawa .

³² Keempat nafsu tersebut, amarah, aluamah (kerakusan), supiah(nafsu birahi), dan mutmainah (nafsu untuk berbuat baik) disebut *catur hawa*. (lihat Poespaningrat, 2005: 16). Tidak jelas mengapa Buta Terong dalam pembahasan Poespaningrat ini tidak disebutkan sebagai mutmainah. Catur hawa ini adalah bukti pengaruh tasawuf Islam dalam wayang.

gelap diri manusia. Dengan demikian, “yang lain” tersebut sebenarnya adalah juga bagian dari “diri” sendiri yang harus dikendalikan.

Namun ternyata buta tidak hanya tinggal di dunia gelap saja, karena banyak raja-raja di dunia yang berbentuk buta. Raja-raja tersebut adalah keturunan Bethara Kala (*ibid.*, 265). Peran raja buta ini secara umum tidak jauh berbeda dari raja *sabrang*, yaitu sebagai *villain* yang menghadang laku para satria utama. Dari enam teks yang diteliti, Buta muncul dalam *Cahyo Piningit*, *Narasoma Krama*, *Rabine Narasoma*, dan *Ramayana*. Dalam *Cahyo Piningit*, buta yang muncul bernama Brajadenta, yang dalam *pocapan* digambarkan sebagai berikut:

*Marak sowaning duta saking negari Pringgandani, putraning prabu Baka, ingkang winastan raden Brajadenta. Dasar anak buta, kendel keliwat. Pramila den percados dumateng ingkang rama prabu Baka*³³
... (Kaset 1)

[Datanglah *duta* dari negara Pringgondani, putra prabu Baka, yang bernama raden Brajadenta. Dasar anak buta, terlalu berani. Maka dipercaya oleh ayahnya prabu Baka . . .] (Kaset 1)

Kehadiran Brajadenta adalah untuk mengundang Pandu ke Pringgondani karena Prabu Baka, sahabat Pandu, sedang mengadakan ulang tahun negaranya. Pandu mengatakan bahwa ia tidak bisa datang karena sedang kesusahan, yaitu karena kandungan istrinya hilang. Namun, Brajadenta memaksa sehingga terjadi pertempuran. Jadi pertempuran ini pecah, salah satunya, karena Brajadenta tidak mau gagal sebagai duta. Sebagai “anak buta yang terlalu berani” ia ingin memaksakan kehendaknya terhadap Pandu. Dalang lain mungkin akan menggambarkan Brajadenta sebagai “*keladuk wani, murang tata*” [terlalu berani/sombong, kurang tahu tatakrama], sebagai

³³ Nama lain yang biasa dipakai adalah Arimbaka. Raja pringgondani ini adalah ayah Arimbi, *raseksi* (raksasa perempuan) yang nantinya dipersunting Bima setelah wajahnya berubah menjadi putri yang cantik berkat doa Kunthi, ibu Bima. Dari Arimbi ini Bima memiliki anak Gathotkaca (lihat Sudibyoprono, 1991: 52-53). Baka adalah nama raja raksasa yang lain di negara Giripurwa yang gemar memangsa manusia. Raja ini akhirnya tewas ditangan Bima (76).

gambaran salah satu sifat *buta*. Sifat ini berlawanan dari sifat seorang satria, yaitu *andhap asor* (rendah hati). Jadi Brajadenta dan pasukan raksasanya dalam lakon ini memberikan contoh bagi orang Jawa bahwa “diri” yang ideal bukanlah “diri” yang sombong, karena kesombongan, seperti terbukti dari pertarungan Brajadenta dengan Gandamana, patih Astina, membawa kekalahan yang memalukan. Brajadenta sebenarnya sudah kalah dan Gandamana menunggunya untuk menyerah, tetapi Brajadenta tidak mau. Gandamana sendiri tidak mau membunuhnya karena Brajadenta adalah seorang duta dan Gandamana tidak ingin merusak hubungan antara Pandu dengan prabu Baka. Kepada panakawan bernama Madarum, Gandamana mengatakan, “*Wis kalah moh ngakoni kalah. Yoh, pancene buta. Cocok marang budine betah nganingaya liyan*” [Sudah kalah tidak mau mengakui. Ya, dasar raksasa. Cocok dengan kepribadiannya suka menganiaya orang lain] (*Kaset 3*). Akhirnya Gandamana berhasil meringkusnya, meskipun kemudian dilepaskan kembali oleh Pandu. Sombong, tidak mengakui kelemahan atau kekalahannya, suka menganiaya, adalah sifat-sifat *buta*, sifat-sifat jahat yang harus dihindari oleh “diri” ideal Jawa. Lebih dari merepresentasikan “yang lain” yang bukan Jawa, sosok buta lebih menggambarkan “diri” yang dikuasai sifat-sifat jahat. Jika tidak ingin disebut buta, seseorang harus menghindari sifat-sifat tersebut.

3.2.2.2. Satria-Buta: Dekonstruksi “Diri” Kebangsawanan dan Eksplorasi “Diri” Kerayatan.

Pada pembahasan di atas, bisa dilihat bagaimana dalam wayang kulit Jawa Timur, sama seperti dalam gaya lainnya, sosok *buta* menjadi representasi sosok yang buruk, yang tidak patut diteladani oleh diri Jawa. Namun demikian, dalam dunia wayang, di samping adanya pembagian yang tegas antara baik dan buruk, ada tokoh-tokoh tertentu yang berada pada posisi “abu-abu”. Dalam epos Mahabharata, contoh yang paling sering diangkat adalah Karna, saudara Pandawa dari Kunthi yang akhirnya menjadi bagian dari Kurawa. Karna sering digambarkan sebagai sosok yang berada pada persimpangan antara pilihan sebagai satria yang memegang teguh dharma

(sebagai satria) dengan membela negaranya atau satria yang membela kebenaran. Karna memilih untuk menjadi satria pembela negaranya, sehingga ia harus mati dalam perang *Bharatayuda*. Dalam epos Ramayana, sosok yang berada dalam situasi yang sama adalah Kumbakarna. Kumbakarna dianggap sebagai raksasa yang berjiwa satria karena ia memilih membela negaranya meskipun ia tahu rajanya, Rahwana, berada dalam pihak yang salah. Ini adalah bentuk ambivalensi mengenai “diri” dan “yang lain” dalam dunia wayang secara umum. Karna menjadi representasi “diri” yang ambivalen, sedangkan Kumbakarna adalah representasi “yang lain” yang ambivalen.

Dalam *Narasoma Krama* dan *Rabine Narasoma* gambaran ambivalen tentang *buta* ada dalam tokoh begawan Bagaspati. Bagaspati adalah *buta*, tetapi ia adalah seorang pertapa yang sakti, yang bersedia mati demi anaknya. Dalam *Narasoma Krama* oleh Ki Suwadi, ke-*buta*-an Bagaspati ternyata hanyalah secara fisik saja. Jiwa Bagaspati adalah satria, karena ia adalah titisan Subali.³⁴ Dalam *Rabine Narasoma* oleh Ki Suparno Hadi, Bagaspati



Bagaspati³⁵

³⁴ Subali adalah satria berbentuk kera, tetapi sebelumnya ia adalah satria yang tampan. Mengenai kisah Subali ini lihat, misalnya, Sudibyoprono (1991: 504-507).

³⁵ Bentuk wayang yang dipakai oleh Ki Suparno Hadi ini berbeda dari yang dipakai oleh Ki Suwadi yang menggunakan bentuk raksasa pada umumnya. Ini merupakan strategi naratif tersendiri karena bentuk raksasa yang berjubah pendeta ini lebih cocok bagi tokoh Bagaspati yang dipakai Ki Suparno Hadi untuk “berkotbah”.

berbentuk *buta* yang bersorban, yang berkotbah kepada para satria seperti seorang kyai (lihat bab 4). Dari Bagaspati Ki Suwadi, bisa dibaca bahwa ada pemisahan antara tubuh dan roh. Meskipun tokoh wayang tidak berpenampilan seperti satria, asalkan rohnya berjiwa satria, maka ia perlu diteladani. Roh tersebut tentu saja terlihat dari kelakuan dan ucapannya sebagai sosok wayang, terutama seperti Bagaspati Ki Suparno Hadi yang meskipun berpenampilan tidak “*njawani*” seperti satria (dalam bab 4 saya sebutkan seperti kyai keturunan Arab), tetapi ia justru menjadi guru bagi para satria. Ini adalah bentuk ambivalensi “*self*” dan “*other*” dalam wayang, ambivalensi yang memberi ruang kepada “*other*” untuk bisa menjadi bagian dari “*self*” dan sebaliknya. Jika disandingkan dengan satria yang angkara, maka *buta* yang baik ini memberikan gambaran, lebih baik orang asing yang “*njawani*” dibandingkan orang Jawa yang tidak “*njawani*”. Orang Jawa yang tidak “*njawani*” justru menjadi “*the other within*”, sifat-sifat buruk yang harus dihindari, atau secara sosial, orang Jawa yang tidak mencerminkan kejawaannya. Penciptaan tokoh demikian bisa dilihat sebagai bentuk dekonstruksi bagi “diri ideal” Jawa, tetapi bisa pula dilihat sebagai penegasan terhadap “diri ideal” tersebut. Jadi, betapapun ambigunya posisi Karna, Kumbakarna, atau Bagaspati, keberadaan mereka ikut menegaskan konstruksi “diri ideal” Jawa, yaitu bahwa berjiwa satria adalah sifat yang utama. Diri Jawa yang ideal harus bersifat kesatria, karena yang “bukan Jawa” pun bisa memiliki sifat tersebut.

Namun, Ki Sinarto berani lebih jauh dari sekedar mengeksplorasi tokoh-tokoh ambivalen seperti Karna dan Kumbakarna, eksplorasi yang menunjukkan deviasinya dari konvensi naratif hegemonik yang berpusat di kraton. Dalam mengeksplorasi “diri” dan “yang lain” ini Ki Sinarto menjungkir-balikkan relasi satria-butu dalam konvensi naratif sehingga eksplorasi tersebut betul-betul dekonstruktif. Dalam sanggih Ki Sinarto,

Dasamuka/Rahwana yang biasanya dianggap *buta* yang menakutkan³⁶ karena kesaktiannya diubah menjadi seorang satria. Sedangkan Wibisana, meskipun berwujud satria, berwatak jahat seperti *buta*. Melalui Dasamuka dikatakan, “*Bagusing bagus, sakben dina mung mitenah gawe patine liyan. Pengapesane wong Ngalengka iku jan jane, sing gawe pati, ya Wibisana*” [Tampan memang tampan, setiap hari hanya memfitnah untuk kematian orang. Kelemahan orang Alengka itu sebenarnya, yang membawa kematian mereka, ya Wibisana] (*Kaset 7*). Ki Sinarito seakan mengatakan bahwa penampilan menipu, orang yang berwujud seperti satria dan berperangai halus dan manis bisa menjadi manusia yang buruk kelakuannya, sedangkan orang yang buruk rupa bisa berwatak satria. Dasamuka yang “*ora Jawa*” tiba-tiba menjadi “*Jawa*” dan demikian sebaliknya dengan Wibisana. Ini bisa menjadi gugatan bahwa satria/priyayi Jawa ternyata “*ora Jawa*”, atau para satria/bangsawan Jawa tidak memiliki keutamaan. Demi kekuasaan, karena Wibisana melakukan “*kudeta halus*” (*Kaset 7*) terhadap Dasamuka, seorang satria/priyayi bisa mengkhianati keluarga dan bangsanya. Dari *Ramayana*, konstruksi “*self*” yang sudah mapan dipertanyakan, sehingga “*self*” mengalami dekonstruksi. Penonton harus melihat kembali konstruksi yang sudah mapan bahwa Rahwana adalah sosok jahat dan sebaliknya Wibisana adalah sosok satria yang baik. Referensi “*diri ideal*” terurai kembali, karena ternyata yang dianggap jahat itu baik dan sebaliknya. Konstruksi kebaikan seorang bangsawan melalui penampilan dan tingkah laku halus dan sopan dipertanyakan, sebaiknya sosok buta yang bisa menjadi representasi kaum kebanyakan yang cenderung dianggap kasar dan kurang sopan dikukuhkan sebagai sosok yang baik. Secara sengaja ataupun tidak, Ki Sinarito sedang mengajukan “*diri*” yang baru, yang bisa mengakomodasi ciri-ciri masyarakat Arek yang terbuka dan “*tidak-mriyayeni*”.

Seandainya banyak dalang melakukan pertunjukan seperti Ki Sinarito ini, maka batasan “*self*” dan “*other*” dalam wayang menjadi semakin kabur.

³⁶ Keluarga Alengka juga dianggap personifikasi dari ke empat nafsu manusia. Dasamuka sebagai nafsu *amarah*, Kumbakarna *aluamah*, Sarpakenaka supiah, dan *Wibisana mutmainah* (Poespaningrat, 2005: 18-29)..

Tokoh-tokoh yang menjadi representasi dari “diri ideal” akan semakin kehilangan fungsinya sebagai referensi idealitas diri Jawa. Wayang sebagai sarana “tuntunan” bagi masyarakat Jawa berubah fungsi menjadi sarana eksplorasi identitas. Padahal, konstruksi “diri ideal” tersebut sudah mengkristal selama berabad-abad melalui wayang sebagai representasi budaya kraton. Sebagai sarana eksplorasi, batasan antara “self” dan “other” menjadi kabur. “Self” dan “other” yang semakin kabur tersebut menunjukkan konstruksi yang dulu dibuat di kraton mulai berjarak dengan eksplorasi baru yang terjadi yang di luarnya. Dalam konteks sekarang ini, dari sisi kemas pertunjukan banyak dalang, bahkan di wilayah Mataraman, sudah membuat jarak (*distance*) dengan kraton, misalnya dengan mengubah kesakralan pertunjukan wayang kulit yang mempertunjukkan “wayang yang berbentuk sepeda motor, penggunaan lampu warna-warni, tokoh kesatria yang menjadi bahan canda oleh para *punakawan*” (Setiono: 2003: 193). Yang dilakukan Ki Sinarto lebih tegas lagi, dengan mempertanyakan konstruksi cerita itu sendiri.³⁷ Dengan demikian ia juga mempertanyakan konstruksi narasi besar wayang seperti yang ada dalam konvensi naratif.

Sadar atau tidak, Ki Sinarto sedang mengangkat kembali relasi antara wayang, kekuasaan, dan kepemimpinan Jawa ketika kanon-kanon wayang kulit Jawa ditulis. Konsep *power/knowledge* Foucault mendapatkan pembedanya dari bagaimana para dalang mendapatkan pengetahuannya tentang dunia wayang. Konvensi naratif wayang yang berkembang hingga sekarang ditulis oleh para pujangga istana yang harus menulis “puja sastra”³⁸. Pihak istana yang memiliki akses kepada pengetahuan tentang Ramayana dan Mahabharata mengubah cerita-cerita yang secara sadar atau tidak disesuaikan dengan “kepentingan politik/kekuasaan” mereka, dan pengetahuan tersebut akhirnya terdiseminasi ke masyarakat Jawa. Sebaliknya dalang-dalang masa kini yang sudah bisa mempunyai akses kepada ilmu pengetahuan bisa “mempertanyakan” konstruksi karya-karya “puja sastra”

³⁷ Dalam sebuah perbincangan dengan saya, Ki Sinarto mengatakan bahwa ia membuat sanggih demikian bukan asal membuat, tetapi itu ia buat berdasarkan buku-buku yang ia baca.

³⁸ Untuk pembahasan mengenai hal ini, lihat bab V.

istana, seperti yang dilakukan Ki Sinto. Sudah mulai banyak orang yang tahu bahwa:

Rahwana/[Dasamuka] adalah seorang raja perkasa [bukan raksasa] yang di Sri Lanka dipuja-puja sebagai pahlawan. . . . Juga Arjuna dan Yudhistira tidaklah digambarkan sebagai orang-orang yang lemah lembut, tetapi kesatria-kesatria yang ahli dalam ilmu perang. Pujangga-pujangga Jawalah yang telah mempertajam kontras-kontras antara yang baik dan buruk, benar dan salah. (Amir, 1994: 61)

Maka kebenaran esensial menjadi ternisbikan, dan semakin banyak diketahui bahwa cerita wayang yang nampak seperti bagian dari sejarah identitas Jawa adalah sebuah konstruksi, dan konstruksi itu berhubungan dengan sejarah perkembangan kekuasaan Jawa. Wayang kulit Jawa Timuran adalah bagian dari dunia wayang kulit secara umum yang mengkonstruksikan identitas yang demikian. Adanya wacana dekonstruktif ini menunjukkan bahwa dengan semakin terbukanya pengetahuan dalang, semakin terbuka pula kemungkinan untuk terjadinya eksplorasi identitas oleh para dalang Jawa Timuran. Inilah sebenarnya ruang bagi dalang untuk menyetengahkan identitas Arek dalam wayang kulit bukan sekedar dari tanda-tanda yang kasat mata seperti bentuk wayang atau yang segera terdengar seperti gending-gending atau bahkan bahasa. Beberapa dalang Jawa Timuran nampak mulai mengeksplorasi identitas alternatif dengan mempertanyakan nilai-nilai tradisional yang feodalistik dan memperkenalkan nilai-nilai baru yang lebih egaliter, “identitas diri yang dikonstruksikan sendiri oleh aktor-aktor komunitas budaya yang sudah merdeka dari kolonialisme kultural . . . mentalitas *daulat tuanku*, mentalitas budak dan *koeli*” (Sutrisno, 2004: 28). Keberhasilan mereka untuk menampilkan identitas Arek sebagai alternatif tersebut masih harus dilihat dalam perjalanan wayang kulit Jawa Timuran sebagai produk budaya masyarakat Arek yang tidak terlepas dari relasi-relasi kekuasaan yang ada. Dalang bisa menunjukkan kekuasaannya sendiri sebagai budayawan dengan menampilkan nilai-nilai alternatif, namun ia bisa juga hanya menjadi agen kekuasaan yang lebih besar dari dirinya sehingga ia hanya mengokohkan

nilai-nilai yang berkembang dikalangan yang memiliki kekuasaan yang lebih besar.

