



KEMENTERIAN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN
UNIVERSITAS NEGERI YOGYAKARTA
FAKULTAS BAHASA DAN SENI

Alamat : Karangmalang, Yogyakarta 55281 ☎ 586168 Psw. 236, 362 Fax. 548207

SURAT PENUGASAN/IZIN
Nomor :531 /UN34.12/Sekdek/KP/2013

Dekan Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Yogyakarta menugaskan/memberikan izin kepada :

No	Nama	NIP	Pangkat/Gol
1	Dra. Sri Harti Widyastuti. M.Hum.	19621008 198803 2 001	Pembina. IV/a

- Keperluan : Sebagai Narasumber pada Kongres Pewayangan II dengan Topik "Menumbuhkan Minat dan Bakat Anak Terhadap Wayang"
 - Waktu : Jumat, 23 Agustus 2013
 - Tempat : Hotel INNA Garuda
Jln. Malioboro No.60 Yogyakarta
 - Keterangan : Berdasarkan surat permohonan dari Ketua Jurusan Pendidikan Bahasa Daerah FBS UNY Nomor : 633/UN.34.12/PBD/VIII/2013 Tanggal 21 Agustus 2013
- Surat penugasan/izin ini diberikan untuk dipergunakan dan dilaksanakan sebaik-baiknya, dan setelah selesai agar melaporkan hasilnya.

Asli surat tugas ini diberikan kepada yang bersangkutan, untuk dipergunakan sebagaimana mestinya. Kepada yang berkepentingan kiranya maklum dan berkenan memberikan bantuan seperlunya.

Yogyakarta, 21 Agustus 2013

Dekan

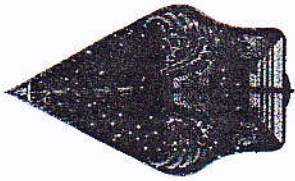


Prof. Dr. Zamzani, M.Pd.
NIP. 19550505 198011 1 001



Tembusan :

1. Rektor UNY
2. Kasubag. Keuangan dan Akutansi FBS UNY;
3. Kasubag Umum Perlengkapan dan Kepegawaian FBS UNY;
4. Kajar Pendidikan Bahasa Daerah FBS UNY;
5. BPP FBS UNY.



SERTIFIKAT

diberikan kepada

Sri Hasti Widyastuti, Dra.

atas partisipasinya sebagai

Pembicara

pada

Kongres Pewayangan II

tanggal 22 - 24 Agustus 2013

di Yogyakarta

Koesnadi
Dr. Ida Rochani Adi
Kepala Pusat Kebudayaan Koesnadi Hardjasoemantri UGM



GBPH Drs. Yydhaningrat, M.M.
Kepala Dinas Kebudayaan Daerah Istimewa Yogyakarta



PUSAT KEBUDAYAAN
KOESNADI HARDJASOEMANTRI
UNIVERSITAS GADJAH MADA
Pusat Kebudayaan Koesnadi Hardjasoemantri, Yogyakarta 55281 Telp. (0271) 591111



DINAS KEBUDAYAAN
DAERAH ISTIMEWA YOGYAKARTA

MENUMBUHKAN
MINAT DAN BAKAT ANAK
TERHADAP WAYANG

Dra. Sri Harti Widyastuti, M.Hum

YOGYAKARTA

2005

MENUMBUHKAN MINAT DAN BAKAT ANAK TERHADAP WAYANG

1. Pengantar

Wayang merupakan warisan nenek moyang yang mengandung ajaran budi pekerti luhur, sehingga perlu dikenalkan kepada anak didik pada khususnya dan generasi muda pada umumnya. Pengertian wayang secara harafiah berarti sebuah bayangan, sedangkan kalau dilihat dari wujudnya adalah sebuah boneka bertangkai terbuat dari kulit yang dipahat pipih diberi warna atau dilukis sesuai dengan karakter dari tokoh-tokoh yang digambarkan. Banyak keluarga Jawa yang memberi nama buat anak-anaknya mengambil dari nama tokoh wayang seperti Permadi, Bima, Wibisana, untuk laki-laki. Sedangkan untuk nama anak perempuan misalnya diambilkan dari tokoh Larasati, Pertiwi, dan Utari.

Pertunjukan wayang termasuk sebuah pertunjukan yang bersifat dramatik karena menonjolkan dramatisasi, sebuah drama atau tontonan yang para aktornya terdiri dari boneka atau manusia. Dengan demikian, kata wayang berarti sebuah permainan boneka yang memunculkan bayangan atau sebuah pementasan atau pergelaran bayangan. Claire Holt menjelaskan bahwa dunia wayang mencakup satu jenis teater Jawa tradisional, dan bentuk-bentuk yang utama terdiri dari beberapa jenis (Holt, 1976:123-128; Koentjaraningrat, 1984:288-294). Yang pertama adalah wayang kulit, nama umum untuk *wayang purwa* yang sudah berusia berabad-abad yakni sebuah teater bayangan dari boneka kulit yang ditatah atau dipahat yang dikenal dan dicintai bukan saja di pulau Jawa, melainkan juga di pulau Bali dan Lombok serta di daerah-daerah hunian orang Jawa di wilayah Nusantara ini.

Jawa, melainkan juga di pulau Bali dan Lombok serta di daerah-daerah hunian orang Jawa di wilayah Nusantara ini.

Narasi dan dialog diresitasi oleh dalang yang berperan sebagai juru ceritera, yang memainkan boneka-boneka pipih terbuat dari kulit. Penonton dapat duduk di depan atau di belakang layar, dan dengan demikian dapat menyaksikan boneka-boneka yang sesungguhnya apabila dilihat dari depan layar atau bayangan-bayangannya apabila dilihat dari belakang layar. Lebih-lebih kalau dipentaskan pada malam hari dengan disinari lampu minyak yang dinamakan *blèncong*, sekarang menggunakan lampu listrik sesuai dengan perkembangan zaman bahkan pakai sinar laser. Satu himpunan besar dari mitos-mitos dihidupkan dan diteruskan dengan menggunakan pertunjukan bayangan. Pada versi-versi wayang kulit yang ada motif-motif Indonesia lama muncul bergantian, jalin-menjalin, bahkan lebur dengan mitologi dari India yang kemudian diaransemen begitu rapi sesuai dengan perkembangan budaya lokal.

2. Perkembangan dan Jenis Wayang

Generasi muda hendaknya mengetahui perkembangan dan jenis wayang. Istilah wayang juga memiliki banyak arti. Wayang kadang diartikan sebagai tiruan orang, benda bernyawa, dan benda lainnya yang terbuat dari pahatan kulit binatang, kayu, kertas, dan rumput. Tiruan itu dapat dimanfaatkan untuk memerankan tokoh dalam pertunjukan drama tradisional yang diperankan oleh seorang dalang. Banyak jenis wayang di Indonesia mulai dari *wayang bébér*, *wayang gèdhog*, *wayang golék*, *wayang kèling*, *wayang klitik*, *wayang kulit*, *wayang mbèling*, *wayang kancil*, *wayang sadat*, *wayang wong*.

Berdasarkan prasasti *Wukajana* wayang dikenal pada abad XII M, apabila dilihat dari bentuk huruf-huruf yang masih dapat dibaca wayang berasal darimasa Belitung. Pertunjukan wayang telah ada sejak abad IX yang disebut dengan *mamayang buat hyang* tertulis dalam prasasti Kuti (840 M) disebut pula dengan kata *haringgit*. G.A.Y. Hazeu berpendapat di dalam disertasinya tahun 1897 bahwa meskipun pada akhirnya pertunjukan wayang itu diperkaya dengan ceritera yang berasal dari naskah-naskah sastra India, namun pertunjukan wayang adalah asli Indonesia (Mulyono, 1975). Bahwa pertunjukan wayang menggunakan media kulit baru diperjelas sekitar abad XI-XII sebagaimana dinyatakan dalam kitab *Arjunawiwaha* :

*anānonton ringgit manangis asēkēl mudha hidēpan
huwus wruh towin ya(n) walulang inukir molah angucap
atur ning wwa(ng) trsnēng wisaya malahā tan wi(hi) ka[nhi]na
ri tattwan (y)a-n (m)ayā sahana-hana ning bhāwa siluman*

Terjemahan:

Ada orang menonton wayang, menangis, sedih, kacau hatinya
Telah tahu pula bahwa kulit yang dipahatlah yang bergerak dan berucap itu
Begitulah rupanya orang yang lekat akan sasaran indera melongo saja, sampai tak
tahu
Bahwa pada hakekatnya mayalah segala yang ada sulapan belaka

Menurut isi ceritera-ceritera yang dipertunjukkan atau *lakon*, wayang kulit Jawa dibagi menjadi tiga jenis yakni: (a) *wayang purwa*, (b) *wayang gēdhog*, dan (c) *wayang madya* dengan penjelasan berikut ini: *Wayang purwa*. Kata *purwa* berarti yang mula-mula, yang asli, yang pertama adalah sebuah repertoar yang diambil dari empat kelompok mitos. Pertama, yang didasarkan pada *Adiparwa*, parwa pertama *Mahabharata*, dan sebagian pada mitologi Indonesia kuna. Kedua, siklus dari mitos-mitos yang dikenal sebagai *Arjuna Sasrabahu* yang menceritakan tentang asal-usul tokoh-tokoh penting dalam epos *Ramayana*, dan di dalamnya lewat tokoh Kresna yang menentukan hubungan

antara *Ramayana* dan *Mahabharata*. Ketiga, ceritera atau lakon *Ramayana*. Keempat, ceritera tentang Pandawa, dan Korawa seperti yang diceritakan di dalam *Mahabharata*. Ceritera-ceritera yang berdasarkan pada episode-episode *Mahabharata* atau lakon yang berputar sekitar kesatria-kesatria tertentu dari wiracarita ini adalah ceritera-ceritera yang paling banyak dan paling populer di antara jenis-jenis lakon dalam ceritera *wayang purwa*. Epos *Mahabharata* dan *Ramayana* yang dialihkisahkan dan dituangkan dalam bentuk pakem pedhalangan, dibagi-bagi menjadi sekian banyak episode-episode, dan tiap-tiap episode merupakan sebuah lakon lengkap untuk satu pertunjukan (Soetrisno, 1992).

Wayang gêdhog. Repertoarnya diambil dari ceritera-ceritera yang didasarkan pada legenda-legenda Panji dari Jawa Timur. Bentuk wayang kulitnya berbeda dengan boneka-boneka *wayang purwa* jika dilihat dari macam busananya terutama hiasan atau penutup kepala. Di Jawa Tengah jenis *wayang gêdhog* tidak begitu populer sebagaimana di Jawa Timur yang kaya dengan legenda-legenda antara lain Menak Jingga, Damarwulan, Kencanawungu, Klono Sewandana yang juga masuk ke dalam repertoar *wayang gêdhog*.

Wayang madya. Kata *madya* berarti tengah. Ceritera-ceriteranya didasarkan pada puisi wiracarita abad ke-19 dari penyair Ranggawarsita, yang memiliki tema pemerintahan, dan raja peramal Jayabaya dari Jawa Timur. *Wayang madya* semula terbatas di lingkungan istana Mangkunegara Surakarta, sekarang jenis *wayang madya* ini sudah sangat jarang dipertunjukkan.

Wayang kancil diciptakan oleh pelukis dan pembuat wayang Raden Mas Sayid dari Sala, untuk mempertunjukkan ceritera-ceritera tentang kancil, pahlawan dari banyak

fabel yang populer. *Wayang perjuangan* juga diciptakan oleh R.M. Sayid untuk mempopulerkan kepahlawanan dalam perang gerilya selama revolusi Indonesia.

Wayang suluh diciptakan pada tahun 1947 di Madiun atas inisiatif sebuah Kongres Pemuda, yang di dalamnya dilukiskan boneka-boneka kulit pipih yang naturalistis menggambarkan para pemimpin Indonesia, para pejabat, militer dan tokoh-tokoh sipil, juga musuh-musuh mereka yang digambarkan sebagai orang Belanda, serta orang-orang asing yang menengahi wakil-wakil dari Perserikatan Bangsa-Bangsa yang menyelesaikan persengketaan Republik Indonesia dan Pemerintah Belanda.

Wayang suluh menampilkan ceritera-ceritera tentang perang, revolusi dan perjanjian yang disponsori oleh Perserikatan Bangsa-Bangsa. Secara tradisional fungsi wayang kulit tidak hanya untuk tontonan dan hiburan, tetapi juga untuk upacara ruwatan guna menangkal marabahaya baik bagi anak-anak maupun lingkungannya. Penampilan di layar bayangan para dewa dan ksatria yang memerangi musuh-musuh raksasa mereka dahulu serupa dengan sebuah doa bagi roh-roh leluhur serta dewa-dewa yang perkasa untuk meningkatkan kemakmuran. Di antara ceritera-ceritera yang khusus dari siklus *wayang purwa* yang dianggap sangat tepat untuk penyucian ritual guna mencegah kejahatan yaitu upacara yang disebut *ruwatan* di Jawa. *Lakon Murwakala* dianggap sebagai berbahaya secara magis karena diyakini dapat menolak bala. Batara Kala dengan bentuk wajah raksasa yang menyeramkan dan Batari Durga bentuk destruktif dari istrinya Uma, tampil dalam ceritera ini.

Lakon-lakon tentang Dewi padi yaitu Dewi Sri, dipertunjukkan untuk memberkahi panen padi dan menghindari kehancurannya dari serangan hama yang akan berakibat gagal panen dan menimbulkan kelaparan. Ceritera *Prabu Watu Gunung*, adalah

cerita seorang raja yang tidak sengaja melakukan pelanggaran perkawinan atau *incest*. Istri yang juga ibunya berusaha menghancurkannya dengan mengirimnya ke tempat tinggal para dewa, tempat ia akan tewas, dipertunjukkan di Jawa Timur sebagai salah satu upacara ritual untuk mendapatkan hujan. Kadang-kadang ceritera tentang *Brayut* yang begitu populer di Bali, yaitu tentang sepasang orang tua dengan sekelompok anak, dipertunjukkan dalam wayang kulit untuk perayaan-perayaan perkawinan.

Pada saat yang sama pertunjukan-pertunjukan wayang adalah juga hiburan yang mempunyai nilai tinggi atau *adiluhung*. Bila pertunjukan itu disiarkan di Jawa lewat radio, masyarakat umum sudah puas apabila dapat menikmati suara dalang dan karawitan atau gamelan wayang saja. Akan tetapi, ada pula sebagian pencinta karawitan selalu berkumpul, demikian pula kerumunan kecil para pencinta wayang selalu berkumpul di sebuah studio siaran di Jakarta atau Yogyakarta untuk menyaksikan pertunjukan wayang yang sesungguhnya. Sifat sakral dari pertunjukan wayang dan kemujaraban magisnya masih dirasakan kuat bukan saja oleh dalang yang kadang-kadang dapat berfungsi pula sebagai dukun, tetapi juga oleh masyarakat pecinta dan penikmat pertunjukan wayang kulit purwa.

Sebuah bentuk wayang tradisional kedua adalah wayang *klithik* atau *kerucil*. Kedua kata ini menunjukkan boneka-boneka kayu kecil yang pipih yang diukir dalam relief serta dicat, tetapi lengan-lengan yang digerakkan dibuat dari kulit. Repertoar lakon-lakon berdasarkan pada ceritera Panji dan legenda seperti Damar Wulan dan Menakjingga. Saat ini, wayang *klithik* kurang populer di Jawa Tengah, namun wayang ini masih populer di Jawa Timur terutama di tempat ceritera-ceritera Panji yang menjadi tema-tema bagi lakon-lakon wayang *klithik* itu berasal.

Wayang *golék* adalah bentuk ketiga. Wayang ini dipertunjukkan dengan boneka-boneka dari kayu, tiga dimensi, dan diberi busana. Repertoar di Jawa Tengah terdiri atas lakon-lakon yang berdasarkan pada ceritera-ceritera tentang seorang pangeran Arab yaitu Amir Hamzah adalah seorang paman Nabi Muhammad saw., yang petualangan-petualangannya dihubung-kan dengan karya sastra Jawa *Sêrat Menak*. Di Jawa Barat, yaitu Sunda, tokoh ksatria-ksatria dari pentas *wayang golék* adalah ksatria-ksatria dalam Ramayana dan Mahabharata. Sementara *wayang golék* sangat populer di Jawa terutama Jawa Barat, Yogyakarta dan Jawa Tengah, pertunjukan *wayang golék* tidak dikenal di Bali.

3. Klasifikasi Lakon Wayang

Bagi anak-anak perlu dijelaskan klasifikasi lakon-lakon wayang yang digunakan untuk pertunjukan. Pada umumnya lakon-lakon *wayang wong* didasarkan pada *Ramayana* dan *Mahabharata*, dengan demikian mengambil tema ceritera dari *wayang purwa*. Di samping itu, ada *wayang topéng* atau *topéng-dhalang* adalah sebuah pertunjukan drama tari oleh penari bertopeng yang masih berkembang di Madura dengan sebutan Topeng Dhalang. Alur ceritera disampaikan oleh seorang dalang dan yang diutamakan adalah lakon-lakon yang berdasarkan ceritera-ceritera Ramayana dan Mahabharata. Sementara itu, *Langendriyan* adalah sebuah opera, yakni pertunjukan drama dan tari yang dinyanyikan. Pertunjukan ini digemari sampai Perang Dunia II di istana almarhum Mangkunegara VII dari Surakarta. Lakon-lakonnya adalah episode-episode dari ceritera Damar Wulan, dengan demikian sebuah konterpart dari *wayang klithik*. Pada dasawarsa

terakhir pertunjukan-pertunjukan yang bergairah lakon-lakon Damar Wulan telah dimasuki repertoar populer yang dikenal sebagai pertunjukan *kethoprak*.

Kemungkinan *wayang golék* adalah jenis wayang yang paling muda dan paling sekuler dari semua pertunjukan wayang Jawa. Wayang ini mungkin telah diperkenalkan ke pedalaman Pulau Jawa dari daerah-daerah pantai utara. Kota-kota pelabuhan sepanjang pantai utara Jawa adalah pusat-pusat penyebaran Islam pada masa lampau yang kemudian berkembang ke pedalaman. Juga di sekitar pusat-pusat perdagangan atau perkampungan-perkampungan Cina yang telah dihuni selama berabad-abad yang juga mempunyai bentuk wayang Cina yang bernama wayang *Po Te Hi*. Ceritera-ceritera Amir Hamzah yang begitu menonjol dalam repertoar *wayang golék* mungkin telah dibawa dengan versi-versi Persia oleh para penyebar agama Islam yang diperkirakan datang dari India. Di antara para pendatang Cina boneka-boneka bulat rupanya telah dikenal, tetapi boneka-boneka itu boneka-boneka tangan atau marionet dengan tali. Apabila orang Jawa meminjam ide dari boneka-boneka bulat dari Cina, mungkin wajar bagi mereka untuk mengubah teknik-teknik jari atau tali pada kayu, yang telah mereka kenal dalam kurun waktu yang cukup lama.

Di dalam kebudayaan Sunda di Jawa Barat *wayang golék* begitu populer hingga wayang itu lebih diutamakan daripada wayang kulit, termasuk repertoarnya. Lakon-lakon yang berdasarkan *Ramayana* dan *Mahabharata* serta legenda-legenda Panji dan juga ceritera-ceritera dari siklus Amir Hamzah dipertunjukkan di sana. Masih ada cara mempertunjukkan ceritera-ceritera wayang dengan cara lain yang dikenal sebagai *wayang bèbèr*. Kata *bèbèr* dalam bahasa berarti *mbèbèr* atau menggelar. Wayang ini terdiri atas ilustrasi-ilustrasi yang digambar pada gulungan-gulungan horisontal panjang

kiasan-kiasan dari ceritera-ceritara rakyat atau legenda. Hubungan antara berbagai bentuk teater tradisional ini, yang merupakan 'dunia wayang', tidaklah sederhana. Bentuk-bentuk itu sama-sama menggunakan ceritera-ceritera yang sama, yang dimainkan dalang sebagai pemegang peran utama. Dalam hal ini, musik atau karawitan pengiring adalah satu elemen integral di dalam pertunjukan wayang. Yang mempersatukannya adalah bahwa bentuk-bentuk itu diatur oleh patokan-patokan atau *pakêm* yang sama dalam struktur lakon yang baku. Lagi pula bentuk-bentuk itu semua merefleksikan jagad sebagai bayangan, namun gemerlapan, yang ditembus dengan kekuatan-kekuatan supernatural.

Jagad itu selalu diisi dengan ketegangan-ketegangan, yang digambarkan secara visual dalam situasi yang rumit seperti awan, petir, yang berkumpul menuju ke benturan yang memuncak yakni perang yang gawat antara tokoh protagonis dari 'kanan' dan tokoh-tokoh antagonis dari 'kiri'. Akan tetapi semuanya dibumbui dengan humor yang lucu dari para pelawak atau abdi dalem yang dikenal sebagai *panakawan*. Semua ceritera-ceritera dipengaruhi, oleh konvensi-konvensi gaya wayang kulit atau *pakem* yang gaya wayangnya seperti terlihat juga dipengaruhi oleh kuatnya gaya seni-seni plastis di Jawa Timur dan Bali.

4. Dalang Sebagai Guru Masyarakat

Masyarakat Jawa menganggap dalang sebagai guru yang memiliki banyak ilmu pengetahuan yang perlu diketahui oleh anak-anak. Peranan dalang dalam pertunjukan *wayang purwa* menempati posisi yang sangat penting. Dalang harus menguasai bermacam-macam keahlian meliputi bidang sastra, bahasa, tari, musik, dan drama. Dalang adalah tokoh sentral, berperan utama dalam semua bentuk pertunjukan wayang.

Dalang adalah penutur kisah, penyanyi lagu atau *suluk*, pemimpin instrumen gamelan yang mengiringi pementasan wayang, yang mengajak penonton memahami suasana pada saat tertentu, dan di atas segalanya itu, dialah pemberi jiwa pada boneka atau pelaku-pelaku manusianya itu.

Clara van Groenendael (1987:6-13) menjelaskan bahwa pekerjaan dalang didasarkan atas tradisi yang berabad-abad tuanya dan diturunkan selalu secara lisan, umumnya dari ayah kepada anak laki-laki. Di samping pengetahuan dan keterampilan yang harus dikuasai oleh mereka, misalnya tentang cerita, gending yang dimainkan oleh *penabuh gamelan*, *pangrawit* atau *niyaga*, *suluk*, dan teknik pertunjukan, juga ada sekian banyak pengetahuan gaib yang terlibat di dalamnya. Pengetahuan ini mengenai doa-doa dan mantra-mantra khusus, serta tata cara tertentu dalam hal tingkah laku yang memberikan kekuatan bagi dalang menghadapi kejadian-kejadian penting dalam kehidupan masyarakat, misalnya; musim kering dan hama yang mengancam panen, malang mujur nasib seseorang, dan juga keberhasilan sendiri sebagai seorang dalang. Pengetahuan gaib demikian semata-mata hanya boleh dikuasai oleh mereka yang sudah diberkati, dan juga yang telah menempuh beberapa bentuk pengajaran tertentu sebelumnya. Pengetahuan yang bersifat duniawi dan yang gaib ini berpadu, dan membentuk apa yang dinamakan *padhalangan*, yaitu ilmu atau seni dalang.

Hampir sama dengan Clara van Groenendael, Claire Holt (1976:132-135) juga menjelaskan bahwa seni dalang yang dahulu disampaikan dari ayah ke anak dan dari maestro ke cantrik, yang sekarang diajarkan juga di sekolah-sekolah khusus di Jawa Tengah, menuntut pengetahuan yang banyak, keterampilan yang tinggi dan disiplin yang

besar. Selanjutnya dijelaskan bahwa pada masa yang akan datang dan harus diketahui oleh seorang ahli pedalangan tahap-tahap dengan urutan sebagai berikut.

Tambo atau sejarah, yaitu pengetahuan tentang ceritera-ceritera kuna, sejarah para raja bukan hanya genealogi-genealogi mereka saja. Pemahaman yang benar-benar tentang *gêndhing* atau musik, cara-cara memainkan serta fase-fasenya berupa nyanyian, diperlukan untuk iringan sebuah pertunjukan wayang. *Gêndhêng* atau resitasi, penguasaan resitasi yang dinyanyikan yang diiringi oleh musik gamelan, orkes instrumen-instrumen Jawa dan juga resitasi yang diucapkan yang berhubungan dengan bunyi gamelan. *Gêndhung* diartikan sebagai sebuah keberanian yang tak memihak, berperilaku seperti seorang yang tak terusik oleh apa pun, melupakan diri sendiri, tanpa malu atau takut untuk memainkan wayang seperti orang gila.

Bahasa berupa penguasaan tingkat-tingkat tutur yang bermacam-macam yang cocok bagi status setiap tokoh wayang. *Ompak-ompakan* atau kepandaian berbicara, 'pernyataan yang dilebih-lebihkan' dalang harus mampu menggambarkan semua keindahan yang dicipta dengan kata-kata yang penuh perasaan yang mempertingginya di atas realitas melulu, serta dengan satu cara yang cocok bagi *pawayangan*.

Ilmu batin atau pengetahuan spiritual yang bertujuan supaya orang mampu menjelaskan esensi dari pengetahuan ini bila misalnya dalang berbicara perihal seorang pendeta yang memberi nasihat kepada seorang ksatria. Pengetahuan spiritual di sini tidak mengacu pada agama, tetapi pada kesempurnaan jiwa atas kekuatan magi atau kesaktian.

Tuntutan-tuntutan ini bahkan tidak menyentuh kemahiran-kemahiran lain yang esensial bagi dalang, terutama tekniknya dalam seni pewayangan antara lain *antawacana*, *sabêtan* atau teknik menggerakkan wayang. Tekanannya adalah pada seni

menceriterakan, hubungannya dengan gamelan, kemampuan seorang dalang mendramatisasi narasinya dalam suatu keadaan dan melupakan diri sendiri secara penuh, pada pengetahuan spiritual berupa ajaran-ajaran metafisis dari para pendeta dan guru, pengetahuan pesona, serta kekuatan-kekuatan magi dari para dewa serta raksasa.

Di satu sisi ada kesejajaran yang mencolok antara kualifikasi yang dituntut seorang dalang dengan kualifikasi yang diwajibkan sutradara, pengarah, dan produser dari drama klasik, dan di sisi lain disamakan dengan seorang *shaman* yang sedang memimpin upacara pada komunitas Dayak di Kalimantan Tengah.

Makna kata dalang diinterpretasikan dalam dua pengertian. Pertama, berarti seseorang yang berkelana, yang mengisyaratkan seorang pemain yang berkeliling. Yang lain menghubungkan gelar itu dengan konsep-konsep kreativitas dan kecerdikan, yang mengisyaratkan bahwa dalang adalah seorang yang memiliki keterampilan dalam penciptaan, juga kebijakan dengan demikian gelar itu memiliki sebuah konotasi yang mengilhami penghormatan. Dalang benar-benar merupakan seseorang yang sangat dihormati dari komunitas mereka; mereka mendapat sebutan kehormatan *Ki* yaitu singkatan bagi *Kyai* atau Yang Patut Dimuliakan. Dengan demikian, jelas bahwa dalang adalah seorang manusia superior.

Di samping keterampilan-keterampilannya dalam memainkan boneka atau wayang, ia harus memiliki daya tahan yang besar, kebugaran yang prima untuk memimpin sebuah pertunjukan wayang kulit semalam suntuk. Durasi pementasan atau pakeliran pada umumnya selama 8 jam dari pukul 21.00-05.00, dengan seorang dalang sebagai pemain tunggal, yang tidak pernah meninggalkan tempatnya. Sepanjang malam ia duduk bersila di tikar atau karpet di depan layar putih atau *kelir* yang diterangi sebuah

lampu yang tergantung di atas dan sedikit di depan kepalanya. Nyala lampu minyak yang berkedip-kedip yang disebut *blencong* di Jawa, di Bali dinamakan *damar*, digunakan untuk menciptakan suasana yang lebih hangat dan lebih hidup daripada cahaya yang *ajeg* atau tetap dari bola lampu listrik, yang menggambarkan kemajuan teknologi. Dua batang pisang yang cukup kokoh untuk menopang boneka-boneka wayang yang ditancapkan ke dalam daging batang pisang pada ujung yang runcing dari pegangannya, dijadikan satu secara horisontal sepanjang pinggir bawah layar, dan dengan demikian berperan sebagai panggung.

5. Piranti Pergelaran Wayang

Anak-anak sebagai peserta didik hendaknya mengetahui aneka ragam piranti pertunjukan wayang sehingga mudah untuk mempelajari dan menggunakannya. Di sebelah kiri dalang, dalam jangkauan kaki kanannya terletak sebuah *kothak* dari kayu dipukul-pukul dalang, yang dengan pemukul kayu yang disebut *cêmpala* untuk memberi tanda-tanda bagi para *pangrawit* setiap ada peralihan lagu-lagu atau penggantian ke ritme-ritme baru. Para *pangrawit* berjajar di belakangnya atau di sampingnya, duduk di tikar di belakang instrumen mereka, yang nama-namanya saja merefleksikan kemerduan suara gamelan yaitu: *kendung*, *gêndér*, *bonang*, *slênthêm*, *saron*, *kênong*, *kêthuk*, *kêmpul*, dan *gong*. Suara sayu *rêbab* dan suara suling atau seruling yang penuh permainan serta kerinduan menyelinapkan diri dalam kesatuan komposisi musikal orkes gamelan. Dari waktu ke waktu dalang menambah suara gemuruh dari lempengan-lempengan metal yang bersentuhan yaitu *kêpyak*, yang digantungkan pada dinding kotak kayu; ia memukulnya dengan jari-jari kaki kanannya, dan kadang memukulnya dengan sebuah cempala kecil

yang dicepit di antara jari-jari kaki kanannya, untuk merangsang suasana geger perang dan menghentakkan tekanan-tekanan keras pada pukulan-pukulan dan hantaman-hantaman balasan dari para ksatria yang sedang berperang. Dengan demikian pada gerak-gerak lengannya, tangannya, jari-jarinya, kakinya, dan suaranya, dalang harus menjaga kebersamaan pola-pola ritmis yang berbeda pula.

Tidak jarang seorang dalang memahat wayang-wayangnya sendiri. Ia memiliki pengetahuan yang mendalam tentang ikonografi wayang-wayang yang dapat dilihat sekarang sebagai satu bidang yang luas. Jumlah variasi bentuk-bentuk fantastis wayang sangat mengagumkan. Wayang-wayang itu sendiri adalah produk kecermatan yang tak terhingga serta memancarkan atau mencerminkan keahlian yang sangat teliti. Siluet-siluet wayang pertama dipahat dari kulit kerbau, dan kemudian bentuk-bentuk serta busana dipenuhi lubang dengan garis-garis lembut, titik-titik, lengkung-lengkung serta relung-relung selembut rambut, yang bila dilihat di bawah sorotan atau sinar lampu, beberapa bagian yang terkecil seperti hiasan dari benang emas kelihatan sangat indah dilukis dan dicat warna emas sama.

Wayang disusun di antara belahan yang sangat menarik dari sebatang tangkai atau *gapit* yang terbelah, melengkung ke atas dan menyembul dari sebatang pegangan runcing ujungnya. Sebagian besar wayang yang terbuat dari kulit memiliki dua tangkai tangan yang dikaitkan pada *cempurit* dibuat dari bambu atau tanduk kerbau. Ujung-ujung yang digerakkan hanyalah siku dan sendi-sendi bahu. Gerakannya tidaklah terbatas pada lengan, tetapi secara keseluruhan boneka dapat digerakkan maju atau mundur, menari, jatuh bangun, berputar, melayang-layang, atau turun dari ketinggian, dan lebih atraktif lagi pada gerakan wayang yang sedang berperang, seolah-olah boneka hidup.

Keahlian dalang dalam seni sastra menyatu dengan kepandaiannya berolah seni suara. Pada adegan-adegan yang tidak tenang, misalnya adegan perang, ia memegang wayang pada setiap tangannya dan membuatnya mengancam untuk berkelahi, menusuk dengan keris, atau melepaskan sebuah anak panah. Gerak-gerak setiap wayang dihasilkan oleh jari-jari yang cekatan dan hanya dengan tangan yang mengendalikannya. Dalang juga mengubah-ubah dan memperkuat efek bayangan-bayangan wayang dengan menempatkan wayang-wayang itu pada posisi tertentu pada layar, hingga bayang-bayang itu menjadi berubah-ubah dan menjadi lebih panjang daripada siluet-siluet gelap yang tajam dari figur-figur yang berdiri tepat pada layar. Dengan demikian, hitam dan kelabu, ketajaman dan kepanjangan, tidak bergerak dan kemungkinan yang luas dari gerak, ada dalam permainan antarsemuanya secara terus-menerus. Bila dalang telah menyiapkan panggungnya, ia menancapkan gunung di tengah-tengah panggung batang pisang, gunung merupakan lambang dari dunia wayang, yaitu *kayon* atau *kekayon* sebagai pertanda bahwa pertunjukan wayang kulit akan segera dimulai.

Jazuli menjelaskan bahwa hampir semua dalang pertunjukan wayang kulit yang dijumpainya sekali pun sudah terkenal merasa dirinya belum *mumpuni* atau menguasai secara sempurna pengetahuan tentang pedalangan (Jazuli, 1999:11). Lebih jauh dijelaskan bahwa pengakuan semacam itu bukan sikap merendahkan diri sebagaimana sering dilakukan oleh orang Jawa. Perkiraan ini sekurang-kurangnya dikuatkan oleh pengakuan Ki Panut Dharmoko, dalang terkenal dari Nganjuk, yang menyatakan bahwa menjadi dalang adalah sebuah proses menjadi manusia secara utuh, artinya manusia yang dapat menjadi teladan dan bermanfaat bagi orang lain, menjadi manusia arif dan bijaksana atau *bèrbudi bawo laksana*, dan berguna bagi masyarakat dan negara. Hal ini

dapat diartikan tingkat keahlian seorang dalang berada dalam proses. Bagaimana proses menjadi dalang dan faktor apa saja yang mempengaruhinya dalam proses itu?

6. Iringan Gending Karawitan

Pergelaran wayang selalu diiringi oleh gending karawitan yang dimainkan oleh *niyaga*. Peranan *niyaga* dalam pertunjukan *wayang purwa* yaitu membantu dalang dalam mengiringi kerawitan, sehingga jalan pertunjukannya terasa lebih hidup. Kata *niyaga* dalam bahasa Kawi atau Jawa Kuna, berarti dagang atau dagangan (Winter dan Ranggawarsita, 1987:184). Namun demikian, dalam komunitas karawitan, kata *niyaga* dalam bahasa Jawa Baru berarti penabuh gamelan. Demikian pula di dalam tulisan ini yang dimaksud *niyaga* adalah penabuh atau pemain gamelan dalam pertunjukan wayang kulit *purwa* Jawa. Sebetulnya kata *niyaga* itu sangat erat hubungannya dengan konsep *abdi dalêm*. Kata *abdi* berarti hamba atau sahaya, sedangkan *abdi dalêm* berarti punggawa atau pegawai kerajaan. Tentu saja di dalam kehidupan keraton terdapat beberapa kelompok *abdi dalêm*, seperti *abdi dalêm kriya*, *abdi dalêm prajurit*, *abdi dalêm ulama*, *abdi dalêm gunung*, *abdi dalêm bedhaya*, dan *abdi dalêm niyaga*. Di Keraton Kasunanan Surakarta seorang yang telah resmi menjadi *abdi dalêm*, mulai dari pangkat *jajar* ke atas dikategorikan sebagai *priyayi* (Soeratman, 1989:200).

Dalam perkembangan selanjutnya kata *niyaga* ini mempunyai arti yang berbeda, dan pada tahun 1970-an, istilah *niyaga* itu berubah menjadi penabuh, dan kemudian menjadi *pangrawit* atau *pradangga*. Sebetulnya istilah *pangrawit* sudah ada paling tidak pada masa pemerintahan Pakubuwana IX. Hal itu terbukti adanya salah satu tempat di Pertunjukan yang disebut bangsal *Pangrawit*, yakni tempat gamelan yang akan ditabuh oleh

para *niyaga*. Di samping itu, nama *pangrawit* juga diberikan kepada para *abdi dalêm niyaga* yang sudah mempunyai kedudukan atau pangkat *bei*, seperti misalnya Pancapangrawit, Martapangrawit, Gunapangrawit, dan Purwapangrawit.

Dalam pementasan wayang kulit *purwa* saat ini, jumlah *niyaga* kurang lebih 30 orang. Hal ini tidak lepas dari keperluan pementasan wayang kulit itu sendiri yang menggunakan gamelan komplit *laras sléndro* dan *pélog*, bahkan sering ditambah dengan instrumen lain seperti *drum* dan biola. Instrumen gamelan yang sering digunakan yaitu *këndang*, *gêndêr barung*, *gêndêr pênêrus*, *rêbab*, *slênthêm*, *gambang*, *suling*, *bonang barung*, *bonang pênêrus*, *saron dêmung*, *saron barung*, *saron pênêrus*, *kêthuk*, *kênong*, *kêmpul*, *gong*, *drum* dan *biola*, kadang-kadang *têrompét*, dan *keyboard*. Khusus *këndang* berjumlah tiga buah, *saron dêmung dua rancak*, dan *saron barung êmpat rancak*, *saron pênêrus dua rancak*. Kecuali *niyaga* yang menabuh gamelan, ada *niyaga* yang berfungsi sebagai vokalis atau biasa disebut *wiraswara* atau *pênggêrong* yang jumlahnya disesuaikan dengan kebutuhan.

Dalam kehidupan *karawitan* termasuk *karawitan* untuk keperluan pementasan wayang kulit *purwa*, instrumen gamelan secara fungsional musikal dikelompokkan menjadi tiga kelompok, yakni kelompok instrumen *ricikan balungan*, kelompok instrumen *garap*, dan kelompok instrumen *struktural*. Kelompok *ricikan balungan*, yaitu *ricikan-ricikan* yang lagu permainannya sangat dekat dengan lagu *balungan gêndhing*. Yang termasuk kelompok tersebut adalah *ricikan-ricikan saron barung*, *saron dêmung*, *saron pênêrus*, *slêthêm*, dan (*bonang*) *pênêmbung*.

Kelompok *ricikan garap*, yaitu *ricikan-ricikan* yang menggarap *balungan gêndhing*, dengan cara menafsirkan kemudian menerjemahkan lewat vokabuler-

vokabuler garapnya. Ricikan-ricikan yang termasuk dalam kelompok tersebut adalah *rêbab, kéndhang, gèndèr, gèndèr pênêrus, bonang, bonang pênêrus, sitêr, suling, gambang, sindhen, dan gérong.*

Kelompok *ricikan struktural*, yaitu ricikan-ricikan yang membuat suatu jalinan permainan dengan membentuk struktur berdasarkan (menentukan) bentuk *gèndhing*. Ricikan-ricikan yang termasuk di dalam kelompok ini adalah *kêthuk, kêmpyang, êngkuk, kênonng, kêmpul, gong, kêcèr, kêmanah, kêplok-alok, dan kéndhang.*

Pengendang selalu menjadi pimpinan karawitan pengiring, dan menjadi pimpinan pertunjukan pada umumnya di samping dalang. Kepada merekalah terutama *sasmita-sasmita* dalang ditujukan, dan merekalah yang harus menjabarkannya kepada semua *niyaga* dan khususnya *pêngrebab*, karena instrumen rebab merupakan pamurba lagu yang berfungsi sebagai pembuka gending. Salah satu di antara tugas penggender ialah memperhatikan apakah nada suara dalang masih tetap benar di sepanjang permainannya, yaitu dengan jalan terus-menerus memainkan gendernya perlahan-lahan atau *grimingan* mengingat gender merupakan pamangku lagu, bahkan ketika semua *niyaga* sedang berhenti menabuh. Pangrawit atau penabuh atau musisi gamelan Jawa selain mempunyai fungsi sebagai pengiring dalam pementasan wayang purwa harus memahami pula pengertian karawitan secara umum. Karawitan adalah seni suara yang menggunakan laras *slendro* dan *pelog* baik suara manusia atau suara instrumen gamelan. Di samping itu pangrawit harus memahami irama dari lagu-lagu yang dibawakan, karena irama sebagai tingkatan pengisian di dalam gatra yang berisi empat titik dan selanjutnya meningkat menjadi kelipatan-kelipatan sampai dengan enam belas titik. Titik-titik itu akan diisi oleh

permainan instrumen yang bertugas di bagian lagu, misalnya: cengkok permainan gender, cengkok permainan bonang, dan instrumen-instrumen lainnya.

7. Pendidikan Budi Pekerti Anak

Wayang dapat dijadikan sarana pendidikan budi pekerti luhur yang efektif bagi anak-anak. Dalam pementasan wayang terdapat bentuk-bentuk ajaran moral yang lengkap dan kemudian dibakukan dalam bentuk *sanépa*, *piwulang*, dan *pituduh* bagi kehidupan manusia untuk mencapai kehidupan dalam suasana kedamaian. Dengan demikian, wayang merupakan cerminan falsafah hidup orang Jawa atau dengan kata lain wayang merupakan ungkapan filsafat Jawa.

Pesan-pesan moral dalam masyarakat Jawa disampaikan lewat media seni, dongeng, *têmbang*, *pitutur*, *piwêling* para orang tua secara turun-temurun. Hal ini bisa dilacak dengan banyaknya *sastra piwulang*. Ungkapan tradisional seperti *sing bêcik kêtitik sing ala kêtara* (yang baik kelihatan yang jelek kentara), *titênana wong cidra mangsa langgênga* (perhatikan orang curang takkan abadi) dan *sura dira jayaningrat lèbur déning pangastuti* (keberanian, kekuatan, dan kejayaan dunia hancur oleh kebaikan) menunjukkan bahwa eksistensi dan esensi moralitas dijunjung tinggi dalam budaya Jawa. Kebanyakan agama yang universal juga mengajarkan sikap hormat terhadap kehidupan manusia.

Franz Magnis Suseno juga memberikan contoh bahwa ungkapan *sêpi ing pamrih ramé ing gawé* tidak punya maksud-maksud negatif dan mau bekerja keras merupakan ungkapan keutamaan untuk membatasi diri dan kesediaan untuk memenuhi kewajiban

masing-masing dengan setia (Magnis Suseno, 1993:205-209). Dua keutamaan dasar etika Jawa ini mempunyai beberapa ciri teoretis yang cukup menarik. Pertama, keutamaan-keutamaan itu bersifat formal dan negatif. Artinya, tidak dikatakan sikap mana yang dituntut melainkan sikap mana yang harus dicegah. Yang dituntut adalah suatu kesediaan hati pada umumnya, bukan suatu sikap tertentu. *Sêpi ing pamrih* berarti menahan diri, tidak mementingkan diri sendiri, sedangkan apa yang harus dilakukan secara positif atas dasar sikap lepas diri itu ditentukan oleh masyarakat. Kedua, Sikap *ramé ing gawé* pun tidak menentukan sikap atau tindakan tertentu, tetapi baru diisi oleh kewajiban seseorang sesuai dengan kedudukan masing-masing dalam masyarakat.

Sêpi ing pamrih adalah kesediaan untuk tidak menomorsatukan diri sendiri, *ramé ing gawé* adalah kesediaan untuk melakukan apa saja yang menjadi kewajiban tanpa menentukan apa yang menjadi kewajiban itu. Ciri kedua dari dua keutamaan formal itu adalah bahwa intinya terdapat pada kesediaan untuk membatasi serta menyesuaikan diri dengan harapan-harapan masyarakat. Orang yang *sêpi ing pamrih* tidak lagi mempertahankan haknya untuk mengusahakan tujuan-tujuan dan kepentingan-kepentingannya sendiri, baik yang bersifat bukan moral maupun yang bersifat moral. Orang yang *ramé ing gawé* bersedia untuk memenuhi apa saja yang menunjukkan diri sebagai kewajiban pangkat dan kedudukannya. Dua-duanya menuntut agar bukan kehendak seseorang yang menjadi penentu sikapnya, melainkan harapan masyarakat.

Seseorang harus mengambil sikap apabila masyarakat mengharapakan sesuatu yang bertentangan dengan kesadaran moral atau suara hatinya. Ia lalu harus mengambil posisi *sêpi ing pamrih* dalam arti bahwa ia menomorduakan penilaiannya sendiri dan mengikuti tuntutan masyarakat sehingga suara hati dinilai sebagai pamrih. Apabila ia

tetap mengikuti suara hatinya yang berarti bahwa ia tidak lagi merelakan diri untuk secara mutlak mengikuti harapan masyarakat hal itu berarti suatu sikap *ramé ing gawé*.

Selama suatu masyarakat berada dalam keadaan harmonis dan homogen, konflik-konflik antara harapan moral masyarakat dan suara hati anggota-anggotanya jarang akan terjadi; dan kalau pun terjadi, maka belum akan disadari implikasinya. Semakin sistem normatif suatu masyarakat menjadi pluralis dan tantangan-tantangan yang menghadapi individu bertambah kompleks, semakin sering pula suatu konflik antara suara hati individu dan harapan masyarakat akan muncul. Konflik itu dalam hubungan dengan prinsip-prinsip keselarasan yang kalau dimutlakkan sudah pasti akan mengurangi otonomi moral individu. Hal ini terjadi karena individu tidak lagi diakui haknya untuk bertindak menurut kesadarannya akan kewajibannya. Dilema itu sekarang kembali dalam hubungan dengan dua sikap batin utama yang dituntut dalam etika Jawa, *sêpi ing pamrih* dan *ramé ing gawé*.

Masalahnya bukan dua sikap itu pada dirinya sendiri, seperti juga halnya dengan tuntutan untuk mengelakkan konflik dan untuk menunjukkan hormat. Dua sikap itu kiranya dapat ditemukan dalam kebanyakan etika di dunia. Yang menentukan adalah bobot sikap-sikap itu dalam etika masing-masing. Kalau di samping dua sikap itu masih dituntut sekian banyak sikap lain yang sama derajatnya, tidak ada masalah. Sikap-sikap itu dituntut secara *prima facie*, dan jelaslah bahwa orang sering, tetapi tidak selalu, bahkan boleh, harus, menyesuaikan diri dengan harapan-harapan lingkungan.

Apabila dua sikap itu menjadi sikap utama satu-satunya, dengan sendirinya otonomi moral manusia dibatasi, karena sikap etis dikembalikan pada penguasaan diri dan ketaatan terhadap keadaan masyarakat. Apabila ada pelbagai kemungkinan bahwa

keadaan itu sendiri harus dikritik, bahwa adat-istiadat harus didobrak karena misalnya menunjang ketidakadilan, bahwa kerukunan adalah palsu karena tidak dicapai dengan jujur, bahwa pihak yang harus dihormati harusnya ditentang karena menyalahgunakan wewenangnya. Maka dalam hubungan ini, perlu juga dipertanyakan dimana, dan dalam bentuk apa, dengan kata-kata mana, dalam etika Jawa dapat ditemukan dua keutamaannya yang justru berfungsi untuk mengimbangi sikap seperti *sépi ing pamrih* dan *ramé ing gawé*, yaitu tuntutan untuk mengambil sikap moral sendiri dan keberanian moral. Yang pertama menuntut agar orang jangan pernah menelan begitu saja apa yang oleh pihak luar lingkungan sosial, adat-istiadat, negara, ideologi dikemukakan sebagai kewajiban moral; Yang kedua, menuntut agar orang bersedia untuk mempertahankan sikap yang sudah sadari sebagai kewajiban dan apabila dicela oleh pihak lain.

Dua sikap itu memang terang-terangan bertentangan dengan pemutlakan tuntutan untuk mencegah konflik dan untuk menunjukkan sikap hormat. Tanpa dua sikap itu suatu etika tidak akan dapat mempertahankan otonomi dan martabat moral manusia seutuhnya. Barangkali tantangan itu akan dialami oleh setiap etika. Barangkali setiap masyarakat pernah menekankan suasana rukun dan tatanan sosial masyarakat pernah menekankan suasana rukun dan tatanan sosial selama struktur-strukturnya masih utuh, yang bukan hanya terdapat di masyarakat Jawa. Semakin suatu masyarakat ditantang, semakin juga akan ditantang tekanan yang diberikan pada kerukunan dan susunan hirarkisnya. Semakin akan terjadi konflik antara harapan agar struktur-struktur masyarakat itu dihormati dan dipertahankan serta tidak dibahayakan oleh pikiran, cita-cita dan idealisme-idealisme subjektif anggota-anggotanya, dengan tuntutan agar orang bersedia untuk bertanggung jawab sendiri, untuk tidak menyesuaikan diri begitu saja, agar ia menentang suatu

keadaan yang tidak baik. Situasi itu akan menghadapkan masyarakat itu pada tantangan dan alternatif yang dulu belum dikenal.

Pamrih merupakan bahaya kedua yang harus diperhatikan orang. Bertindak karena *pamrih* berarti hanya mengusahakan kepentingan sendiri individualnya saja dengan tidak menghiraukan kepentingan-kepentingan masyarakat. Secara sosial *pamrih* itu selalu mengacau karena merupakan tindakan tanpa perhatian terhadap keselarasan sosial. *Pamrih* sekaligus memperlemah manusia dari dalam, karena siapa yang mengejar *pamrihnya* memutlakkan keakuannya sendiri. Dengan demikian ia mengisolasi dirinya sendiri dan memotong diri dari sumber kekuatan batin yang tidak terletak dalam individualitasnya yang terisolasi, melainkan dalam dasar numinus yang mempersatukan semua keakuan pada dasar jiwa mereka. Ia mencari kepentingan-kepentingannya dalam dunia dan dengan demikian mengikat diri pada alam luar sehingga ia kehilangan kesanggupan untuk memusatkan kekuatan batin dalam dirinya sendiri. *Pamrih* terutama kelihatan dalam tiga nafsu, yaitu selalu mau menjadi orang pertama atau *nêpsu mênangé dhéwé*, menganggap diri selalu betul atau *nêpsu bénére dhéwé* dan hanya memperhatikan kebutuhannya sendiri atau *nêpsu butuhé dhéwé*. Sikap-sikap lain yang tercela adalah kebiasaan untuk menarik keuntungan sendiri dari setiap situasi tanpa memperhatikan masyarakat atau *aji mumpung*.

8. Penutup

Berdasarkan uraian di atas, dapat disimpulkan bahwa seni pewayangan merupakan salah satu bentuk seni budaya klasik tradisional bangsa Indonesia yang telah berkembang selama berabad-abad. Pergelaran wayang senantiasa mengandung nilai

hidup serta kehidupan luhur yang, dalam setiap akhir cerita atau lakonnya memenangkan kebaikan dan mengalahkan kejahatan. Hal itu mengandung suatu ajaran bahwa perbuatan baiklah yang akan unggul, sedangkan perbuatan jahat akan selalu menerima kekalahannya. Karena begitu besarnya peran wayang dalam kehidupan orang Jawa, maka tidak berlebihan bila dikatakan bahwa wayang merupakan salah satu identitas utama manusia Jawa.

Orang Jawa gemar beridentifikasi dengan tokoh-tokoh wayang tertentu dan bercermin serta mencontoh padanya dalam melakukan perbuatan sehari-hari. Wayang mampu menyajikan kata-kata mutiara yang bukan saja untuk persembahyangan, meditasi, pendidikan, pengetahuan, hiburan, tetapi juga menyediakan fantasi untuk nyanyian, lukisan estetik dan menyajikan imajinasi puitis untuk petuah-petuah religius yang mampu mempesona dan menggetarkan jiwa manusia yang mendengarkannya.

Dengan demikian arti penting wayang sesungguhnya adalah tontonan dan tuntunan bagi kehidupan manusia. Perwatakan manusia yang berbeda-beda digambarkan oleh wayang baik yang sedang dijejer, disim-ping maupun dikothak. Oleh karena itu, pembentukan budi pekerti luhur bagi generasi muda, khususnya anak-anak bisa dilakukan melalui pengenalan wayang dengan segala aspek pendukungnya yang meliputi sejarah, nama, pergelaran, dan nilai filosofis pewayangan. Pengenalan secara diri terhadap seluk beluk pewayangan akan menumbuhkan kecintaan, minat, dan bakat anak sebagai generasi penerus bangsa.

DAFTAR PUSTAKA

- Amir, Hazim. 1994. *Nilai-nilai Etis dalam Pewayangan*. Sinar Harapan. Jakarta.
- Berg, C.C. 1938. *De Middel Javaansche Historische Traditie*. Dissertatie. Leiden.
- Budiono Heru Satoto. 1987. *Simbolisme dalam Budaya Jawa*. Hanindita. Yogyakarta.
- Ciptoprawiro, Abdullah. 1983. *Filsafat Jawa: Manusia Dalam Tiga Dimensi Lingkungan Hidup*. Projek Javanologi. Yogyakarta.
- Darusuprpta. 1972. *Wayang dan Kesusasteraan Jawa*. Penelitian Fakultas Sastra UGM. Yogyakarta.
- Fudyartanta. 1974. *Etika Intisari Filsafat Kesusilaan dan Moral*. Warawidyani. Yogyakarta.
- Haryanto, S. 1992. *Pratiwimba Adiluhung Sejarah dan Perkembangan Wayang*. Djambatan. Jakarta.
- Jazuli, Mohamad. 1999. "Dalang Pertunjukan Wayang Kulit. Studi Tentang Ideologi Dalang Dalam Perspektif Hubungan Negara dengan Masyarakat". *Disertasi*. Universitas Airlangga.
- Kamajaya. 1980. *Pujangga Rangawarsita*. Departemen Pendidikan dan Kebudayaan. Yogyakarta.
- Koentjaraningrat. 1984. *Kebudayaan Jawa*. Balai Pustaka. Jakarta.
- Magnis Suseno, Franz. 1993. *Etika Jawa. Sebuah Analisa Falsafi tentang Kebijakanan Hidup Jawa*. Gramedia Pustaka Utama. Jakarta.
- Mangkunegara IV. 1993. *Serat Wedhatama*. alihaksara Anjar Any. Aneka Ilmu. Semarang.
- Moedjanto, G. 1994. *Konsep Kekuasaan Jawa. Penerapannya oleh Raja-Raja Mataram*. Kanisius. Yogyakarta.
- Moertono, Soemarsaid. 1984. *Budi dan Kekuasaan dalam Konteks Kesejarah*. Sinar Harapan. Jakarta.
- Mulyono, Sri. 1982. *Wayang dan Filsafat Nusantara*. Haji Masagung. Jakarta.
- _____. 1989. *Simbolisme dan Mistikisme Dalam Wayang*. Haji Masagung. Jakarta.
- Putra, Biman. 1994. *Kumpulan Gendhing-gendhing lan Lagon Dolanan, Ki Nartosabdo*. Cendrawasih. Surakarta.
- Seno Sastroamijoyo. 1964. *Remingan Wayang Purwa*. Djambatan. Jakarta.
- Simuh. 1996. *Sufisme Jawa. Transformasi Tasawuf Islam ke Mistik Jawa*. Benteng. Yogyakarta.

- Sindusastra. 1978. *Bedhahipun Lokapala*. alihaksara oleh Hadisutjipto. Departemen Pendidikan Kebudayaan. Jakarta.
- Soetarno. 1995. *Wayang Kulit Jawa*. CV. Cendrawasih. Surakarta.
- Soetrisno R. 1985. *Topeng Dhalang Madura*. Surabaya. Kantor Wilayah Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Propinsi Jawa Timur.
- Subalidinata, 1999. *Sarime Kasusastran Jawa*. Nusatama. Yogyakarta.
- Sudewa, A. 1989. *Serat Panitisastra. Tradisi. Resepsi dan Transformasi*. Disertasi Pascasarjana UGM. Yogyakarta.
- Sujamto. 1992. *Prinsip-prinsip Etika Bawa Laksana*. Dahana Prize. Semarang.
- Sukatno. 1999. *Pakeliran Padat Lakon Gandamana Tundhung*. STSI. Surakarta.
- Sumodiningrat, Gunawan. 1993. "Wayang dan Budaya Keraton. Etika Kehidupan Mewujudkan Kesejahteraan Rakyat". dalam Suwaji Bastomi, ed. *Nilai-nilai Seni Pewayangan*. Dahara Prize. Semarang.
- Suwaji Bastomi. 1993. *Nilai Seni Pewayangan*. Aneka Ilmu. Semarang.
- Suyamto. 1992. *Wayang dan Budaya Jawa*. Dahara Prize. Semarang.