

Buku ini digali dari hasil penelitian yang komprehensif dalam bentuk Disertasi, namun dalam buku ini hanya mencakup sebagian dari hasil penelitian yang berjudul " Transformasi Nilai-Nilai Pendidikan Agama Hindu dalam Pertunjukan Wayang Kulit Cenk Blonk di Bali: Lakon Kumbhakarna Lina dan Gatotkaca Anggugah" tahun 2014. Sesuai dengan judul buku ini " Cenk Blonk Dalang Inovatif (Membuka Tabir di balik kesuksesan Cenk Blonk) " maka buku ini membahas beberapa hal terkait, yakni 1) kiat-kiat WKCB sebagai dalang inovatif, mencakup: yakni (1) penataan panggung yang dekoratif; (2) penataan tata lampu yang modern; (3) penataan sound system yang modern; (4) menggunakan kostur wayang yang lebih besar dan lucu; menggunakan gerong/pesinden; (5) menggunakan ketengkong dan pembantu ketengkong; dan (6) Mengkolaborasi musik tradisional dan modern; 2) beberapa alasan mengapa WKCB dapat eksis sebagai media seni dan pendidikan agama Hindu di Bali 3) mengungkap spirit, semangat, strategi, dan terobosan-terobosan yang dilakukan WKCB untuk bisa tampil eksis di era globalisasi dan modernisasi; 4) bagaimana mengemas pertunjukan agar disenangi masyarakat; 5) bagaimana membina keanggotaan dalam sanggar agar tidak terjadinya suatu konflik, 6) mengungkap makna berbagai sarana-sarana dalam pertunjukan wayang kulit, memuat upakara/banten dalam pertunjukan wayang kulit, dan mantra-mantra yang digunakan dalam pertunjukan wayang kulit; 7) Strategi WKCB dalam mentransformasi nilai-nilai pendidikan agama Hindu; dan terakhir simak 8) Kisah hidup perjalanan Dalang Cenk Blonk dalam mencapai puncak Kariernya. Sehingga dengan mengaktualisasikan dan memahami bahasan tersebut akan dapat membuka tabir kesuksesan Cenk Blonk sebagai dalang inovatif di Bali. Walaupun belum ada penghargaan terhadap anak bangsa (Cenk Blonk) yang telah mampu berkarya inovatif tersebut, minimal kiprahnya patut ditauladani bagi pelaku seni lainnya untuk dapat eksis di era global ini. Ingin tahu lebih dalam baca buku ini semoga bermanfaat.

CENK BLONK DALANG INOVATIF
Membuka Tabir di Balik Kesuksesan Dalang Cenk Blonk

CENK BLONK DALANG INOVATIF

(Membuka Tabir di Balik Kesuksesan Dalang Cenk Blonk)

Oleh:
Ni Putu Winanti



Penerbit & Percetakan : "PĀRAMITA"
Email : penerbitparamita@gmail.com
info@penerbitparamita.com
<http://www.penerbitparamita.com>

Cenk Blonk
Dalang Inovatif
ISBN 978-602-204-528-1




Penerbit PĀRAMITA Surabaya

CENK BLONK DALANG INOVATIF

(Membuka Tabir di Balik Kesuksesan Dalang Cenk Blonk)

Sanksi Pelanggaran

Pasal 72 Undang-undang No. 19 Tahun 2002 tentang Hak Cipta

- (1) Barangsiapa dengan sengaja dan tanpa hak melakukan perbuatan sebagaimana dimaksud dalam Pasal 2 ayat (1) atau Pasal 49 ayat (1) dan ayat (2) dipidana dengan pidana penjara masing-masing paling singkat 1 (satu) bulan dan/atau denda paling sedikit Rp 1.000.000,00 (satu juta rupiah), atau pidana penjara paling lama 7 (tujuh) tahun dan/atau denda paling banyak Rp 5.000.000.000,00 (lima miliar rupiah).
- (2) Barangsiapa dengan sengaja menyiarkan, memamerkan, mengedarkan, atau menjual kepada umum suatu Ciptaan atau barang hasil pelanggaran Hak Cipta atau Hak Terkait sebagaimana dimaksud pada ayat (1) dipidana dengan pidana penjara paling lama 5 (lima) tahun dan/atau denda paling banyak Rp 500.000.000,00 (lima ratus juta rupiah).

CENK BLONK DALANG INOVATIF

(Membuka Tabir di Balik Kesuksesan Dalang Cenk Blonk)

**OLEH :
Ni Putu Winanti**



Penerbit PĀRAMITA Surabaya

Katalog Dalam Terbitan (KDT)

CENK BLONK DALANG INOVATIF

(Membuka Tabir di Balik Kesuksesan Dalang Cenk Blonk)

Ni Putu Winanti

Surabaya : Pāramita, 2015
xviii+ 254 hal ; 14.8 x 21 cm

ISBN 978-602-204-528-1

CENK BLONK DALANG INOVATIF

(Membuka Tabir di Balik Kesuksesan Dalang Cenk Blonk)

Oleh : Ni Putu Winanti
Lay Out & Cover : I Kadek Adi Artana

Penerbit & Percetakan : “PĀRAMITA”

Email:penerbitparamita@Gmail.com

<http://www.penerbitparamita.com>

Jl. Menanggal III No. 32
Surabaya 60234

Telp. (031) 8295555, 8295500

Fax : (031) 8295555

Pemasaran “PĀRAMITA”

Jl. Letda Made Putra 16 B
Denpasar

Telp. (0361) 226445, 8424209

Fax : (0361) 226445

Cetakan 2015

SEKAPUR SIRIH

Prof. Dr. A.A Ngurah Anom Kumbara, M.A

Om Swastyastu,

Kebudayaan adalah dunia kreativitas. Kehadirannya mengiringi perjalanan eksistensi manusia. Dalam dimensi kreatifnya, manusia acapkali menjadi pencipta, pemelihara, sekaligus penghancur kebudayaan. Oleh karena itu, dinamika kebudayaan menjadi bagian tidak terpisahkan dari perkembangan berbagai aspek kehidupan manusia. Lingkungan, pemikiran, kebutuhan, hasrat, kepentingan, dan tujuan hidup telah menjadi arena yang begitu luas bagi pengembangan dan pemberdayaan kreativitas manusia. Secara evolutif, kebudayaan dan kreatifitas manusia berkembang dari hal-hal yang bersifat primitif dan sederhana ke hal-hal yang bersifat kompleks dan modern. Secara fungsional kebudayaan dapat menjadi sistem nilai (value system), sistem pengarah (guiding system), dan spirit kemajuan (spirit of progress) bagi suatu masyarakat. Sebaliknya kebudayaan juga dapat menjadi ancaman bagi perpecahan dan kehancuran ras manusia sebagaimana diprediksikan Huntington (1996) dalam bukunya *The Clash of Civilizations and the Remarking of Word Order*.

Menyadari hal tersebut, arah pengembangan kebudayaan Bali perlu mendapat perhatian serius. Apalagi dalam dunia modern dan global yang ditandai dengan semakin kaburnya batas-batas kebudayaan (*borderless*) dan homogenisasi kultural. Masuknya berbagai sistem nilai baru seiring dengan liberalisasi

dan komunikasi dan informasi menjadi kondisi yang dihadapi oleh hampir seluruh masyarakat dunia, tak terkecuali masyarakat Bali. Kondisi ketakberumahan (*Homeless*) menjadi keniscayaan sosial seiring dengan hegemoni modernitas dalam berbagai aspek kehidupan. Materialisme, individualisme, konsumerisme menjadi akses-akses modernitas yang kian menguat pengaruhnya terhadap kehidupan manusia kontemporer. Apabila hal tersebut tidak terantisipasi dengan baik, maka demoralisasi, dehumanisasi, dan alienasi akan menjadi dampak yang sangat menakutkan. Karena itu "berenang dalam perubahan", atau mekanisme "glokalisasi" menjadi pilihan bijak di tengah dominasi budaya global yang nyaris tak terbendung. Pilihan ini harus dilakukan karena adanya sifat oposisi biner budaya, dimana budaya modern cenderung lebih menekankan pada rasionalitas teknis dan instrumental, sebaiknya budaya lokal bertumpu pada budaya moralitas dan spiritualitas.

Sesungguhnya sifat selektif dan adaptif kebudayaan Bali terhadap masuknya kebudayaan asing telah teruji dalam rentang sejarah kehidupan manusia Bali. Melalui *spirit taksu* (*inner power*), *jengah* (*competitive pride*) *desa kala patra* dan *rwabhineda*, budaya asing diolah, disesuaikan, dan ditransformasikan ke dalam budaya lokal sehingga melahirkan sintesis yang mengesankan. Spirit ini tampaknya perlu direvitalisasi dalam menghadapi kuatnya penetrasi modernitas sehingga nilai budaya Bali yang adi luhung berlanjut dalam perubahan (*continuity in change*) dan menjadi pola bagi serta pola dari kelakuan manusia Bali dalam pergulatan global. Gagasan ini sejalan dengan apa yang pernah dikemukakan Prof. Mantra (1996) –Landasan Kebudayaan Bali– dan kiranya masih cukup relevan diterapkan saat ini. Hanya saja dibutuhkan kesiapan orang Bali untuk mengolah unsur-unsur budaya luar dalam membangun kreativitas budayanya. Dalam konteks ini, modernitas seharusnya dapat dimanfaatkan untuk memperkuat jati diri dan karakter lokal.

Kreativitas budaya semacam ini menuntut proses transformasi nilai dalam komunikasi yang kontekstual dan sarat makna. Hal ini tampaknya telah diperankan cukup apik oleh I Wayan Nardayana atau lebih dikenal dengan sebutan "Dalang *Cenk Blonk*" Dalam keterpurukan dunia pewayangan kecuali wayang lemah sebagai bagian dari ritual keagamaan, Dalang *Cenk Blonk* justru menjadi fenomenal karena berhasil menyajikan suguhan pertunjukan wayang kulit Bali yang segar, menghibur, dan mendidik. Wayang *Cenk Blonk* telah menjadi idola baru masyarakat Bali. Kecakapan dalam memainkan wayang dan didukung tata pentas, seni karawitan, *lighting* dan aksesoris panggung lainnya menjadi pembeda dari pagelaran wayang kulit tradisional pada umumnya. Malahan dengan kreativitas seni pertunjukan yang ditampilkan yang dipadukan dengan pemanfaatan teknologi modern, tanpa tercerabut dari pakem-pakem pedalangan. *Cenk Blonk* telah melakukan "revolusi kreatif" dalam dunia pewayangan Bali. Selain itu, hal yang menarik dari Dalang *Cenk-Blonk* adalah kemampuannya dalam mentransformasikan berbagai nilai, baik yang bersumber dari agama Hindu, maupun kebudayaan Bali, melalui pencerahan dan kritik sosial yang dibungkus dalam humor-humor segar. Dengan demikian melalui kreativitasnya itu, Dalang *Cenk Blonk* selain mampu memenuhi fungsi psikologis sebagai media hiburan (tontonan) juga berhasil menjadi media transformasi nilai 'tuntunan' dan 'tatanan' moral, estetis, historis, sosial, dan spiritual yang sangat diminati oleh kalangan luas masyarakat Bali.

Atas kepiawaian Dalang *Cenk Blonk* dalam mengolah pertunjukannya sebagai media hiburan dan sekaligus media pendidikan dapat dipandang sebagai keunggulan kompetitif yang tidak banyak dimiliki oleh dalang-dalang lainnya di Bali. Oleh karena itu judul buku "*Cenk Blonk* Dalang Inovatif (Membuka Tabir di Balik Kesuksesan Dalang Cenk Blonk)" oleh penulis buku ini untuk menggambarkan fenomena tersebut sangatlah

tepat. Lebih lagi hadirnya buku ini disusun berdasarkan hasil *rekonstruksi atas disertasi penulis* dalam rangka menyelesaikan studi S3 pada Program Doktor Pendidikan Agama Hindu di Universitas Hindu Indonesia Denpasar.

Atas hadirnya buku ini tentu saya selaku mantan promotor sangat mengapresiasi dan memberikan penghargaan kepada penulis semoga buku ini dapat memberikan gambaran kepada para pembaca tentang Dalang *Cenk Blonk* yang kehadirannya cukup fenomenal dalam dunia pewayangan di Bali, dan sekaligus menjadi motivasi bagi alumni S3 Unhi untuk mempublikasikan hasil penelitian disertasinya, baik dalam bentuk buku maupun artikel terakreditasi demi pengembangan budaya menulis di kalangan akademisi kita yang masih terasa sangat kurang. Disamping itu beberapa hal dapat digali dalam buku ini, diantaranya tentang seni pedalangan, pendidikan, pendidikan agama Hindu, strategi untuk dapat eksis dalam mempertahankan karya seni, dan kiat-kiat sebagai dalang inovatif.
Selamat membaca buku ini.

Semoga pikiran yang baik datang dari segala penjuru.
Om santih-santih santih om

Denpasar, 2 Maret 2015

SEPATAH KATA DARI PENULIS

Om Swastyastu,

Buku ini digali dari hasil penelitian yang konprehensif dalam bentuk Disertasi, namun dalam buku ini hanya mencakup sebagian dari hasil penelitian yang berjudul “ Tranformasi Nilai-Nilai Pendidikan Agama Hindu dalam Pertunjukan Wayang Kulit Cenk Blonk di Bali: Lakon *Kumbhakarna Lina* dan *Gatotkaca Anggugah*” tahun 2014. Dasar penelitian ini dilakukan untuk dapat berpartisipasi dalam meningkatkan kualitas dan mutu pendidikan Indonesia melalui kajian nilai-nilai pendidikan agama Hindu dalam pertunjukan wayang kulit cenk blonk. Berbicara tentang kualitas dan mutu pendidikan di Indonesia, Yamin (2006:1) mengatakan bahwa rendahnya kualitas pendidikan di Indonesia tidak saja disebabkan oleh rendahnya *input* pendidikan, akan tetapi diakibatkan oleh proses pendidikan yang tidak maksimal dan rendahnya kualitas guru. Selain itu menurut Winarno (2009: 348-349) mengatakan kalau dihadang oleh resistensi pendidikan berbasis tradisi, maka diperkirakan dalam sepuluh tahun mendatang pendidikan di tanah air akan menjadi hiruk pikuk, bertikai tentang kualitas dan mutu pendidikan karena tidak memiliki visi yang jelas, untuk itu perlu diupayakan pendidikan kembali nilai-nilai budaya/tradisi sebagai kepribadian bangsa.

Disatu sisi dalam UUD 1945 diungkapkan bahwa pendidikan nasional berakar pada budaya bangsa dan untuk menciptakan peradaban bangsanya. Bangsa Indonesia adalah bangsa yang kaya akan budaya/kesenian tradisional, yang sangat efektif sebagai media menstranformasi nilai-nilai pendidikan. Berkenaan dengan

itu, dalam mentransformasi nilai-nilai pendidikan diupayakan memanfaatkan budaya/kesenian tradisonal agar hasil pendidikan yang dicapai relevan dengan akar budaya bangsa Indonesia itu sendiri.

Suatu realita untuk mempertahankan eksistensi suatu tradisi/budaya sebagai sumber nilai-nilai pendidikan tidaklah mudah, karena berada pada era globalisasi. Pengaruh globlisasi mengakibatkan perkembangan kesenian tradisional tidak bisa hidup dengan baik. Kemajuan ilmu pengetahuan dan teknologi mengakibatkan sejumlah kesenian tradisional termarginalisasi. Seperti dapat dilihat dalam kurun waktu tertentu sekitar tahun 1980 an sempat terjadi kevakuman terhadap pementasan beberapa kesenian tradisional Bali, karena pementasan kesenian tradisional di Bali tidak lagi mampu menarik minat penonton terutama di kalangan generasi muda dan masyarakat Bali pada umumnya. Bahkan pementasan beberapa kesenian tradisional terkait dengan upacara, seperti Wayang Sapuleger yang dimaksudkan untuk kepentingan *nunas penglukatan* (penyucian diri) bagi anak yang lahir pada *wuku Wayang* acap kali diganti secara simbolik dengan *nunas tirthanya* saja (mohon air suci kepada Jro Dalang), tanpa melalui pementasan wayangnya.

Menurut Wiana (wawancara, 2 April 2014) membenarkan fenomena tersebut, karena sebelum munculnya WKCB, di tahun 1980 an ke atas sempat terjadi kevakuman terhadap pementasan wayang kulit di Bali. Sehubungan dengan itu pemerintah daerah Propinsi Bali menggagas pertunjukan wayang kulit agar dipentaskan di pura Jagatnatha Denpasar pada hari suci *purnama* (bulan terang penuh) dan hari suci *tilem* (bulan gelap penuh). Menurut Ida Pedanda Gede Wayan Buruan (wawancara, pada 5 Mei 2012) di Karangasem dinyatakan hal yang senada bahwa sebelum munculnya pertunjukan WKCB, pertunjukan wayang kulit memang sangat jarang. Walaupun ada penontonya tidak banyak dan umumnya laki-laki serta orang tua.

Dari fenomena tersebut dapat dikatakan akibat dari pengaruh globalisasi termarginalnya beberapa kesenian tradisional Bali, tidak bisa dipungkiri, salah satunya dapat dilihat pada pertunjukan wayang kulit Bali. Pertunjukan wayang kulit sebagai suatu produk budaya tidak bisa terlepas dari pengaruh globalisasi, Terkait Globalisasi Atmadja (2006), mengatakan, bahwa bersamaan dengan adanya globalisasi ekonomi, maka globalisasi kebudayaan menjadi tidak terhindarkan. Dalam konteks ini terjadi aliran kebudayaan dari negara-negara maju ke negara-negara berkembang atau dari pusat ke pinggiran. Kondisi ini begitu hebatnya sehingga banyak pakar mengatakan bahwa globalisasi tidak semata-mata bisa dilihat sebagai suatu proses ekonomi, tetapi merupakan pula proses kultural diantaranya John Tomlison dalam Stager (2005:53), mengatakan “Globalisasi berada di jantung kultur modern, praktik-praktik kultural berada di jantung globalisasi” (Atmadja 2006:15). Termasuk beberapa kesenian Bali (Wayang Kulit Bali) karena pengaruh Global mengalami marjinalisasi.

Suatu fenomena ditengah-tengah globalisasi dan modernisasi pertunjukan wayang kulit cenk blonk hadir fenomenal, menjadi pertunjukan yang sangat digemari oleh masyarakat. Pertunjukan wayang kulit cenk blonk selanjutnya disingkat dengan (WKCB) tampil sangat fenomenal menjadi idola masyarakat dari kaum awam sampai kaum intelektual. Wacana-wacananya sering dijadikan perbincangan dan pertimbangan dalam pemecahan masalah dalam kehidupan. Sehingga pertunjukan WKCB sebagai salah satu produk budaya yang adi luhung menarik untuk diteliti dengan judul dengan Judul ”Transpormasi Nilai-Nilai Pendidikan Agama Hindu Dalam Pertunjukan Wayang Kulit Cenk Blonk di Bali: Lakon Kumbakarna Lina dan Gatotkaca Anggugah” Penelitian dilakukan di Sanggar Cenk Blonk Desa Belayu kecamatan Marga Kabupaten Tabanan dan pada rekaman CD dengan lakon kumbhakarna Lina dan Gatotkaca Anggugah.

Dasar teoritis yang digunakan adalah teori fungsional struktural, teori wacana, teori budaya populer, dan teori persepsi. Teori ini dipandang relevan untuk mengkaji permasalahan ini sehingga mendapatkan hasil penelitian sesuai dengan tujuan penelitian.

Dari hasil penelitian tersebut secara singkat dapat disampaikan, yakni WKCB dapat mempertahankan eksistensinya sebagai media seni dan pendidikan agama Hindu di Bali karena dapat beradaptasi, mampu memadukan budaya tradisi dan budaya modern dalam pertunjukan, memiliki strategi pengembangan pertunjukan yang inovatif, Pertunjukan WKCB digemari oleh masyarakat karena dapat memberi hiburan (nilai tontonan) dan dapat mentransformasi nilai-nilai pendidikan agama Hindu (nilai tuntunan) atau dari hasil penelitian ini dapat digali berbagai pengetahuan terkait dengan seni pedalangan dan nilai-nilai pendidikan agama Hindu. Hasil penelitian ini akan disosialisasikan secara bertahap kepada masyarakat melalui beberapa buku.

Sesuai dengan judul buku ini maka akan membahas beberapa hal terkait, yakni 1) kiat-kiat WKCB sebagai dalang inovatif, mencakup: yakni (1) penataan panggung yang dekoratif; (2) penataan tata lampu yang modern; (3) penataan *sound system* yang modern; (4) menggunakan fostur wayang yang lebih besar dan lucu; menggunakan gerong/pesinden; (5) menggunakan ketengkong dan pembantu ketengkong; dan (6) Mengkolaborasi musik tradisional dan modern; 2) beberapa alasan mengapa WKCB dapat eksis sebagai media seni dan pendidikan agama Hindu di Bali, 3) spirit, semangat, strategi, dan terobosan-terobosan yang dilakukan WKCB untuk bisa tampil eksis di era globalisasi dan modernisasi; 4) bagaimana mengemas pertunjukan agar disenangi masyarakat; 5) bagaimana membina keanggotaan dalam sanggar agar tidak terjadinya suatu konflik, 6) mengungkap makna berbagai sarana-sarana dalam pertunjukan wayang kulit, memuat upakara/banten dalam pertunjukan wayang kulit, dan mantra-mantra yang digunakan dalam pertunjukan wayang kulit; 7)

Strategi WKCB dalam mentransformasi nilai-nilai pendidikan agama Hindu; dan 8) Kisah hidup perjalanan Dalang *Cenk Blonk* dalam mencapai puncak Kariernya.

Hadirnya buku ini saya persembahkan kepada masyarakat, para pelaku seni khususnya seni pedalangan, atau yang membutuhkan untuk dapat membagi pengetahuan yang kami dapatkan, dan terakhir dengan aktualisasi dan pemahaman bahasan-bahasan tersebut diharapkan dapat sebagai ajang peningkatan mutu dan kualitas pendidikan Indonesia. Sehingga apa yang telah diraih tidak seperti menara gading tanpa makna, karena ada wacana “betapapun tingginya ilmu pengetahuan yang diraih tanpa sosialisasi atau diketahui oleh masyarakat akan kehilangan makna di hati masyarakat”.

Sebagai akhir kata penulis menyadari atas kekurangsempurnaan buku ini, berkenaan dengan itu kritik dan saran yang bersifat konstruktif tetap diharapkan demi sempurnanya buku ini, dan saya juga menyampaikan penghargaan yang setinggi-tingginya kepada promotor, kopromotor, kepada segenap pihak yang telah membimbing dalam proses penelitian, dan sampai terwujudnya buku ini. Semoga buku ini berguna dan bermanfaat.

Om Santih Santih Santih Om

DAFTAR ISI

SEKAPUR SIRIH	v
SEPATAH KATA PENULIS	ix
DAFTAR ISI	xv
BAB I WKCB SEBAGAI WAYAN INOVATIF	1
1.1 WKCB Dapat Menjalankan Fungsi AGIL Dalam Sebuah Sistem.....	1
1.2 WKCB Adalah Pertunjukan Wayang Kulit Yang Inovaf	3
1.2.1 Proses Inovasi Terjadi Adaptasi Antara Tradisional dengan Modernitas	5
1.2.2 Unsur-Unsur Pendukung Sebagai Dalang Inovatif Dalam Pertunjukan WKCB	7
BAB II EKSISTENSI WKCB SEBAGAI MEDIA SENI DAN PENDIDIKAN AGAMA HINDU DI BALI.....	35
2.1 WKCB Tetap Mempertahankan Tradisi Dalam Dharma Pewayangan	35
2.1.1 WKCB Memohon Anugrah/Taksu Pada Ida Sang Hyang Widhi Wasa	36
2.1.2 Dewa-Dewa Yang Dipuja Dalam Pertunjukan WKCB.....	36
2.1.3 WKCB Memanjatkan Doa-Doa dan Mantra-Mantra Dalam Pertunjukkan.....	29
2.2 WKCB Memuja Tuhan Dalam Siwa Tattwa	44
2.2.1 Pandangan Umum Siwa Tattwa.....	44
2.2.2 Tuhan Sumber Segala	46
2.2.3 Bhatara Siwa Bersifat Immanent dan Transenden	50
2.2.4 Banten Dalam Pertunjukan WKCB.....	51
2.3 WKCB Dapat Memenuhi Kebutuhan Individu dan Sosial Masyarakat.....	52

2.3.1	WKCB Dapat Memenuhi Kebutuhan Estetis Masyarakat atau Fungsi Tontonan	53
2.3.2	WKCB Dapat Menanamkan Nilai Pendidikan Agama Hindu Pada Masyarakat/Fungsi Tuntunan	55
2.4	Pertunjukan WKCB Sebagai Proses Pendakian Spiritual.....	58
2.5	WKCB Sebagai Organisasi Kreatif Melakukan Usaha Pembertahanan Pola	62
2.5.1	WKCB Meningkatkan Kualitas Pembinaan Sumber Daya Manusia	62
2.5.2	Pementasan WKCB Yang Tertata Dan Dinamik.....	63
2.5.3	WKCB Mengelola Manajemen Keuangan Yang Transparan.....	64
2.5.4	WKCB Membina Anggota Sanggar	65

BAB III STRATEGI DALANG WAYANG KULIT CENK BLONK DALAM MENTRANSFORMASI NILAI - NILAI PENDIDIKAN AGAMA HINDU DI BALI

3.1	Menyampaikan Pesan Dengan Humor Dan Merevitalisas Dua Tokoh Wayang Kulit Bondres Cenk Blonk.....	70
3.1.1	Wayang Bondres Cenk Dan Blonk Menginspirasi Perubahan Nama Sanggar ...	75
3.1.2	Wayang Bondres Cenk Blonk Sebagai Icon Tanda Pertunjukan Akan Berakhir ...	79
3.2	Menyampaikan Ajaran Hindu Yang Bersumber Pada Veda (Itihasa dan Purana)	79
3.2.1	Veda	81
3.2.3	Itihasa.....	94
3.2.3	Purana	112
3.2.4	Kedudukan Itihasa dan Purana Dalam Struktur Veda.....	114
3.2.5	Penjelasan dan Penelusuran.....	115

3.2.6	Mentrasformasi Nilai-Nilai, Norma - Norma dalam Ajaran Agama Hindu.....	120
3.3	WKCB Memproduksi Pertunjukan Secara Selektif	124
3.3.1	Mendengar	124
3.3.2	Mengamati	125
3.3.3	Membaca	126
3.3.4	Merenungkan.....	127
3.4	WKCB Memilih Tema Sesuai Isu Yang Berkembang Di Masyarakat	129
3.4.1	Mengangkat Isu Global	132
3.4.2	Mengangkat Isu Loka	149
3.5	Strategi Alur Cerita Watak dan Penokohan	156
3.5.1	Alur Cerita Lakon Gatotkaca Anggugah dan Kumbakarna Lina	157
3.5.2	Watak Penokohan Dalam Lakon Gatot kaca Anggugah dan Kumbakarna Lina ...	166
3.6	Menyampaikan Nilai-Nilai Pendidikan Hindu Sebagai Suatu Sistem Pendidikan	175
3.6.1	Batasan Pendidikan.....	175
3.6.2	Unsur-Unsur Pendidikan	187
3.6.3	Unsur-Unsur Pendidikan Dalam WKCB	208
3.7	Penyampaian Pesan Pendidikan Secara\ Dealogis dan Komunikatif.....	224
3.7.1	Bahasa Komunikatif	224
3.7.2	Menggunakan Pari Bahasa Bali Dan Lagu-Lagu Tradisional	226

BAB IV KISAH PERJALANAN HIDUP CENK

	BLOK DALAM MENCAPAI PUCAK KARIR.....	229
4.1	Status Keluarga Cenk Blonk.....	229
4.2	Nardayana Bukan Keturunan Dalang Namun Memilih Kegemaran Mewayang Dari Umur 9 Tahun.....	230

4.3	Gagal Memenuhi Harapan Ayahnya Untuk Sebagai Pegawai Negeri Wayang Di Bakar Namun Semangat Masih Berkobar-Kobar.....	231
4.4	Dari Tukang Parkir Cenk Blonk Melirik Kampus	232
4.5	Dari Penari Topeng Kembali Sebagai Pekerja Toko	233
4.6	Berawal Sebagai Raja dan Tuan Putri Dalam Pentas Seni Menjadi Swami Istri Dalam Kenyataa	234
4.7	Perihatin Dengan Pementasan Wayang Yang Sepi Penonton Cenk Blonk Mengemas Pertunjukan Wayang Kulit Yang Gaul.....	234
4.8	Pertunjukan Cenk Blonk Mempesona Dan Diburu Oleh Semua Kelas	235
4.9	Kisah Munculnya Wayang Cenk Blonk	236
4.10	Cenk Blonk Laris Manis Dan Banjir Order	237
4.11	Menaikkan Tarif Bayaran Untuk Menjaga Kesehatan	238
4.12	Muncul Pesaing Memperkuat Kenyakinan Cenk Blonk Untuk Maju Lagi.....	239
4.13	Dukungan Ida Pandita Memperkuat Nilai - Nilai Pendidikan Dalam Pertunjukan.....	240
4.14	Ketenaran Cenk Blonk Sampai Merambah Ke Pusat Ibu Kota	241
4.15	Bertenger Di Puncak Karir Cenk Blonk Terus Belajar Menempuh Pendidikan S3	242
	DAFTAR PUSTAKA.....	245
	RIWAYAT HINDU PENULIS	253

Bab I

WKCB SEBAGAI DALANG INOVATIF

Dalam BAB I ini akan diuraikan mengapa wayang WKCB disebut sebagai dalang inovatif serta unsur-unsur apa yang mendukung dalam setiap pertunjukannya sehingga disebut sebagai dalang inovatif, juga akan disertai beberapa pendapat dan komentar tentang eksistensinya sebagai dalang inovatif yang membedakan dengan pertunjukan wayang tradisi. Terkait dengan itu dalam Bab ini akan dibahas beberapa sub bahasan yang melatarbelakangi mengapa dia eksis sebagai media seni dan pendidikan agama Hindu, yakni 1) WKCB dapat Menjalankan Fungsi AGIL dalam sebuah Sistem, 2) WKCB adalah Pertunjukan Wayang Kulit Yang Inovatif, 3) Proses Inovasi terjadi Adaptasi antara Tradisional dan Modernitas, dan 4) Unsur-unsur pendukung sebagai dalang inovatif dalam pertunjukan meliputi: (1) penampilan panggung yang dekoratif; (2) menggunakan tata lampu yang modern; (3) menggunakan *sound system* yang modern; (4) menggunakan fostur wayang yang lebih besar dan lucu; menggunakan gerong/pesinden; (5) menggunakan ketengkong dan pembantu ketengkong; dan (6) menggunakan musik tradisional dan modern.

1.1 WKCB dapat Menjalankan Fungsi AGIL dalam sebuah Sistem

Salah satu alasan yang melatarbelakangi eksistensi WKCB sebagai media seni dan pendidikan agama Hindu di Bali, yakni WKCB dapat Menjalankan Fungsi AGIL dalam sebuah Sistem WKCB berfungsi di masyarakat dan dapat menjalankan fungsi-fungsinya bertindak sebagai suatu sistem dalam pertunjukan.

Fungsi-fungsi tersebut adalah sebagai berikut. Pertama, Fungsi adaptasi, yaitu WKCB dapat beradaptasi dengan lingkungan. Dalam hal ini pertunjukan WKCB dapat mengelaborasi budaya tradisi dan budaya modern. Hasil dari adaptasi ini di satu sisi WKCB mampu mengemas penampilan pertunjukan wayang kulit yang inovatif, sedangkan di sisi lain WKCB tetap mempertahankan budaya tradisi dalam *dharma pawayangan*, yakni WKCB tetap melakukan aktivitas memohon anugerah/*taksu*, melantumkan doa-doa kepada Ida Sanghyang Widhi Wasa dalam setiap pertunjukannya. Kedua, Fungsi tujuan (Gold), yaitu Kehadiran WKCB di masyarakat memiliki tujuan yang jelas, yakni tujuan utamanya adalah untuk dapat mengangkat seni pertunjukan wayang kulit sebagai suatu pertunjukan yang menyenangkan/digemari oleh masyarakat, yang sebelumnya sempat termarginalisasi. Tujuan ini sudah terealisasi di antara kesenian wayang kulit di Bali WKCB sudah menjadi tontonan yang digemari dan menjadi idola masyarakat. Selain itu, menjadi tujuan pokok/inti adalah untuk memenuhi kebutuhan masyarakat, baik secara individual maupun kelompok/sosial, yakni WKCB mampu memberikankan tontonan/hiburan, memenuhi kebutuhan spiritual, dan memberikan tuntunan/penanaman nilai-nilai kepada masyarakat. Ketiga, Fungsi integrasi, yaitu WKCB dapat menjaga, mengkoordinasikan, mengomunikasikan, hubungan antarkomponen baik di dalam sanggar, maupun di luar sanggar, mencakup hubungan antarsub-sub-sistem dalam pertunjukan sehingga sebagai sub-subsistem dapat menjalankan fungsinya masing-masing dalam pertunjukan. Dari fungsi ini timbul bentuk/struktur pertunjukan yang jelas yang sangat menentukan suksesnya suatu pertunjukan. Keempat, *Fungsi latensi*, yaitu WKCB dapat membina, menjaga kekohesifan/keharmonisan kerja antarkru sebagai anggota sanggar sehingga dapat menekan riak-riak negatif sebagai akar timbulnya konflik. Upaya ini dilakukan dengan pola pengelolaan manajemen (sumber daya manusia) yang modern. Penampilan pertunjukan yang tertata dan dinamik, pengelolaan manajemen keuangan yang transparan, dan pembinaan anggota sanggar. Keempat fungsi tersebut menurut Parsons dalam Ritzer

(2004), disebut dengan skema AGIL, mengatakan suatu fakta social akan *survive* apabila dapat menjalankan fungsi-fungsi ini, yakni: (*adaptasi, gold, integrasi, dan latensi*). Sedangkan Merton dalam Ritzer (2004), mengatakan suatu fakta sosial memiliki fungsi secara nyata/manifes, maupun fungsi tersembunyi/laten. Begitu juga WKCB dapat eksis sebagai media seni dan pendidikan agama Hindu di Bali karena WKCB memiliki fungsi secara nyata dalam memenuhi kebutuhan individu dan sosial masyarakat.

1.2 WKCB adalah Pertunjukan Wayang Kulit Yang Inovatif

WKCB disebut sebagai wayang kulit inovatif karena keberhasilannya beradaptasi dengan lingkungan. Adaptasi merupakan salah satu fungsi dalam sistem yang menentukan *survive*/eksistensi dalam sebuah pertunjukan. Hasil adaptasi WKCB dapat mengelaborasi budaya tradisi dan modern, yang dapat menghasilkan pertunjukan wayang kulit yang inovatif dan tetap mempertahankan tradisi, yakni dalam pertunjukannya tetap melakukan aktivitas memohon anugerah/*taksu* dan memanjatkan doa-doa kepada Ida Sanghyang Widhi Wasa.

Sehingga dalam perkembangan dunia pewayangan di Bali, WKCB disebut sebagai wayang kulit inovatif. Istilah itu diperkirakan untuk membedakan WKCB dengan wayang kulit tradisi yang penampilannya konvensional. Menurut Purnamawati (2005:73) Nardayana sebagai dalang WKCB merupakan salah seorang dalang pembaharu dalam pertunjukan wayang kulit Bali. Ide-ide, terobosan-terobosan baru, inovasi, dan kreativitasnya menjadikan wayang kulit Bali yang sudah lama ditinggalkan penontonnya dan menjadi kesenian yang marginal kembali menggeliat bahkan menjadi idola dan ditunggu-tunggu masyarakat. Hal yang senada diungkapkan dalam harian *Jawa Pos* terbitan Rabu, 9 Februari 2005 sebagai berikut.

Dalam pertunjukan musik, ada segolongan musisi eksploratif yang menghasilkan musik progresif. Dalam kesenian wayang kulit Bali, sejak tahun 1990-an juga muncul progresivitas serupa dengan ditandai munculnya wayang Cenk Blonk...

WKCB sebagai dalang yang inovatif, dikemukakan juga oleh Dewa Wicaksana, Beliau seorang dosen pedalangan, pengamat seni pedalangan di Bali, juga penulis beberapa buku tentang pewayangan, (wawancara pada tanggal 18 Januari 2014 di ISI Denpasar), mengatakan dari beberapa jumlah dalang di Bali, Nardayana layak menyandang predikat dalang yang inovatif/dalang muda berbakat. Adapun kutipan wawancaranya, sebagai berikut

Dari 236 jumlah dalang tersebar di beberapa kabupaten di Bali, dari segi proses pembaruan dalam seni pertunjukan wayang kulit, WKCB dapat menyandang sebagai predikat dalang Inovatif/dalang muda berbakat, diakui pula dari segi finansial, dan ketenarannya WKCB belum ada yang menandingi saat ini di Bali. Dia mampu mengangkat citra pertunjukan wayang kulit yang sempat termarginalisasi menjadi suatu pertunjukan yang memiliki nilai komuditi yang tinggi dan layak dijual. Hanya WKCB yang berani memberikan rincian harga secara transparan kepada penanggap dengan harga tinggi berkisar 12--13 Juta rupiah namun, predikat itu tidak dengan mudah diraih, harus dibarengi dengan tanggung jawab serta profesionalisme yang tinggi dalam bidangnya dan pertunjukan yang ditampilkan dapat memenuhi/memuaskan selera penonton.

Hal yang senada dikemukakan oleh seorang dalang di Denpasar I Wayan Suparta wawancara pada 20 Pebruari 2014, mengatakan WKCB sebagai dalang inovatif dapat dilihat pada penampilannya yang berbeda dengan wayang tradisi baik dari segi sarana prasarana, dekorasi panggung, dan penampilannya, berikut kutipan wawancaranya:

Di Bali ada beberapa dalang yang telah memiliki kualifikasi tertentu, kerena ketekunan/profesional dalam bidang-bidang tertentu dalam pementasannya, yakni Wayang babad oleh I Ketut Parta dan I Ketut Suidiana, SSN.M.Sn., Wayang *Calonarang* oleh Ida Bagus Sudiksa, SE., MM. Dalang Cupak oleh dalang Dukuh Pulu Dalang gambuh oleh I Wayan

Narta, Dalang Tantri oleh I Wayan Wija, dan Wayang Arja oleh I Made Sidja, dan Nardayana sebagai dalang Wayang Kulit Cenk Blonk (WKCB) dari segi substansi materi pertunjukan tidak begitu menonjol, materi pertunjukannya bersumber pada Mahabharata dan Ramayana namun, dari penampilan Wayang Kulit Cenk Blonk (WKCB) berhak menyandang sebagai dalang inovatif karena penampilannya berbeda dengan wayang tradisi dan mampu mengelaborasi budaya tradisi dengan budaya modern dengan memasukan teknologi yang kreatif dalam pertunjukannya sehingga menjadi pertunjukan yang elegan dan sangat menyenangkan baik dari isi cerita, dekorasi panggung, dan penampilannya.

Berdasarkan predikat WKCB sebagai dalang inovatif/dalang muda berbakat tersebut sebagai salah satu indikator yang dapat mempertahankan eksistensinya sebagai media seni dan transformasi nilai-nilai pendidikan agama Hindu di Bali.

1.2.1 Proses Inovasi terjadi Adaptasi antara Tradisional dengan Modernitas

Dalam proses Inovasi terjadi adaptasi antara tradisional dan modernitas karena WKCB mampu mengakomodasi kemajuan teknologi dan tetap mempertahankan spirit tradisional. Keberadaan WKCB terjadi dalam kemampuan mengemas antara spirit tradisional dan modern. Dalam adaptasi terjadi penghapusan spirit tradisional yang sudah tidak relevan dan mengganti dengan yang baru yang lebih diterima masyarakat. Menurut pandangan Hegel disebut dengan dialektika. Dialektika terdiri atas tesis, antitesis, dan sintesis. Tesis adalah pemahaman terhadap objek yang sedang dihadapi, antitesis adalah pengingkaran sebagai akibat timbulnya argumentasi yang baru dan sintesis adalah proses terjadinya strukturasi baru sehingga melahirkan pemahaman baru. Tesis bukanlah simpulan akhir yang sesungguhnya, melainkan semata-mata merupakan titik pijak baru, pada gilirannya tesis pun akan menjadi antitesis, demikian seterusnya. Hubungan dialektis antara tradisionalitas dan modernitas dalam seni pertunjukan

WKCB pada dasarnya terjadi melalui proses tersebut dan setiap perubahan membawa makna baru yang dengan sendirinya merupakan proses tanpa akhir (Ratna, 2010: 500).

Seiring dengan adaptasi Nardayana sebagai dalang WKCB melakukan perubahan untuk melahirkan penampilan inovatif “Seniman harus berinovasi, berekreasi seiring dengan perubahan zaman, tetapi tak harus melepas spirit akar tradisi kesenian warisan leluhur” (*Jawa Pos*, Rabu, 09 Februari 2005). Jadi Inovasi terjadi dalam adaptasi tradionalitas dengan modernitas.

Inovasi yang dilakukan Nardayana, selain untuk menghidupkan kembali wayang kulit yang telah lama terpinggirkan, juga karena sangat besar dipicu oleh kemajuan teknologi. Dengan adanya teknologi canggih, inovasi bisa dilakukan dengan lebih mudah. Menurut Koentjaraningrat (1990:108), inovasi terjadi akibat penemuan baru dalam bidang teknologi. Dengan demikian, suatu karya inovasi bisa diterima oleh masyarakat melalui sebuah proses. Dengan mengutip Linton dalam karya tulisnya *The Study of Man* (1936), Koentjaraningrat menulis sebagai berikut.

Suatu penemuan baru, baik penemuan berupa alat atau ide baru yang diciptakan seorang individu dalam masyarakat, disebut *discovery*. Apabila alat atau ide baru itu sudah diakui dan diterima oleh sebagian besar warga dalam masyarakat, maka penemuan baru tadi menjadi apa yang disebut *invention*. Proses sejak tahap *discovery* sampai ke tahap *invention* sering berlangsung lama dan kadang-kadang tidak hanya menyangkut suatu individu, yaitu si pencipta pertama, tetapi serangkaian individu yang terdiri dari beberapa orang pencipta (Koentjaraningrat, 1990:108--109).

Dari beberapa uraian tersebut dapat dikatakan WKCB layak disebut sebagai dalang inovatif melihat dari terobosan-terobosan yang dilakukan dalam mengangkat seni pewayangan di Bali agar menjadi suatu tontonan yang menyenangkan masyarakat, dan juga pengakuan masyarakat bahwa WKCB adalah pertunjukan wayang kulit yang dapat memuaskan selera penonton.

1.2.2 Unsur-Unsur Pendukung sebagai Dalang Inovatif dalam Pertunjukan WKCB

Nardayana sebagai dalang yang inovatif dapat dilihat dalam ide-ide dan terobosan-terobosan yang dilakukan dalam setiap pertunjukkan yang berbeda dengan penampilan wayang kulit tradisional. Dalam arti unsur-unsur dalam wayang tradisional diinovasi diperbaharui ditambah/dikurang, menjadi penampilan/ukuran yang berbeda/baru. Adapun unsur-unsur pendukung sebagai dalang inovatif dalam pertunjukan WKCB, yakni (1) penampilan panggung yang dekoratif; (2) menggunakan tata lampu yang modern; (3) menggunakan *sound system* yang modern; (4) menggunakan fostur wayang yang lebih besar dan lucu; menggunakan gerong/pesinden; (5) menggunakan ketengkong dan pembantu ketengkong; dan (6) Mengkolaborasi musik tradisional dan modern. Semua ini dilakukan sebagai upaya untuk mempertahankan eksistensi WKCB. Berikut penjelasan dari masing-masing sub.

1.2.2.1 WKCB Menampilkan Panggung yang Dekoratif

Panggung merupakan sebuah tempat dengan ukuran tertentu sebagai tempat para aktor atau aktris bermain dalam sebuah pertunjukan teater. Menurut Harymawan (1988:117--118), panggung adalah sebuah pertunjukan teater termasuk pertunjukan wayang yang disebut *playing area* atau daerah permainan.

Panggung tempat pertunjukan WKCB memiliki nilai artistik dan dekoratif. Sebagai perbandingan, panggung dalam wayang tradisi biasanya dibuat oleh penanggap secara sederhana. Luas panggung wayang kulit tradisi sekitar 4 x 4 meter persegi. Kelir dipasang pada bambu, demikian pula *blencong* atau lampu dalang yang berisi bahan bakar minyak kelapa dengan sumbu benang atau sigi kompor minyak tanah. Sisi kanan dan kiri kelir ditusuk dengan dua kayu yang disebut *lujuh*. Sisi atas dan bawah kelir ditusuk dengan dua besi beton ukuran 10 tes atau bambu yang diraut dan belakangan ada juga memakai tali plastik. Pada besi beton bawah yang melekat pada *gedebong* (batang pisang) dikunci dengan besi yang ujungnya tajam dan diatasnya melengkung untuk menekan

besi beton. Besi penguat kelir itu disebut *racik*. Dalam pementasan wayang tradisi tidak ada ketentuan baku tentang ukuran kelir. Akan tetapi, biasanya ukuran kelir yang dibuat dalam wayang tradisi sekitar 80 x 250 cm. Bentuk kelir wayang tradisi semuanya segi empat panjang. Pada semua sisinya, diisi tepi warna hitam sekitar 20 cm. Ada pula dalang tidak memberikankan tepi pada sisi kanan dan kiri kelir. Hanya bagian atas dan bawah yang diberi tepi hitam. Karena panjang kelir sekitar 250 cm, maka bagian depan panggung ada lowong sekitar 1,5 meter atau 75 cm lowong di sisi kiri dan 75 cm di sisi kanan. Bagian yang lowong itu biasanya ditutup dengan *kelangsah* (anyaman bambu yang biasa dipakai untuk menjemur jajan).

Adakalanya panggung wayang kulit tradisional juga mendapat sentuhan dekorasi, seperti dihiasi *tedung/pajeng* (payung untuk upacara agama) dan beberapa kain perada. Panggung seperti itu biasanya dapat dilihat pada saat pementasan wayang kulit tradisi di arena Pesta Kesenian Bali di Taman Budaya *Art Centre* Denpasar yang diselenggarakan setahun sekali. Bentuk panggung wayang tradisi yang dihiasi *tedung* dapat dilihat pada gambar 5.1

Gambar 1.1



Panggung Wayang Kulit Tradisi berukuran 250 cm x 90 cm
Sumber: Dokumentasi Penulis, 2011 di PKB *Art Center* Denpasar

Dalam WKCB yang inovatif, panggung dibuat lebih besar karena menggunakan jumlah penabuh yang lebih besar dan kelir yang lebih panjang untuk memenuhi pandangan penonton yang banyak. Pada WKCB bentuk kelirnya tidak diberi tepi warna hitam, tetapi dihias secara dekoratif, yakni diisi gambar atau lukisan bermotif bunga yang disablon. Pada pinggir atas bawah tidak ada lubang-lubang untuk memasang tali dan *racik*, serta pada bagian sisi ditusuk dengan besi aluminium. Pada WKCB tidak digunakan batang pisang yang utuh, tetapi hanya menggunakan beberapa pelepah.

Dalam pementasan WKCB, panggung tempat membentangkan kelir dibawa oleh dalang. Tempat kelir itu dihias/diukir indah dengan empat tiang sebagai penyangga. Ukuran kelir pementasan WKCB adalah 1,10 meter x 5 meter. Sebaliknya, wayang tradisi umumnya paling panjang 250 cm x 90 cm. Agar tata pakeliran terkesan semua dipakai atau dalang bisa mengeksplorasi panggung secara leluasa, maka wayang yang tidak terpakai dijejerkan rapi sedemikian rupa. Dalam budaya wayang kulit Jawa, jejeran wayang tersebut disebut *simpingan*. Dengan demikian, kelir yang sebenarnya terpakai atau bagian yang kosong untuk pementasan adalah tetap sepanjang jangkauan dalang atau sekitar 280 cm di tengah-tengah kelir.

Menurut Dalang Wayan Nardayana (wawancara 7 Juni 2011), kelir yang berukuran panjang, sengaja dipakai untuk membuat kesan agar pertunjukan wayang kulit ini tergolong pertunjukan besar dan untuk memenuhi pandangan penonton yang berjumlah ratusan orang. Kalau ukuran kelir sama dengan wayang kulit tradisi, yaitu sekitar 2,5 meter, maka pertunjukan tersebut akan mengesankan sebuah pertunjukan kecil, sebagaimana anggapan atau kesan yang selama ini ditujukan untuk wayang kulit tradisi dengan jumlah penonton yang sangat minim. Selain itu, tempat memasang kelir diukir indah, padahal pada saat pementasan, ukiran itu tidak akan tampak karena gelap akibat tidak ada sinar yang berlawanan dengan lampu dalang. Ukiran tersebut, betapapun indah, tidak akan dinikmati penonton pada malam hari karena fokus perhatian penonton hanya pada tokoh-tokoh

wayang yang pentas di tengah kelir. Namun, lukisan ukiran pada kelir tersebut sangat indah dinikmati pada sore hari sebelum pertunjukan dimulai sebagai kesan pementasan wayang yang indah, agung, mengagumkan. Berdasarkan pengamatan penulis sehingga banyak penonton berkeliling mengitari panggung sebelum pertunjukan dimulai menikmati lukisan yang penuh dekoratif pada panggung.

Menurut Nardayana, ukiran pada bingkai kelir, bahkan pilar-pilar panggung yang diukir seperti *bale adat* dalam rumah tradisional Bali, sengaja dibuat untuk menimbulkan citra mewah pada sebuah panggung. Dengan kata lain bahwa pementasan itu akan memiliki kesan mewah, glamor dan tidak mengesankan kuno atau tradisional. Dengan kesan mewah seperti itu, Nardayana berharap dapat menarik minat penonton terutama dari kalangan anak-anak dan remaja yang umumnya suka melihat pada sisi penampilan. Dengan kalimat lain, penampilan panggung beserta kelirnya yang mewah dimaksudkan untuk penampilan awal yang akan memberikankan kesan pertama dalam satu pementasan wayang kulit. Menurut Nardayana, kalau baru melihat panggung dan kelirnya saja sudah tampak ada atmosfer dan kreasi baru, akan merupakan daya tarik utama bagi calon penonton untuk benar-benar menjadi penonton. Kesan pertama merupakan momentum yang perlu direbut dalam setiap penampilan baru dalam bidang apa pun, termasuk dalam bidang kesenian.

Nardayana juga menganalogikan kemewahan itu dengan sebuah sampul buku. Dalam penerbitan buku, tampilan luarnya sedapat mungkin dibuat dengan semenarik mungkin. Judul atau ilustrasi kulit buku haruslah dapat menarik calon pembaca. Jika calon pembaca tertarik dan mengambil buku itu, berarti hal itu sudah ada ciri-ciri buku itu akan dibaca. Buku itu bisa disebut berhasil jika desain buku terlihat indah, materinya dapat menyentuh dan dibutuhkan pembaca, bahasanya mudah dipahami, gampang dicerna, dan pembaca kemudian membeli buku tersebut. Demikian pula dalam pementasan wayang kulit, selain diperlukan penampilan yang menarik, juga materinya sedapat mungkin agar merupakan sebuah kebutuhan bagi penontonnya. Dengan

demikian, penonton akan merasa gembira menonton pementasan wayang tersebut. Dalam kegembiraan itu, pesan-pesan *jero dalang* akan bisa memenuhi sasaran. Contoh penampilan panggung WKCB dapat dilihat pada gambar 1.2

Gambar 1.2



Panggung WKCB yang berukuran lebih besar daripada panggung tradisi (1,10 meter x 5 meter)

Sumber: Dokumentasi penulis, Tahun 2012 Pementasan WKCB di lapangan Lumintang Denpasar dalam rangka ulang tahun Kota Denpasar

Dalam membuat kemewahan panggung wayang seperti ini, bagi Nardayana bukanlah sebuah kesulitan. Selain memiliki kemampuan finansial dalam pengadaan itu, keluarga Nardayana dan lingkungan di Desa Belayu (tempat kelahirannya) merupakan daerah yang penduduknya sebagian hidup dari seni ukir, baik ukiran kayu maupun ukiran batu padas. Potensi Desa Belayu tersebut juga dapat mempermudah pengadaan panggung pementasan wayang mewah.

Tidak ada ukuran kelir, yang baku untuk pertunjukan wayang. Dilihat dari fungsinya, menurut Hazeu dalam Marajaya (2002: 71), kelir memiliki fungsi sebagai pemisah antara penonton pria dan penonton wanita. Penonton pria menyaksikan pertunjukan dari

belakang, berada satu pihak dengan dalang sehingga mereka dapat menyaksikan langsung boneka-boneka wayang yang dimainkan dalang. Sebaliknya penonton wanita menyaksikan pertunjukan dari depan atau berlawanan dengan dalang sehingga mereka hanya menonton bayangan boneka wayang yang dimainkan dalang.

Fungsi kelir sebagai pemisah penonton antara pria dan wanita itu merupakan tradisi pertunjukan wayang kulit Jawa, sedangkan pada pertunjukan wayang kulit Bali, tidak ada pemisahan itu. Semua penonton sebenarnya diharapkan menyaksikan pertunjukan dari depan dalang. Oleh karena itu, panggung wayang kulit Bali diusahakan tertutup, hanya cukup untuk kru. Dengan tertutupnya panggung, maka dalang dapat lebih tenang memainkan wayang, tidak merasa terganggu oleh penonton. Akan tetapi, jika ada penonton yang berada di disamping atau di belakang dalang, mereka itu adalah penonton yang penasaran ingin tahu lebih jelas aksi daripada dalang WKCB. berdasarkan pengamatan penulis dalam pentas WKCB banyak juga penonton menonton dari belakang panggung.

Fungsi kelir dalam pertunjukan wayang kulit Bali, menurut Sugriwa (1995: 32--34), bahwa kelir atau tabir putih yang terpancang di atas batang pisang (*gadebong*) merupakan simbol dari sebagian kecil permukaan bumi (*bhur loka*). Bagian luar kelir merupakan kias badan luar atau wajah seseorang dan kelir bagian dalam adalah kias badan halus (*lingga sarira*) yang mengandung *sattwam*, *rajas*, dan *tamas*. Menurut Sugriwa, di bagian dalam inilah tempat bergolaknya antara pikiran yang baik dan pikiran yang buruk ataupun bergolaknya *pengiwa* dan *penengen*. *Pengiwa* adalah ilmu atau dari kubu kiri sedangkan *penengen* adalah ilmu atau di kubu kanan. Dalam pertunjukan wayang kulit, wayang yang berada di pihak kebenaran lebih banyak berada di sebelah kanan. Sebaliknya, wayang yang melambangkan kejahatan berada di sebelah kiri. Akan tetapi, tidak semua wayang yang berada di sebelah kiri berhati jahat. Contohnya Wibisana dalam epos Ramayana dan Bhisma dalam epos Mahabharata. Tokoh wayang tersebut biasanya memang berada di pihak kiri tetapi memiliki sifat-sifat yang luhur dan mulia.

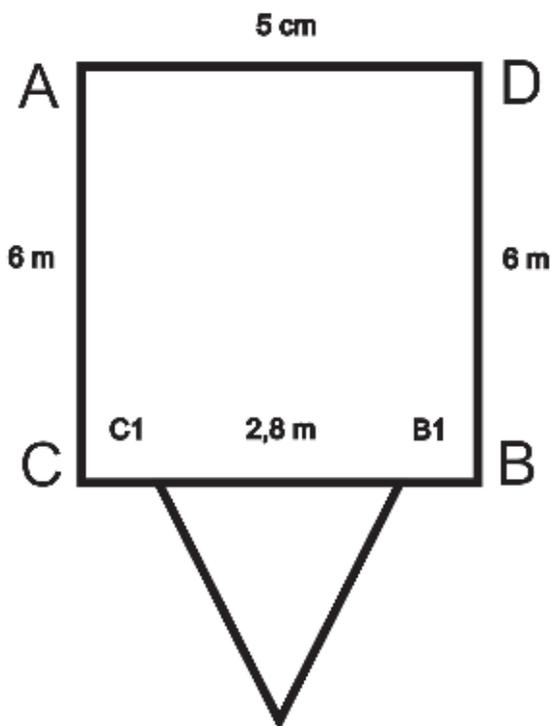
Selain diberikan ukiran indah dan ukuran kelir yang panjang, bentuk dan tinggi panggung sangat diperhatikan Nardayana untuk memberikankan kepuasan kepada penonton. Jika penanggung WKCB tidak menyediakan panggung, Nardayana menyewa panggung dari rekannya yang memang sudah menjalin kerja sama. Panggung tersebut memang dirancang khusus untuk pertunjukan WKCB sehingga bentuk dan tingginya sudah dibuat berdasarkan berbagai pertimbangan. Seperti dikemukakan Harymawan (1988:117--118) bahwa panggung sebagai sebuah *playing area*, sebagai sebuah tempat untuk memainkan lakon, setidaknya harus memenuhi dua prinsip sehubungan dengan kemampuan daya pandang penonton, dalam konteks memanjakan dan memberikankan kenyamanan kepada penonton. Kedua prinsip itu adalah (a) lebar panggung dan jarak penonton yang duduk pada posisi paling depan kalau ditarik dua buah garis khayal kedua sisi lebar panggung ke arah penonton yang duduk paling depan dan paling tengah agar membentuk sudut 40 derajat; (b) sisi terbawah hingga sisi teratas panggung agar membentuk sudut 60 derajat bila ditarik garis khayal dari ke arah mata penonton yang duduk paling depan.

Menurut Nardayana, panggung yang disewa untuk pertunjukan WKCB tingginya dua meter, panjang enam meter, dan lebar lima meter. Dengan demikian, luas panggung adalah 30 meter persegi. Akan tetapi, untuk pertunjukan wayang kulit, tidak semua panggung itu terpakai. Dalam pertunjukan WKCB dari ukuran kelir lebar 1,10 meter x 5 meter (panjang) yang terpakai sekitar 2,8 meter. Sisanya adalah sebagai tempat untuk menjejerkan wayang yang menurut budaya wayang kulit Jawa disebut *simpingan*.

Purnamawati (2005:90) dalam penelitiannya mengemukakan bahwa dengan panjang kelir 2,8 meter, dan setelah ditarik garis khayal dari kedua sisi panjang kelir yang telah terbentang (sisi kiri dan kanan) mengerucut dan memusat menuju arah mata penonton yang duduk pada deretan terdepan (terutama yang posisinya di tengah-tengah) yang posisinya lima meter dari bibir terdepan panggung, hanya membentuk sudut 22 derajat, jauh

di bawah besarnya sudut maksimal yang direkomendasikan/ditoleransi tolehan mata sesuai dengan prinsip pertama, yaitu 40 derajat. Dengan demikian, komposisi seperti itu menyebabkan semua penonton dari yang terdepan sampai yang paling belakang tidak perlu lagi susah-susah menoleh ke kiri dan ke kanan. Hal itu disebabkan, oleh sekali pandangan ke depan, penonton telah berhasil menjangkau atau meliputi semua peristiwa dan Bergeraknya wayang-wayang yang dimainkan dalang. Sebagai gambaran secara umum dapat dilihat pada gambar di bawah ini.

Gambar: 1.3



Komposisi kelir yang dapat menjangkau pandangan penonton dari belakang sampai ke depan

Sumber: Purnamawati, 2005 Tesis Pertunjukan WKCB Lakon Gagur Mayang

Keterangan:

A-B dan C-D = lebar panggung

A-C dan B-D = panjang panggung

C1 - B 1 = panjang jangkauan tangan dalam memainkan wayang

C - C1 = Ruang sisa kelir

P - C 1 dan

B1 - D = garis khayal pandangan mata penonton

1.2.2.2 WKCB Menggunakan Tata Lampu yang Modern

Di Bali pertunjukan wayang kulit tradisional menggunakan lampu yang terbuat dari tanah liat (belakangan ada juga terbuat dari logam dan keramik) yang disebut *blencong*. Dalam *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (2002:126) disebutkan bahwa *blencong* (dalam kamus tersebut ditulis *belencong*) berasal dari bahasa Jawa yang berarti lampu besar yang digantungkan di muka kelir, pertunjukan wayang kulit. Diameter *blencong* bervariasi, tetapi paling banyak sekitar 30 cm dengan tinggi keseluruhan 30 cm dan 5 cm. Bahan bakar yang digunakan untuk mengisi *blencong* adalah minyak kelapa dan *sigi* (sumbu) pada mulanya terbuat dari benang *tukelan*. Namun, belakangan untuk pertimbangan praktis, digunakanlah sumbu kompor minyak tanah sebagai *sigi*.

Blencong berfungsi sebagai lampu yang memberikankan cahaya pada wayang sehingga bisa menimbulkan efek bayangan pada wayang kulit tersebut. Karena menggunakan minyak kelapa yang tidak mudah terbakar (tidak seperti minyak tanah atau premium), api akan meredup jika volume minyak sudah menurun. Dengan demikian, *ketengkong* di sebelah kanan dalang akan mengisi *blencong* lagi agar selalu penuh.

Dalam pementasan WKCB yang inovatif, lampu dikemas secara modern, yakni lampu yang dipakai untuk menimbulkan efek bayangan pada wayang adalah lampu listrik. Selain ada lampu utama, ada juga lampu *blitz* dan lampu berwarna-warni untuk menimbulkan efek-efek tertentu sesuai dengan fungsi atau simbol yang diinginkan dalang. Sinar seperti kilat menggambarkan berbagai hal sesuai dengan konteksnya. Misalnya, wayang yang sedang marah diberikan cahaya *blitz*. Demikian pula untuk

menggambarkan percikan api yang muncul dari senjata panah, baik panah yang baru dilepas dari busurnya maupun panah yang berbenturan dengan panah lawannya, diberikan cahaya *blitz*.

Selain lampu *blitz* yang menimbulkan efek kilat juga ada lampu yang dapat menggambarkan angkasa, dan dalam air. Misalnya, ketika menggambarkan Anoman yang sedang terbang, lampu yang dinyalakan adalah yang menggambarkan angkasa. Demikian pula dalam adegan wayang perang di dalam air, lampu yang dinyalakan adalah lampu yang memancarkan sinar sedemikian rupa sehingga dapat menggambar suasana dalam air laut. Dengan adanya tata lampu seperti itu, Nardayana berharap jalannya pertunjukan menjadi lebih seru sehingga digemari penonton dari kalangan anak-anak, anak muda, sampai orang tua.

Tata lampu inilah yang mengherankan/mengagumkan para penonton, yang belum pernah ada pada pementasan wayang sebelumnya di Bali sepanjang sejarah. Pementasan wayang kulit memakai *blencong* dapat dilihat pada gambar 1.4

Gambar 1.4



Pementasan wayang kulit memakai *blencong*

Sumber: Dokumentasi penulis, Tahun 2012 Pementasan WKCB di lapangan Lumintang Denpasar dalam rangka ulang tahun Kota Denpasar

Penggunaan lampu listrik seakan melanggar *dharmapawayangan*. Di dalam Dharma Pawayangan disebutkan bahwa *blencong* adalah simbol Sanghyang Surya (matahari). Berdasarkan filosofi itu, penggunaan lampu listrik pada pertunjukan WKCB bisa disebutkan melanggar *dharmapawayangan*. Menurut Nardayana, ia berusaha melakukan aturan-aturan filosofi yang termuat dalam *dharmapawayangan*. Namun, perkembangan teknologi dan kecenderungan masyarakat tidak bisa dibendung sehingga ia tidak bisa menghindari penggunaan teknologi tersebut. Akan tetapi untuk menghindari kecaman dari para pengamat seni pedalangan, Nardayana tetap menyalakan *blencong* berukuran kecil yang diletakkan di atas bola lampu listrik. Penggunaan *blencong* kecil itu, selain untuk memenuhi persyaratan secara filosofi, juga cukup berguna pada saat ada peristiwa di luar dugaan, misalnya listrik mati tiba-tiba. Nardayana mengatakan pernah beberapa kali mengalami listrik mati pada saat pertunjukan. Namun, karena ada *blencong* kecil tersebut, bayangan wayang masih dapat terlihat meski sedikit kabur.

Nardayana sendiri mengakui bahwa dengan menggunakan *blencong*, bayangan wayang lebih hidup, bergerak-gerak seperti bernapas sehingga tampak indah. Akan tetapi, dengan menggunakan penerangan listrik, yang dilengkapi lampu blitz, tidak ada asap, penonton dari kalangan anak-anak dan remaja juga merasa puas. Made Adi Udayana salah seorang penggemar WKCB yang baru berusia 24 tahun mengaku sebagai berikut.

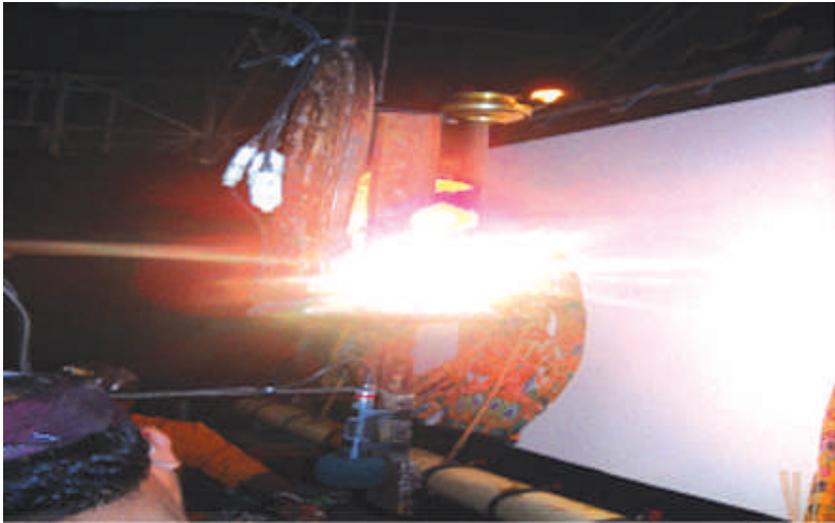
Bagi saya, lebih baik menggunakan lampu listrik daripada lampu biasa. Jika ada salah satu wayang yang marah, ada lampu kilatnya, maka akan lebih serem. Kalau ada wayang mengeluarkan panah, dari panah itu muncul percikan api, juga tampak seru (Wawancara, 17 Oktober 2011).

Dengan adanya lampu listrik dan *blencong* kecil, Nardayana juga memiliki tujuan menempuh jalan tengah dari kekuatan kutub yang tarik menarik antara tradisi dan inovasi. Dengan menempuh

jalan tengah seperti itu, Nardayana merasa tetap memelihara tradisi dan pada saat bersamaan ia tidak bisa menutup diri dari perkembangan teknologi yang ada dan terus berkembang.

Selain untuk mengisi keinginan anak-anak muda, penggunaan lampu listrik memiliki beberapa keuntungan dibandingkan dengan *blencong*. Dengan menggunakan lampu listrik, keseluruhan kelir tampak lebih bersih dan bayangan wayang lebih jernih. Bagi *ketengkong* kanan, hal itu lebih meringankan karena tidak perlu lagi mengisi minyak kelapa tiap sekitar 15 menit karena tidak menggunakan *blencong*. Jika terjadi adegan peperangan yang seru, dengan menggunakan *blencong* biasanya ada beberapa peristiwa yang terjadi. Misalnya, wayang sering menyentuh sumbu yang sedang membara sehingga percik-percik api akan beterbangan. Para *katengkong* sering harus bergerak cepat untuk memadamkan api. Sering kali percikan api itu menyentuh kelir sehingga kelir akan menjadi terbakar, minimal akan membentuk lubang-lubang kecil dan cepat kotor. Selain itu, tetesan minyak kelapa yang panas kadang kala mengenai tangan dalang sehingga dalang sering tersentak kaget dan konsentrasi dalang menjadi terganggu. Nyala api yang muncul dari *blencong* juga menimbulkan efek panas, sehingga dalang menjadi gerah. Sehubungan dengan itu, dalang tradisi sering membuka baju atau hanya mengenakan baju kaos singlet pada saat di kala memainkan wayang. Nyala api *blencong* juga membuat mata lebih cepat lelah. Jika frekuensi pertunjukan sangat sering (tiap hari) dan jangka waktu lama, maka zat-zat yang dibawa asap *blencong* juga tidak menguntungkan bagi kesehatan dalang. Dengan demikian, terlepas dari sisi bayangan wayang, dengan memakai lampu listrik, akan lebih menguntungkan. Untuk pementasan WKCB, menurut Nardayana diperlukan 7.000 W. Aliran setrum listrik bisa diambil dari PLN dan juga sering memakai mesin jenzet. Pementasan WKCB memakai listrik dapat dilihat pada gambar 1.5.

Gambar 1.5



Lampu listrik dalam Pementasan WKCB

Sumber: Dokumentasi penulis, tahun 2012 Pementasan WKCB di lapangan Lumintang Denpasar dalam rangka ulang tahun Kota Denpasar

1.2.2.3 WKCB Menggunakan *Sound System* yang Modern

Seiring dengan penggunaan lampu listrik sebagai produk teknologi canggih, Nardayana juga sangat memperhatikan alat penguat suara (unit *sound system*) yang canggih. Unit *sound system* yang diperlukan Nardayana, yakni satu *mike* untuk dalang, gerong, juru tandak, alat musik, *mixer*, salon. *Mike* untuk dalang dipasang sedemikian rupa sehingga moncong *mike* tepat berada pada jarak bicara pas pada bibir dalang. Dengan pemasangan *mike* yang pas itu, semua ucapan dalang dapat diperkeras dan lebih jelas sehingga semua penonton dapat mendengarnya.

Nardayana mengatakan bahwa semua alat penguat suara ini sangat penting untuk suksesnya sebuah pertunjukan,

walaupun hal tersebut tidak tertuang dalam *dharmapewayangan*. Bagaimanapun pintarnya seorang dalang melawak atau dalam menyampaikan pesan jika tidak didengar penonton, akan sia-sia. Jangankan tidak terdengar, jika kualitas *sound system* kurang bagus, suara yang ditimbulkan menjadi terputus-putus, suara gaduh/tidak jelas, akan berakibat fatal pada penonton. Pertunjukan wayang akan mengecewakan, bahkan bisa ditinggalkan penonton. Sebuah pertunjukan seni, lebih-lebih wayang kulit, jika tidak ada penonton, tentu tidak akan ada manfaatnya apa-apa.

Mengingat pentingnya peralatan penguat suara itu, maka Nardayana membeli dan menggunakan unit *sound system* yang memiliki kualitas di atas rata-rata. Di mana pun ia pentas, peralatan itu di bawa, tidak terkecuali pada acara PKB setiap tahun di Taman Budaya. Meskipun panitia PKB menyediakan peralatan *sound system*, Nardayana lebih merasa mantap dan yakin jika menggunakan *sound system* sendiri yang sudah teruji kecanggihannya setiap pentas.

Dengan adanya alat penguat suara ini, Nardayana akan bisa lebih irit menggunakan suaranya. Dengan demikian, Nardayana akan lebih bisa menjaga stamina atau menjaga kesehatannya agar bisa melakukan pementasan berikutnya di berbagai tempat. Itu berarti pula, bahwa alat penguat suara ini merupakan salah satu faktor penyebab eksisnya WKCB sebagai media pendidikan agama Hindu dalam menyampaikan pesan-pesan pendidikan agama Hindu yang disampaikan. Sarannya sambil tersenyum *sound system* merupakan hal yang sangat penting dan menentukan dalam pementasan wayang yang mesti diatur dan disebut dalam *dharmapewayangan*. Sebagian *sound system* dapat dilihat pada gambar 1.6.

Gambar 1.6.



Sound system dalam pertunjukan WKCB

Sumber: Dokumentasi penulis, tahun 2012 Pementasan WKCB di lapangan Lumintang Denpasar dalam rangka ulang tahun Kota Denpasar

1.2.2.4 WKCB Menggunakan Fostur Wayang yang Lebih Besar

Pertunjukan WKCB yang inovatif menggunakan wayang kulit dengan ukuran sekitar satu setengah lebih besar dari pada wayang kulit tradisi. Sebagai contoh, untuk wayang kulit tokoh Gatotkaca yang berukuran besar, menurut Nardayana, sekitar 150 cm lebih besar dari pada wayang tradisi yang ukurannya sekitar 43 cm (tinggi) dan lebarnya 17 cm. Wayang kulit dengan ukuran besar sengaja dibuat untuk mengimbangi kelir yang panjang (lihat gambar 1.7).

Gambar 1.7



Wayang Kulit berukuran besar (sekitar 43 cm, tingginya dan lebarnya 17 cm)
Kiri: penampilan dari dalam panggung. Kanan: penampilan dari luar panggung. Sumber: Repro VCD lakon Gatotkaca Anggugah

Penonton WKCB biasanya membludak sampai radius sekitar 25 meter. Sebagai contoh, ketika pertunjukan WKCB di Taman Budaya *Art Center* Denpasar dengan judul “Kumbakarna Lina”, penonton memenuhi panggung terbuka *Ardha Chandra* yang berkapasitas 10.000 penonton. Jika wayang kulit masih tetap berukuran wayang kulit tradisi, maka penonton yang berada paling belakang tidak akan melihat tokoh atau bentuk wayang dengan jelas. Dengan pertimbangan itulah, wayang kulit yang digunakan untuk pertunjukan dibuat lebih besar. Proses pembuatan wayang kulit besar itu menurut Nardayana adalah sebagai berikut.

Pertama, membuat mal yang lebih besar dengan menggunakan teknologi fotokopi. Kedua, mal atau grafis wayang yang berada di atas kertas itu kemudian ditaruh di sebuah alat yang disinari lampu listrik. Bayangan sosok wayang kulit itu kemudian mengenai kulit sapi yang sudah diproses sehingga tebalnya kira-kira 1

mm. Untuk wayang penakawan biasanya lebih tebal. Wayang kulit berukuran besar itu, maka dapat menarik minat penonton untuk menikmati pertunjukan WKCB. Selain itu, Nardayana termasuk lihai membuat wayang yang bisa digerak-gerakkan ke sana kemari yang dapat mengundang penonton tertawa. Contoh wayang itu adalah tokoh wayang kera yang diberi nama Mister Robert. Wayang itu bergoyang pinggul dan kemudian seperti orang senam. Ketika Alek dilempar dengan batu, ia pun rubuh dengan pantat di atas. Pementasannya bagaikan film *kartoon*, Alek tidak mati oleh lemparan batu yang besarnya sama dengan dirinya. Dengan tertatih-tatih, Alek bangun pelan-pelan sambil berteriak dengan suara kera. Setelah mampu berdiri, entah darimana Alek kemudian memegang *stik* bola *bilyard*. Sambil bersiul-siul, Alek menyodok batu yang menimpa tubuhnya tadi bagaikan bola *bilyard*. Ternyata, batu itu bisa tersodok jauh. Permainan menyodok batu itu, terlihat dalam pertunjukan sangat bagus, tidak jauh beda dengan orang yang main bola *bilyard*. Kutipan cerita Alek ini dipentaskan dalam lakon *Kumbakarnalina*.

Contoh lain, keahlian Nardayana dalam membuat wayang, ketika adegan penari *joged* menari-nari yang diibing oleh Nang Eblong. Ketika penari *joged* itu goyang pinggul, Nang Eblong kemudian memeluk penari tu dan membuka kainnya dengan paksa. Penari *joged* itu kemudian berlari-lari dalam keadaan telanjang. Wayang kulit yang semula berpakaian sempurna, kemudian bisa telanjang dapat membuat penonton tertawa. Selain adegan lucu, ada juga wayang tokoh raksasa yang kepalanya bisa terbelah ketika kena panah musuh. Adegan seperti itu membuat penonton tercengang, heran dan terhibur karena belum pernah ada kreasi wayang seperti itu sebelumnya. Contoh wayang kera yang diberikan nama Alek itu dapat dilihat pada gambar 1.8.

Gambar 1.8



Beberapa aksi wayang kera lucu bernama Alek dalam lakon *Kumbakarna Lina*. Mula-mula Alek menari dengan berbagai gaya, kemudian tertimpa batu dilempar oleh Tualen, kemudian berubah aksi menjadi bermain golf.

Sumber: Repro VCD lakon *Kumbhakarna Lina*

1.2.2.5 WKCB Menggunakan Gerong (Pesinden)

Dalam pertunjukan wayang kulit tradisi, dalang biasanya main sendiri, artinya di luar juru musik gamelan, dalang hanya dibantu *katengkong*. Fungsi dan tugas *katengkong*, dalam wayang kulit tradisi, hanya terbatas mengambil wayang. Dalam hal memainkan wayang, memberikankan dialog, dan menyanyi hanya dalang sendiri yang berkerja. Dengan kata lain, seorang dalang bermain dengan gaya monolog. Dalang hanya seorang diri memberikankan suara pada semua tokoh wayangnya. Demikian pula saat melantunkan lagu-lagu yang menggambarkan suasana, seperti suasana sedih, romantis, heroik, dan sebagainya.

Hal lain yang tampak dalam pertunjukan WKCB adalah adanya juru tandak (penyanyi) laki-laki. Pesinden dan *juru tandak* memiliki perbedaan. Dalam *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (Tim Redaksi, 2002:1069), disamakan *pesinden* dan *sinden* yang diartikan sebagai penyanyi wanita pada seni gamelan atau dalam pertunjukan wayang, baik wayang kulit maupun wayang golek (lihat gambar 1.9).

Gambar 1.9



Penampilan pesinden dalam pertunjukan WKCB
Sumber: Repro VCD lakon *Kumbhakarna Lina*

Dalam pertunjukan WKCB, Nardayana sering mengisi seorang penyanyi laki-laki. Penyanyi inilah yang disebut *juru tandak*. Pengertian *tandak* terdapat dalam *Kamus Bahasa Bali-Indonesia* (Panitia Penyusun Kamus Bali-Indonesia, 1993:693), yaitu tari atau nyanyi, sedangkan *juru tandak* adalah orang yang menjelaskan makna suatu nyanyian.

Zurbuchen dalam Rota (1996:25) mendefinisikan *tandak* sebagai bahasa berirama (yang diucapkan si dalang) yang serasi sedemikian rupa dengan tempo gender. Syair *tandak* ini pada umumnya dikutip dari kekawin seperti *kekawin Bharatayuddha*, *Ramayana*, *Arjuna Wiwaha* dan sejumlah kekawin lainnya. Dalam wayang kulit tradisi, *tandak* hanya diucapkan oleh si dalang. Sebaliknya, Dalam pertunjukan WKCB, yang paling sering bertindak sebagai *juru tandak* adalah Ngurah Eka Susila. *Juru tandak* ini juga seorang dalang tamatan ISI Denpasar, seangkatan dengan Nardayana saat mengikuti studi di lembaga pendidikan seni itu. Dengan kualifikasi seperti itu, kemampuan Ngurah Eka

Susila saat memberikankan *tandak* sangat berarti bahwa dalam meningkatkan kualitas pertunjukan. Dengan disertai *gerong* dan *tandak*, itu berarti, pertunjukan WKCB meniru pagelaran wayang kulit Jawa. *Gerong* ini memiliki fungsi narasi, baik saat mulai pertunjukan (*pategak*), adegan *petangkalan* (sidang), *rebong* (adegan romantis), *mesem* (adegan sedih), maupun *ending* (akhir pertunjukan).

Dalam wayang tradisi, adegan awal pertunjukan, yaitu saat *magunem*, *nyejerang wayang*, menancapkan wayang kulit yang akan dipakai, terasa membosankan. Akan tetapi, dalam pertunjukan WKCB, adegan itu tidak membosankan karena diisi dengan lantunan lagu-lagu yang disajikan empat *gerong* tadi. Nardayana mengambil para penyanyi *gerong* dari berbagai tempat, antara lain dari ISI Denpasar. Para penyanyi ini adalah orang-orang yang sudah biasa menyanyi sehingga penampilan mereka cukup memadai mengiringi pertunjukan wayang kulit. Syair lagu tiap-tiap lakon pertunjukan WKCB berbeda-beda karena menyesuaikan dengan lakon atau adegan saat lagu itu dilantunkan. Contoh lagu yang dilantunkan dalam pertunjukan WKCB dengan lakon “Dyah Ratna Takeshi”, para *gerong* melantunkan lagu saat *pepeson* Yudhisthira. Syair lagu tersebut adalah sebagai berikut.

*Mijil ira Sang Yudhisthira,
Aneng Sabha tan hana padanya,
Pinaka awatara Dharma
Wicaksana dharma sadhu*

Terjemahan:

Keluarlah Sang Yudhisthira,
di balai persidangan (yang) tidak ada menyamai
(keindahannya),
Sebagai penjelmaan Sanghyang Dharma,
Bijaksana dan memegang teguh dharma.

Pada saat adegan romantis (*rebong*), syair lagu yang dilantunkan adalah sebagai berikut.

*Paliwarane sami,
sunuyub pada makeling pakeling (2 x)
Kenyungane mengedanin
Mangemu madu
Isite mengembang rijasa
Listu ayu*

*Pamulune nyandat gading (2 x)
Masemu guyu
Mangasorang i tunjung biru
Ngawe suka ngenyudang hati*

Terjemahan:

Para dayang-dayang (abdi) semua
serempak pada saling mengingatkan
senyumnya sangat menarik hati
ibarat manis seperti madu
gusinya ibarat bunga rijasa (merah merekah)
sangat cantik

warna kulitnya seperti bunga sandat (kenanga) kuning
raut mukanya menawan hati
mengalahkan (bidadari) Tunjung Biru
Membuat bahagia dan menyenangkan hati.

Dengan adanya *gerong* tersebut, pertunjukan WKCB menjadi meriah dan tidak membosankan penonton. Hal itu diakui Ketut Sudira, salah seorang penggemar WKCB. Menurut Sudira (wawancara, 17 Oktober 2011), kehadiran *gerong* mengingatkan pada sebuah pertunjukan sendratari di panggung terbuka Ardha Candra Taman Budaya Denpasar saat dilangsungkannya Pesta Kesenian Bali (PKB). Kehadiran sendratari di arena PKB selalu mendapat sambutan meriah penonton, lebih-lebih sendratari kolosal garapan ISI atau SMK 3 Sukawati, Gianyar. Dengan demikian, WKCB yang disertai *pesinden* dan *tandak*, dari sudut kemeriahannya sama dengan pertunjukan sendratari tersebut. Oleh karena itulah, Sudira mengatakan sebagai berikut.

Sepengetahuan saya, hanya Cenk Blonk yang pertama kali menggunakan *gerong*. Memang ada dalang lain yang menggunakan *gerong*, tapi ia muncul belakangan sehingga pasti ia meniru Cenk Blonk. Dengan adanya *gerong* itu, pertunjukan menjadi meriah. Pertunjukan wayang Cenk Blonk menjadi sebuah pertunjukan besar. Dengan adanya penyanyi wanita, maka kaum wanita akan suka menonton juga. Jadi, wayang Cenk Blonk memiliki jasa besar dalam membangkitkan kecintaan pada kaum wanita untuk menonton wayang.

1.2.2.6 WKCB Menggunakan Ketengkong dan Pembantu Ketengkong

Istilah *katengkong* dalam Kamus *Bali-Indonesia* (Panitia Penyusun Kamus Bali-Indonesia, 1993:345) diartikan secara singkat, yaitu pembantu dalang. Tidak ada uraian secara jelas, dari mana asal kata *ketengkong* itu sehingga disebut sebagai pembantu dalang. Di beberapa daerah di Tabanan, *katengkong* disebut *pengayah*. Di daerah lain, ada juga menyebut *tututan*. Dua istilah ini justru mengandung pengertian yang lebih jelas. *Pengayah* berasal dari akar kata *ayah* yang dalam Kamus *Bahasa Bali-Indonesia* (1993: 45) berarti bekerja tanpa upah, atau layani. Setelah mendapat awal *pe* kata *ayah* menjadi *pengayah* atau ditulis *pangayah* karena dalam aksara Bali, awalan *pe* tidak boleh diisi *pepet*. Dalam kamus tadi, kata *pangayah* memiliki tiga pengertian, yakni (1) orang bekerja tanpa upah, (2) peladen; dan (3) istri. Dalam konteks seni pedalangan, kata *pangayah* lebih dekat pengertiannya dengan peladen, yaitu peladen dalang selama pementasan berlangsung.

Istilah *tututan* berasal dari akar kata *tut*, *tutut* dan mendapat akhiran *an* sehingga menjadi *tututan*. Dalam Kamus *Bahasa Bali-Indonesia* (1993:756--757) *tut* antara lain berarti ikuti, turuti. Demikian pula kata *tutut*, antara lain berarti ikuti. Setelah menjadi kata *tututan* berarti pengikut, pengiring. Dengan demikian, dalam konteks seni pewayangan/pedalangan, *tututan* adalah pengikut dalang dan memberikankan bantuan selama pertunjukan. Akan tetapi, dalam tulisan ilmiah tentang jagat pewayangan/

pedalangan, istilah *ketengkong* sering digunakan untuk menyebut pembantu dalang. Mungkin juga penyusun kamus mengangkat kata *ketengkong* yang diartikan sebagai pembantu dalang.

Dalam pementasan wayang tradisi, biasanya dalang menggunakan dua orang *katengkong* (pembantu dalang dalam hal mengambil wayang). Posisi *ketengkong* dalam wayang kulit tradisi, yaitu seorang berada di sebelah kiri dan seorang lagi di sebelah kanan dalang. Tugas *katengkong* antara lain mengambil wayang yang diminta dalang, mengisi senjata pada wayang, mengambil wayang yang dilempar oleh dalang. Selain itu, jika ada wayang yang rusak, misalnya tangannya putus, *katengkong* akan segera memperbaiki. *Katengkong* juga menyediakan air minum untuk dalang.

Selain bertugas mengambil atau menyodorkan wayang, dalam pertunjukan wayang kulit tradisional, *ketengkong* yang berada di sebelah kanan dalang juga bertugas mengawasi nyala *blencong*. Jika nyala api mulai meredup karena minyak kelapa menyurut, *ketengkong* menambahkan minyak pada *blencong* hingga penuh kembali. Menurut dalang tradisi Gede Anis (wawancara 12 Oktober 2011), jika *blencong* tidak diisi penuh, nyala api bisa meredup karena proses pembakaran atau pengapian pada minyak kelapa lebih lambat daripada minyak tanah. Selain itu, oleh karena panasnya api, *blencong* yang terbuat dari tanah liat bisa pecah akibat kekeringan dan terbakar api.

Ketengkong yang sering digunakan oleh dalang wayang tradisi biasanya diambil dari orang-orang terdekat atau anak kecil dalam rangka pembelajaran. Dalang berharap, dengan digunakannya sebagai *katengkong*, maka ia akan mengenal nama-nama wayang dan dapat melihat langsung bagaimana dalang memainkan wayang. Suatu saat nanti, *ketengkong* itu akan bisa menjadi dalang. Oleh karena itu, menurut Jero Dalang Wayan Segara (wawancara 15 September 2011), seorang calon dalang sebaiknya terlebih dahulu sering mengikuti pertunjukan wayang dan akan lebih baik lagi sebagai *ketengkong* (istilah yang diberikan Segara adalah *pengayah*). Ia mencontohkan dirinya juga demikian, yaitu menjadi *ketengkong* saat menempuh proses belajar mengajar dalam seni pedalangan.

Bagi dalang tradisi yang jarang pentas, *ketengkong* sering kali diambil secara mendadak, maka pernah juga *katengkong* datangnya terlambat. Karena panjang kelir tidak begitu panjang, maka dalang sendiri langsung mengambil wayang. Hal itu diakui dalang Wayan Segara (wawancara 15 September 2011) sebagai berikut.

Saya kadang-kadang tidak begitu mementingkan *pengayah*. Kalau saya *ngewayang*, secara mendadak saya panggil orang-orang terdekat. Saya ajari dia menampakan wayang di ujung kelir, baik kanan maupun kiri. Kalau saat *ngewayang*, ia terlambat mengambil wayang, saya sering mengambil sendiri wayang, meski harus sedikit bangkit dari tempat duduk. Kelir yang saya pakai kan cuma dua meter lebih pendek. Jadi, tidak terlalu panjang dan mudah dijangkau.

Dalam pementasan WKCB, seorang *ketengkong* tidak dimaksudkan sebagai proses pembelajaran menjadi dalang. Menurut Nardayana, *ketengkong* yang digunakan tidak asal rekrut apalagi secara mendadak, tetapi sudah ditentukan secara pasti. Begitu juga jumlah *ketengkong* lebih banyak daripada wayang kulit tradisi, yaitu lima orang. Kelima *ketengkong* itu membagi-bagi tugas dalam membantu dalang saat melakukan pertunjukan wayang. Dua *ketengkong* bertugas di sebelah kiri dalang, dua orang lagi di sebelah kanan dalang, dan satu orang *ketengkong* berada di belakang punggung dalang. Nardayana mengatakan bahwa dirinya tetap menggunakan dua *ketengkong* pokok, sedangkan tiga *ketengkong* lagi disebut *ketengkong* pembantu. Menurut Nardayana, jumlah *ketengkong* diperlukan lebih banyak daripada pertunjukan wayang kulit tradisi. Semua itu untuk memenuhi keseimbangan dalam pementasan, karena ukuran kelir lebih panjang daripada wayang tradisi, yaitu 5 meter, sehingga jumlah *ketengkong* pun bertambah. Oleh karena tidak dominan memakai lampu *blencong*, *ketengkong* tidak memiliki kewajiban mengawasi lampu penerangan. *ketengkong* di belakang dalang memiliki beberapa tugas. Tugas *ketengkong* di belakang dalang

ini adalah membantu *ketengkong* di sebelah kiri dan kanan dalang untuk mengambil wayang yang “terjatuh” di sebelah kiri atau kanan untuk dikembalikan ke tempatnya semula. Sebuah contoh, jika dalam adegan perang, wayang raksasa jatuh di kanan, maka wayang itu segera diambil oleh *ketengkong* kanan dalang. Wayang itu kemudian dioper ke kiri melalui bantuan *ketengkong* yang berada di belakang dalang, demikian pula sebaliknya. Selain itu, tugas yang diemban *katengkong* di belakang dalang adalah menyeka keringat dalang dengan handuk kecil yang sudah dibasahi, serta memijit-mijit tengkuk atau lengan dalang. *Ketengkong* di belakang dalang juga bertugas menyediakan air minum rebusan sirih hangat suam-suam kuku untuk minuman dalang. Saat pertunjukan WKCB, Nardayana selaku dalang benar-benar dilayani dengan maksimal untuk menghasilkan pertunjukan yang optimal.

Ketengkong yang digunakan Nardayana benar-benar menguasai tugas dan kewajibannya serta melaksanakan tugas dengan sigap dan cepat. Dengan kata lain, *katengkong* yang digunakan adalah benar-benar siap pakai dan profesional. Oleh karena itu, *katengkong* harus pernah mengikuti pertunjukan WKCB berkali-kali, hafal atau sigap menangkap isyarat yang diberikan Nardayana sebagai dalang. Dengan adanya pelayanan yang prima dari *katengkong*, dalang akan merasa nyaman, staminanya lebih terjaga, tidak sumpek sehingga dapat melakukan pertunjukan dengan lancar sesuai dengan rencana dalam menyampaikan pesan-pesan kepada penonton. Menurut Nardayana, dua orang *ketengkong* yang berada di kanan dan di kiri sebagai lambang ibu dan bapak (*bapan ta ring tengen, Ibunta ring Kiwa*). Jadi, dua orang *ketengkong* sebagai simbol ibu dan bapak yang selalu mendampingi/membantu putranya dalam menghadapi permasalahan dan membantu dalam mencapai kesuksesan.

1.2.2.7 WKCB Mengkolaborasi Musik Tradisional dan Modern

Dalam pertunjukan wayang kulit tradisi, sedikitnya ada tiga jenis musik atau *unsumble gamelan* yang digunakan untuk

mengiringi pertunjukannya. Tiga jenis gamelan itu, yakni *gamelan gender*, *gamelan batel* dan *gamelan gambuh*. Pada kesenian *Wayang Parwa* di Bali Utara (Kabupaten Buleleng), pertunjukannya menggunakan dua *tungguh gender*. Sebaliknya, pertunjukan *Wayang Parwa* Bali Selatan (selain Buleleng) menggunakan empat *tungguh gender* yang masing-masing berlaras slendro dengan *bilah* sepuluh buah. *Gender* wayang selain dipakai untuk mengiringi wayang kulit juga sering digunakan sebagai *tabuh-tabuh* iringan dalam *persantian* atau kegiatan *mewirama*, seperti *macapat*, *kakawin*, *kidung*, dan sebagai ilustrasi dalam upacara *panca yajña*.

Dalam perkembangannya, ada beberapa wayang tradisi menggunakan angklung sebagai iringannya. Akan tetapi, *unsamble* untuk mengiringi pertunjukan wayang kulit berbeda dengan angklung yang berfungsi sebagai ilustrasi dalam upacara *yajña*. Jika hanya untuk ilustrasi atau untuk memeriahkan upacara *yajña*, dua kendang yang digunakan adalah kendang kecil yang dipukul dengan *panggul* (pemukul) kendang. Sebaliknya jika untuk mengiringi pertunjukan wayang kulit, kendang yang digunakan lebih besar dan dipukul dengan tangan. Selain angklung, juga ada pertunjukan wayang kulit tradisi yang menggunakan *unsamble geguntangan* yang lazim digunakan mengiringi dramatari arja.

Dalam pertunjukan WKCB, gamelan Bali yang dipakai adalah gamelan dengan *unsamble semarandahana* yang dikolaborasikan dengan instrumen musik elektronik seperti *keyboard* untuk menimbulkan suara yang bergemuruh seperti halilintar dan suara-suara yang menggambarkan suasana menyeramkan. Dalam rekaman Wayang Kulit Cenk Blonk dengan lakon *Gatotkaca Anggugah*, misalnya, *separangkat* gamelan yang digunakan adalah dua kendang, satu *kecek*, dua *tungguh gender rambat*, satu *kajar*, empat *gangsa*, dua *jublak*, satu *gong/kempur*, satu *kenong*, satu *kelenang*, dua *jegog*, dua *suling*, dan satu *rebab*. Pada adegan tertentu, untuk menimbulkan suara yang gemuruh, maka yang dimainkan adalah *keyboard*.

Nardayana mengaku bahwa *barungan gambelan semarandahana* juga sering dipadukan lagi dengan *bleganjuran*

yang juga dikolaborasikan dengan musik tipologi khas wayang Bali, yaitu *gender*. Purnamawati (2005: 328) mengamati bahwa sistem perpaduan kolaborasi musik dalam WKCB dengan lakon *Diah Gagar Mayang* sangat terukur dan sistematis. Artinya, kolaborasi jenis-jenis musik itu tidak muncul terus-terusan dari awal sampai akhir, tetapi muncul secara temporer dan sporadis sesuai dengan situasi yang muncul di kelir.

Sebagai sebuah contoh pada saat adegan *petangkilan*, ilustrasi tabuhnya adalah *semarandahana*. Itu berarti bahwa instrumen gamelan dari jenis *bleganjur* seperti cengceng besar sebanyak tujuh pasang dan instrumen *gender*, tidak ditabuh/dimainkan. Akan tetapi di dalam episode *angkat-angkatan*, *cengceng* besar tadi paling berperan. Demikian pula saat dua kayon berbenturan, muncullah suara bergemuruh seperti halilintar yang timbul dari permainan *keyboard*.

Dinamika kolaborasi aneka jenis musik yang mendukung pertunjukan WKCB sangat sistemik, teratur, dan terukur sehingga kehadiran musik itu menjadikan struktur pertunjukan WKCB menjadi sebuah totonan yang menarik, menghibur, dan sangat mendidik karena selain memberikankan berbagai informasi, juga memberikankan pencerahan yang bahan materinya bersumber dari ajaran agama Hindu.

Seni musik/*gambelan* adalah sebagai penyerta suatu pertunjukan yang mengisahkan berbagai kehidupan, yakni ada kisah suka/kebahagiaan, ada kisah duka/kesedihan, ada suasana perang, dan ada suasana damai. Fenomena inilah yang menghiasi kehidupan sepanjang zaman. Berkenaan dengan itu, untuk mendapat suatu karya yang dapat memuaskan penonton, maka sudah sewajarnya para seniman mengemas musik sebagai penyerta pertunjukan sesuai dengan situasi dan kebutuhan dalam pertunjukan, bukan dengan menampilkan satu jenis musik yang monoton. Musik harus menggelayut dengan berbagai kisah kehidupan dalam pertunjukan, seperti ada musik pengiring dalam kesedihan, kebahagiaan, suasana riuh, perang dan sebagainya. Sebagaimana dalang Nardayana yang mengemas musik dalam pertunjukan WKCB dengan mengelaborasi musik tradisional

dengan musik modern, seperti gamelan dengan *unsamble semarandahana* yang dikolaborasikan dengan instrumen musik elektronik, seperti *keyboard*, *barungan* gambelan *semarandahana* dipadukan dengan *bleganjuran* yang juga dikolaborasikan dengan musik tipologi khas wayang Bali, yaitu *gender* merupakan kreasi yang sangat tepat pada jaman globalisasi dan modernisasi ini yang dapat memenuhi keinginan dan kebutuhan masyarakat yang selalu berubah, Dengan mengelaborasi musik tradisional dan modern, diiringi dengan alunan nyanyian *gerong* sehingga pementasan WKCB memiliki daya tarik dari berbagai sudut/sisi, yakni dari sisi musiknya, alur cerita, dekorasi panggung. Semua menjadi daya tarik penonton sehingga WKCB dapat eksis dalam penampilannya. Kolaborasi musik tradisi dan musik modern dalam pertunjukan WKCB dapat dilihat pada gambar 1.10

Gambar 1.10



Kolaborasi musik tradisi dan musik modern dalam pertunjukan WKCB
Sumber: kiri dokumentasi penulis, kanan Repro VCD lakon *Gatotkaca Anggugah*

BAB II

EKSISTENSI WKCB SEBAGAI MEDIA SENI DAN PENDIDIKAN AGAMA HINDU DI BALI

Dalam Bab II ini diuraikan beberapa alasan, ide-ide/terobosan-terobosan yang dilakukan WKCB, sehingga dapat mempertahankan eksistensinya sebagai media seni dan media pendidikan agama Hindu di Bali. Berkenaan dengan itu dalam Bab ini akan dibahas beberapa sub bahasan, yakni 1) WKCB tetap mempertahankan tradisi dalam Dharma Pawayangan, 2) WKCB memuja Tuhan dalam Siwa Tattwa, 3) WKCB dapat memenuhi kebutuhan individu dan sosial masyarakat, 4) Pertunjukan WKCB sebagai proses pendakian spiritual, 5) WKCB sebagai organisasi kreatif melakukan usaha pembertahanan pola.

2.1 WKCB tetap Mempertahankan Tradisi Dalam Dharma Pawayangan

Telah diungkapkan bahwa WKCB sebagai wayang inovatif karena kemampuannya beradaptasi dengan lingkungan sehingga mampu mengelaborasi budaya tradisi dan budaya modern. Mengelaborasi dalam arti WKCB mampu menggarap dengan cermat mana tradisi yang tetap dipertahankan dan mana tradisi yang tidak relevan dalam proses pertunjukannya. Begitu juga dalam menerima kemajuan teknologi, ia seleksi dengan cermat yang mana dapat diadopsi untuk mendukung popularitasnya dalam pertunjukan yang mana tidak. Dalam hal ini dapat dikatakan bahwa WKCB disatu sisi menerima kemajuan teknologi, tetapi di sisi lain tetap mempertahankan budaya tradisi dalam Dharma Pawayangan, fenomena ini dapat dilihat pada: (1) WKCB memohon anugerah/*taksu* kepada Ida Sanghyang Widhi Wasa; (2) dewa-dewa yang di *puja* WKCB; (3) WKCB memuja hakikat

Tuhan dalam *siwa tattwa*; (4) WKCB memanjatkan doa-doa dalam setiap pertunjukan; dan (5) mempersembahkan *banten/upakara* dalam setiap pertunjukannya. Untuk mendapat pemahaman yang jelas berikut dikemukakan pembahasan dari tiap-tiap subbahasan.

2.1.1 WKCB Memohon Anugerah /Taksu kepada Ida Sanghyang Widhi Wasa

Berdasarkan wawancara dengan Nardayana pada 9 Agustus 2011, dikatakan bahwa WKCB tampil sebagai dalang yang liar. Pengertian liar di sini, yakni WKCB tampil tanpa bimbingan seorang guru. Kemahirannya dalam memainkan wayang kulit hanya diperoleh berdasarkan mendengarkan beberapa kaset dan menonton langsung pertunjukan wayang kulit. Karena tanpa bimbingan guru, Nardayana sebagai dalang WKCB menciptakan aturan/*pakem* tersendiri dalam seni pertunjukan wayang.

Meskipun tanpa bimbingan guru, Nardayana selalu memohon bimbingan spiritual secara rohani/*niskala* yang diwujudkan melalui pemujaan berbagai dewa yang ber-stana di berbagai pura di Bali. Dalam *dharmapewayangan* disebutkan ada mantra untuk memohon *taksu* (kekuatan dunia) agar para dewata merasuki *angga* dalang sehingga pertunjukan dapat berjalan sukses sesuai dengan yang diharapkan. Adapun mantra untuk memohon *taksu* adalah “....*Ih taksu mangidep bhuwana kena Sanghyang Manik Terus, Manik Asta Gina, Sang Taksu Dibya, atinku Surya Candra ayundarin bhuwana, ala ayu katon ing idep, teka ening jati teka dhudhupan, Hyang, Hyang, Hyang*”. Artinya:Ih Taksu bagaikan kekuatan dunia, Sanghyang Manik Asta Gina, jiwaku bagaikan matahari dan bulan menyinari dunia, baik dan buruk terbayang di pikiranku, datang menjadi suci dan terpicat semoga ...” Berikut beberapa pura dan dewa yang dipuja Nardayana sepanjang menjalankan kariernya sebagai seorang dalang.

2.1.2 Dewa-Dewa yang Dipuja dalam Pertunjukan WKCB

2.1.2.1 Dewa yang Dipuja Sehari-hari

Berdasarkan wawancara dengan Jero dalang Nardayana/Cenk Blonk, dewa-dewa yang dipuja selain dalam *dharmapewayangan*

pawayangan, yakni dewa-dewa yang dipuja sehari-hari adalah pemujaan ke hadapan Sang Hyang Pasupati, Sang Hyang Tiga Wisesa, Sang Hyang Aji Saraswati, *Taksu Alit*, *Taksu Agung*, *Ratu Ngurah Manik Dalang*, Dalang Brahma, Dalang Wisnu, Dalang Iswara, Dalang Samirana, Dalang Anteban, Dalang Jaruman, Dalang Sampurna. Pemujaan terhadap Ibu Pertiwi, Bapa Akasa, Sang Sauri Lanang Wadon, Ratu Hyang Guru, Dalem Kemimitan (sanggah rong tiga/kemulan), Bhatara Kawitan, Bhatara Ratu Ngurah, Ratu *Taksu*, Ratu *Taksu Geginan* (tempatny di halaman rumah), *Ratu Gede Penunggun Karang*, dan pemujaan ke hadapan *Dewa Gana*.

Beberapa tempat suci (pura) beserta dewa yang dipuja Nardayana dengan berbagai fungsi dan perannya dalam pertunjukan WKCB, yakni (1) *Sang Hyang Tiga Wisesa (Dewa Iswara)* sebagai guru reka WKCB, (2) *Ratu Ngurah Manik Dalang* (bertempat di Singaraja). (3) *Pura Candi Mas Beratan*, (4) *Pura Pucak Padang Dawa* (5) *Pura Paruman* (bertempat di *jaba tengah*, Belayu, Marga, Tabanan), *Ratu Made* yang sering dipuja oleh para *balian/dukun*). Di Pura *Ratu Made* ini terdapat Gong, Arca Brahma, dan Batu yang mempunyai anak berjumlah ratusan. Ratu Made (bertempat di kamar suci sebagai penuntun), *Ratu Ketut*, *Ratu Ngurah*, *Ratu Gede Lingsir*, *Ratu Anglurah Made*, dan *Anglurah Ketut*.

2.1.2.2 Dewa yang Dipuja Menjelang Pertunjukan

Sebelum berangkat melakukan pementasan, Jero dalang Nardayana melakukan pemujaan (*matur pekeling*) di kamar suci, dengan pemujaan dewa-dewa *Pucak Bantas*, *Ratu Ngurah*, *Ratu Made*, *Ratu Ayu*, *Ratu Ketut*, *Ratu Dalem Resi*, *Rat*, *Mas*, *Ratu Gde Alit*, *Ida Bagus Pak Jemo*, *Pucak Srijati*, *Pucak Nataran*, *Pucak Dalem Semeru*, *Pucak Manik Toya*, *Ratu Ring Desa Puseh Dalem*, *Ratu Prajapati*, *Ratu Ring Luhur Lempuyang*, *pura Dalem Paruman*, *Pura Dalem Ped*, *Pura Samba*, dan Pura di lokasi pentas. Seluruh dewa yang dipuja itu berfungsi sebagai penuntun, dimohon agar dapat memberikan kekuatan fisik dan psikis, memberikan anugerah wibawa (*taksu*) sehingga semua anugerah dari para Dewata yang agung dapat memberikan vibrasi

dalam pementasan WKCB. Dengan demikian, pementasan WKCB dapat menimbulkan daya tarik bagi masyarakat (anak-anak, remaja, orang dewasa, laki-laki, dan perempuan), sebagai tempat untuk mendapatkan hiburan, memohon tuntunan, dan tempat belajar keagamaan (agama Hindu).

Menurut Nardayana, dengan banyaknya dewa-dewa yang dipuja dalam pementasan WKCB diharapkan apa yang dinikmati oleh masyarakat melalui pertunjukan WKCB, tiada lain adalah anugerah/tuntunan dari Ida Sang Hyang Widhi Wasa dengan berbagai manifestasi-Nya melalui para dewa yang dipuja. Tuntunan yang didapat mencakup berbagai aspek kehidupan yang tertuang dalam ajaran agama Hindu. Berkat anugerah dari para dewata, kehadiran WKCB di masyarakat diharapkan selalu digemari masyarakat. Masyarakat merasa terhibur dari kepenatan kerja yang dialami dalam keseharian, pikiran dapat disegarkan, dan tercerahkan setelah menonton WKCB.. Salah satu tempat pemujaan para dewa dapat dilihat pada gambar 5.11

Gambar 5.11



Tempat pemujaan para dewa WKCB

Sumber: Dokumentasi Penulis, 2012 di rumah Jero dalang Nardayana Desa Belayu, Kabupaten Tabanan

2.1.3 WKCB Memanfaatkan Doa-Doa dan Mantra-Mantra dalam Pertunjukan

Berdoa atau melantunkan mantra-mantra sebagai awal melakukan suatu pekerjaan adalah suatu hal yang biasa dilakukan oleh Nardayana. Terkait dengan mantra-mantra dalam pertunjukan WKCB dapat dibagi menjadi tiga bagian sesuai dengan *dharma pewayangan*, yakni (1) mantra sebelum melakukan pertunjukan, (2) Mantra saat melakukan pertunjukan, dan (3) mantra setelah selesai pertunjukan, kemudian dilanjutkan dengan memohon air suci (*tirtha penglukatan*).

2.1.3.1 Mantra sebelum Pertunjukan

Sebelum melakukan pertunjukan ada beberapa mantra yang dipujakan, yakni mantra keluar rumah, mantra ketika berjalan, mantra tiba di lokasi pertunjukan, mantra duduk, dan mantra makan. Mantra dan penjelasannya adalah sebagai berikut.

1. Mantra keluar rumah

Pada saat berada di pintu rumah (*angkul-angkul/kori*) jero dalang sudah melakukan konsentrasi dengan menarik nafas. Apabila napas yang keluar dari hidung kanan lebih deras, maka melangkah awal dengan kaki kanan dengan mantra “*Om ang lingga bhoktra prayogjana suddha sampurna ya namah swaha*” (Ya Tuhan Brahma semoga hamba mendapatkan ketenangan dan kesucian). Apabila napas yang keluar dari lubang hidung kiri lebih deras, maka dalang melangkah dengan kaki kiri terlebih dahulu dengan mengucapkan mantra “*Om ung lingga bhoktra prayogjana suddha sampurna ya namah swaha*” (Ya Tuhan Wisnu semoga hamba mendapatkan ketenangan dan kesucian). Apabila deras kedua-duanya, maka dalang melangkah dengan kedua kaki atau *meancogan* (melompat) dengan mantra “*Om Mang lingga bhoktra prayogjana suddha sampurna ya namah swaha*” (Ya Tuhan Siwa semoga hamba mendapatkan ketenangan dan kesucian itulah tujuanku). Kemudian dilanjutkan doa dalam bahasa Bali (*saa*) “*Ratu Sang Hyang Widhi Wasa miwah Bhatara Kawitan, Ratu Bhatara Manik Dalang, titiang nunas restu dumadak utsahan*

titiange ngawayang mangguhang kasampurnan” (Ya Tuhan Yang Maha Esa, Bhatara Kawitan, dan Ratu Bhatara Manik Dalang, hamba mohon restu semoga usaha hamba melakukan pertunjukan wayang menemukan kesempurnaan).

2. Mantra waktu berjalan

Dalang mengucapkan mantra, “*Om Sang kamajaya tatkalaning lumaku jaya siddhi ya namah swaha*”. Dilanjutkan dengan *saa*, “*Ratu Sang Hyang Widdhi Wasa Titiang medewek Sang Kamajaya rikalaning memarga dumadak siddhi molih gawe*” Artinya: Ya Tuhan Yang Maha Esa, hamba bagaikan Sang Kamajaya pada saat berjalan semoga berhasil dalam pekerjaan (*ngawayang*).

3. Mantra tiba di lokasi pertunjukan

Pada saat dalang menginjakkan kakinya di tempat yang mempunyai rumah atau lokasi pertunjukan, *jero dalang* mengucapkan mantra, “*Om Idep aku Sang Kamajaya wawu prapta ngeka kesaktian ya namah swaha*”, dilanjutkan dengan *saa Ratu Sang Hyang Widhi Wasa waluya Sanghyang Kamajaya wawu rawuh dumadak middep ngeka kepradnyanan*”. Artinya: (Ya Tuhan Yang Maha Esa hamba bagaikan Sang Kamajaya, yang baru datang semoga bisa membuat kepintaran).

4. Mantra duduk

Sebelum duduk *jero dalang* mengucapkan mantra: “*Ang Ung Mang Ang Ah Ang Ah*” (Brahma, Wisnu, Iswara, Pasekwetu, Padma purusa). Posisi duduk *jero dalang* sebaiknya menghadap utara (*kaja*) atau ke timur (*kangin*). Dihindari duduk menghadap selatan (*kelod*) atau ke barat (*kauh*). Kalau tidak menaati aturan ini, maka semangat serta kecerdasan pikiran pada waktu pertunjukan wayang akan hilang atau pudar.

5. Mantra makan

Pada saat makan *Jero dalang* mengucapkan mantra: “*Mahamrta ingsung amukti sarining suci nirmala, urip langgeng wisya punah punah punah ya namah swaha*” artinya (Ya Tuhan

berupa sari makanan sari-sari makanan semoga panjang umur, segala racun punah, punah, punah. Jero) dalang disarankan agar tidak makan makanan jejeroran, papusuhan, jantung dan hati.

2.1.3.2 Mantra dalam Pertunjukan

Menjelang pertunjukan Jero dalang menguncarkan beberapa mantra pemujaan, yakni: mantra ketika menghadap kelir, mantra menghadap *damar/lampu wayang/blencong*, mantra memuja Sang Hyang Iswara/*Taksu*, mantra pengraksa jiwa, mantra makan daun sirih (*base lekesan*), mantra *pengeger*, mantra *pangalup*, dan mantra *nebah kropak* (tempat menyimpan wayang)

1. Mantra menghadap kelir

Ketika dalang sudah duduk bersila menghadap kelir, Jero dalang mengucapkan mantra “*Om Sa Ba Ta A I, Na Ma Si Wa Ya. Ang Ung Mang Ang Ah Ang Ah*” artinya Ya Tuhan yang menjadi Dasa Bayu/Dasaksara/sepuluh kekuatan berwujud Dewa Sadya, Bamadewa, Tatpurusa, Aghora, Isana, Maheswara, Rudra, Sangkara, Sambu, Siwa, Brahma, Wisnu, Iswara, Pasekwetu, Padma Purusa.

2. Mantra menghadapi *damar wayang/blencong*,

Jero dalang mengucapkan mantra “*Om Ang, Ang, Ang, Bang, agni astra murub kadi kala rupa anyapuh awu, Durga lidek teka geseng, aku Sang Hyang Acintya, agni amelabar agni sajabat, bhuta kala, desti geseng, teka geseng, teka geseng, teka geseng*”. Artinya Brahma yang menguasai senjata api, berkobar-kobar bagaikan wajah kala, membersihkan abu, semoga ilmu hitam hancur lebur, aku bagaikan Sang Hyang Acintya, api berkobar menyinari dunia segala bentuk kala hangus terbakar, setan hangus terbakar, hangus terbakar, hangus terbakar, hangus terbakar

3. Mantra memuja Ida Bhatara Iswara dan Sang Hyang Taksu

Jero dalang konsentrasi mohon ke hadapan Ida Bhatara Iswara dan Sang Hyang Taksu dengan sarana *asep* harum (dupa). Mantramnya “*Ih taksu mangidep bhuwana kena Sanghyang Manik Terus, Manik Asta Gina, Sang Taksu Dibya, atinku Surya*

Candra ayundarin bhuwana, ala ayu katon ing idep, teka ening jati teka dhudhupan, Hyang, Hyang, Hyang". Artinya: ...Ih Taksu bagaikan kekuatan dunia, Sanghyang Manik Terus, Manik Asta Gina, Sang Taksu dibya, jiwaku bagaikan matahari dan bulan menyinari dunia, baik dan buruk terbayang di pikiranku, datang menjadi suci dan terpikat semoga ...

4. Mantra *pengraksa jiwa*.

Kemudian dilanjutkan dengan mantram *pengraksa jiwa*: "*Pakulun Sanghyang Panca Pandawa umor ing angkasa, Nakula Sahadewa ring takepan kalih, Arjuna ring lontar, Dharmatanaya ringsastra, Bhimaring kelatning lontar uripapageh, lilaning wigna parama sakti, Ong Ang Mang, Ung Ong*". Terjemahan bebasnya "Hamba mohon Sanghyang Panca Pandawa yang sudah menyatu di angkasa, Nakula Sahadewa berdua menjadi pembungkus lontar, Arjuna sebagai lembaran lontar, Darmawangsa sebagai hurufnya, Bhima sebagai pengikat daun lontar, hidup kekal bahagia sekali tiada halangan, sangat sakti ya Tuhan Brahma, Siwa, Wisnu.

5. Mantra makan daun sirih (*base/lekesan*)

Jero dalang makan daun sirih (*base/lekesan*), mantramnya: "*Pukulun Sanghyang Tunggal, masang guna kasmaran bhuta leyak sih, jadma manusa sih, dewa bhatara sih, teka patuh ingkup, teka sih, Ong antara-pantara, sarwa sih nembaha, lila suksma ya namah swaha, Ang Ang*". Terjemahannya bebasnya: "Hamba mohon ke hadapan sanghyang Tunggal, memasang pemikat, setan senang, manusia senang, dewa bhatara juga senang, semua datang menyatu dan senang, ya Tuhan yang jauh dekat semuanya senang hormat dan memberikankan kebahagiaan.

6. Mantra *pengeger*

Mantra ini diucapkan dengan maksud agar para penonton tertarik dan terpesona menonton pertunjukan. Mantra *Pengeger* adalah seperti di bawah ini.

Pukulun Sanghyang Tiga Wisesa amasang guna pangeger, wong lanang gejer wong wadon gejer, kedi gejer, apupul ring

arepku, awijah-wijah kang nokanta kadi wong angrungu/ swaraningulun, pawakan ingsun Sanghyang Smara, waneh sira andulu Sanghyang Smara, waneh sira andulu ingsun, teka welas den pada asih, isep isep isep. Ang Ung Mang Raja karya mutiya sakti ya patastra suddha ya namah swaha.

Terjemahan bebasnya:

Ya Tuhan sebagai Sanghyang Tiga Wisesa yang memiliki daya pesona, semoga pria, wanita, banci, berkumpul di depan diriku yang kini ibarat Sanghyang Smara/Dewa Asmara, semuanya bersikap welas asih pada diriku....)

7. Mantra *pangalup*

Selanjutnya Jero dalang mengucapkan mantra ”*Ingsun angidepaken Sanghyang Guru Reka Kama-Tantra swaranku Manik Asta Gina, andawut atma jiwitane, wong kabeh asih welas umulih ring hati, edan ulangun umulih ring nyali, oneng- lulut mulih ring papusuh, asing teka pada rena rena, rena.*” Mantra ini diucapkan pada intinya untuk memohon kepada Tuhan Yang Maha Esa dalam manifestasi-Nya sebagai Sanghyang Guru Reka agar semua orang yang menonton pertunjukan tersebut selalu ada dalam keadaan senang dan penuh kasih sayang.

8. Mantra *nebah kropak*

Ketika Jero dalang membuka *gedog* wayang (*kropak*) mantranya “*Atangi ya sanghyang Samirana, angringgiti, amolah cara*”. Kemudian wayang *kayonan* diambil didekatkan di belakang *blencong*, mantranya seperti di bawah ini.

Om Sambhu mulih maring Wisnu, Wisnu mulih maring Sangkara, Sangkara mulih maring Mahadewa, Mahadewa mulih maring Ludra, Ludra mulih maring Brahma, Brahma mulih maring Mahisora, Mahisora mulih maring Iswara, Iswara mulih maring Kakayonan, Kakayonan mulih maring manah mahasakti mahening, manah mahening mulih maring Sang hiang kawi, kawiklanan sakauwus-uwus tingkaha, nga

Terjemahan bebasnya:

Tuhan Sambhu kembali ke Wisnu, Wisnu kembali ke Sangkara, Sangkara kembali ke Mahadewa, Mahadewa kembali ke Ludra, Ludra kembali ke Brahma, Brahma kembali ke Mahisora, Mahisora kembali ke Iswara, Iswara kembali ke kakayonan, Kakayonan kembali ke pikiran mahasakti dan suci, pikiran suci kembali ke Sang Hiang Kawi (dalang), dengan kepintaran bisa berkata sesuatu..

2.1.3.3 Mantra Selesai Pertunjukan

Setelah pertunjukan selesai, *banten/upakara* dipersembahkan, wayang telah tersimpan. Selanjutnya *Jero* dalang mengucapkan mantram menutup *gedog*, mantranya adalah “*Ong nyineb manik pade bisa wisesa poma-poma poma*”.

Pemujaan beberapa dewa dengan berbagai sebutan dan fungsinya, menurut Nardayana, adalah sebagai perwujudan pemujaan terhadap Parama Siwa, Sada Siwa, dan Siwa/Siwatma. Keberadaan Tuhan sebagai Parama Siwa, Sada Siwa, dan Siwatma dijelaskan secara terperinci dalam *Siwatattwa*

2.2 WKCB Memuja Tuhan dalam *Siwatattwa*

2.2.1 Pandangan Umum Siwa Tattwa

Pemujaan terhadap keberadaan Tuhan Yang Maha Esa oleh umat Hindu di Bali dengan berbagai sebutan yang diketahui dan dipahami sesuai dengan tradisi lokal setempat. Tuhan yang Tunggal dipuja dengan sebutan, seperti Dewa Hyang, Ratu Made, Ratu Ketut, Bhatara Guru, Ratu Gede, dan sebagainya, semua itu sebagai wujud pemujaan terhadap Tuhan yang Tunggal. Dalam *Siwa Tattwa* disebutkan sebutan umum terhadap Tuhan yang Esa dalam agama Hindu di Indonesia disebut dengan Sang Hyang Widhi Wasa, berarti Yang Mentakdirkan, Yang Mahakuasa, yang dalam bahasa Bali diterjemahkan dengan Sang Hyang Tuduh atau Sang Hyang Titah. Nama ini lebih lanjut tidak disebut-sebut dalam sastra-sastra lontar-lontar, dalam sastra-sastra lontar Tuhan

disebut "Bhatara Siwa" Bhatara Siwa dipuja pada *upakara*, arca-arca dan tempat-tempat pemujaan. Dengan demikian, umat Hindu di Indonesia yang telah memeluk agama Hindu turun-turunan memuja Sang Hyang Widhi sebagai Bhatara Siwa.

Dalam buku *Siwa Tattwa*, disebutkan ajaran-ajaran tentang memuja Siwa sering disebut ajaran Saivasiddhanta. Nama ini mengingatkan kita kepada nama Saivasiddhanta di India Selatan, namun bila diamati, terdapat perbedaan-perbedaan antara ajaran Saivasiddhanta Indonesia dengan Saivasiddhanta India Selatan. Dalam ajaran Saivasiddhanta di Indonesia tampak jalinan ajaran *Upanisad* (terutama *Svetasvatara Upanisad* dan *upanisad-upanisad minor*), ajaran-ajaran yang berasal dari kitab-kitab *Purana*, ajaran-ajaran Samkhya, yoga, Vedanta, dan ajaran-ajaran yang berasal dari kitab-kitab Tantra yang pada akhirnya semua ajaran itu mengalir dari Weda. jadi Weda-lah sumber pertama ajaran agama Hindu walaupun kwujud-Nya dan pelaksanaan hidup beragama Hindu berbeda-beda antara satu tempat dan tempat yang lain. Akan tetapi, hakikatnya, jiwa, dan semangatnya adalah sama. Untuk mendapat pemahaman yang lebih jelas dibahas tentang hakikat Tuhan tentang Siwa sesuai dengan konsep *Siwa Tattwa*, Tuhan disebut sebagai Bhatara Siwa, Tuhan sebagai sumber segala, dan Bhatara Siwa Bersifat *imanan* dan *transenden*, dan dijelaskan pula bagaimana ketuhanan dalam Weda. (Tim Penyusun 2005, *Siwa Tattwa*).

Ajaran ketuhanan dalam Weda adalah ajaran yang mengajarkan bahwa Tuhan adalah Esa adanya, tetapi Ia meliputi segala, dan mempunyai banyak nama. Ia yang Esa berada pada semua yang ada, semua yang ada berada pada Yang Esa. Kutipan-kutipan Weda di bawah ini menyatakan hal itu.

*Indram mitram varuna agnim athur atho divyah sasuparno
garutman,
Ekamsad vipra bahudha vadantyagnim yamam matarisvanam
ahuh.*

(Rg Veda I. 164.46)

Artinya :

Mereka menyebutkan Indra, Mitra, Varuna, Agni, dan Dia yang bercahaya, yaitu Garutman yang bersayap elok. Satu itu (Tuhan) sang bijaksana menyebut dengan banyak nama, seperti Agni, Yama, Mtarisvan.

Dalam Siwatattwa yaitu dalam lontar Jnanasiddhanta kita dapati uraian tentang Tuhan yang senada dengan isi mantra Veda tersebut di atas. Uraian itu adalah sebagai berikut.

Sa eko bhagavan sarvah

Siva karana karanam

Aneko viditah sarvah

Catur vidhasya karanam

Ekatwanekatwa swalaksana Bhattara. Ekatwa ngaranya, kahidep makalaksanang Siwatattwa. Ndan tunggal, tan rwatiga kahidepanira. Mangekalaksana Siwa karana juga, tan paprabheda.

Aneka ngaranya kahidepan Bhattara makalaksana caturdha.

Caturdha ngaranya laksanakaniran sthula suksma parasunya.

Artinya :

Sifat *Bhattara* adalah eka dan aneka. Eka (esa) artinya Ia dibayangkan bersifat Siwatattwa. Ia hanya Esa, tidak dibayangkan dua atau tiga. Ia bersifat Esa saja sebagai *Siwakarana* (Siwa sebagai pencipta), tiada perbedaan.

Aneka artinya *Bhattara* dibayangkan bersifat *caturdha* artinya adalah *sthula suksma para sunya*.

2.2.2 Tuhan Sumber Segala

Agama Hindu mengajarkan bahwa semua yang ada ini berasal dari Tuhan, berada dalam Tuhan, dan kembali kepada Tuhan. Hal ini dinyatakan dalam sastra-sastra agama Hindu, baik

yang berbahasa Sanskerta, maupun berbahasa Jawa Kuno atau bahasa Bali. Di antaranya di bawah ini.

*Yathorna nabhih srjate grhnate ca,
Yatha prthivyam osadhayas sambhavanti,
Yatha satah purusat kesalomani,
Tathaksarat sambhavatiha visvam.*

(*Mundaka Upanisad I. 7*)

Artinya :

Seperti laba-laba mengeluarkan dan menarik benangnya,
Seperti tumbuh-tumbuhan bahan obat tumbuh di bumi,
Seperti rambut tumbuh di kepala dan badan orang,
demikianlah
Alam semesta muncul dari Tuhan.

Tuhan adalah sumber hidup, sumber tenaga Dialah asal segala yang ada ini dan Kepada-Nya pula segala yang ada ini kembali. Karena itu, Ia disebut *Sangkan Paraning Dumadi*, asal dan kembalinya semua makhluk. *Taittiriya Upanisad* menerangkan hal ini sebagai berikut.

*Yato va imani bhutani jayante,
Yena jatani jivanti,
Yat prayanty abhisam visanti,
Tad vijijnasasva tad brahmeti.*

(*Taittiriya Upanisad III . 1*)

Artinya :

Dari mana semua ini lahir, dengan apa yang lahir ini hidup,
Ke mana mereka masuk setelah kembali, ketahuilah bahwa
Itu adalah *Brahman*.

Dalam *Siwatattwa*, Brahman adalah Bhattara Siwa. Dia-lah yang mencipta, memelihara, dan mengembalikan semua yang ada kepada Diri-Nya sendiri, asal semua yang ada ini.

*Brahmasrjayate lokam,
Visnuve palakasthitam,
Rudratve samharasceva,
Trimurtih nama evaca.
Lwir Bhattara Siwa magawe jagat, Brahma rupa siran
Pangraksa jagat, Wisnu rupa pangraksa jagat, Rudra rupa
Sira mralayaken rat, nahan tawak nira, bheda nama.*

(*Bhuwanakosa* III . 76)

Artinya :

Adapun penampakan Bhatara Siwa dalam menciptakan dunia ini ialah:

Brahma kwujud-Nya waktu menciptakan dunia ini,
Wisnu kwujud-Nya waktu memelihara dunia ini,
Rudra kwujud-Nya waktu mempralina dunia ini,
Demikianlah tiga kwujud-Nya (*Trimurti*) hanya beda nama.

Dalam uraian ini Bhatara Siwa adalah sebagai *Trimurti*. Dalam buku-buku *Purana* *Trimurti* itu adalah Brahma, Wisnu, dan Siwa, sedangkan dalam kutipan di atas adalah Brahma, Wisnu, dan Rudra. Dalam puja, *Trimurti* itu adalah Brahma, Wisnu, dan Iswara.

*Om am brahmane namah,
Om um visnave namah,
Om mam isvaraya namah.*

Artinya :

Om am hormat pada Brahma
Om um hormat pada Wisnu
Om hormat pada Iswara

Bhatara Siwa sebagai Brahma, Wisnu, dan Iswara dalam aksara dilambangkan sebagai *Am Um Mam*. Kesatuan ketiganya adalah Om. Bhatara Siwa sebagai *Trimurti* dalam lontar-

lontar kebanyakan disebut sebagai Brahma, Wisnu, dan Iswara yang dilambangkan dengan warna putih, merah, dan hitam. Aktivitas Bhatara Siwa waktu mencipta dunia disebut *utpatti*, waktu menjaga dan merawatnya disebut dengan *sthiti*, dan waktu mengembalikan kepada asalnya disebut *praline*, sebagaimana disebut dalam *Bhuwanakosa*.

*Utpatti bhagavan brahma,
Sthiti visnuh tathevaca,
Pralina bhagavan ludra,
Trayastrailokasaranah.*

Bhatara Brahma sirotpatti, Bhatara Wisnu sira sthiti, Bhatara Rudra sira pralina, nahan tang pinaka sarana ring loka.

(*Bhuwanakosa* VII . 25)

Artinya :

Bhatara Brahma adalah pencipta, Bhatara Wisnu adalah yang memelihara, Bhatara Rudra adalah pamralina. Demikianlah dewa yang tiga itu sebagai pelindung.

Seperti *Brahman* dalam *Upanisad*, maka Bhatara Siwa dalam sastra-sastra lontar juga menjadi asal dan kembalinya semua yang ada ini.

*Yathottamam iti sarve,
Jagat tattwa va liyate,
Yatha sambhava te sarvam,
Tatra bhavati liyate*

*Sakweh ning jagat kabeh, mijil sangkeng Bhatara Siwa ika,
lina ring Bhatara Siwa ya.*

(*Bhuwanakosa* III . 80)

Artinya :

Seluruh alam ini muncul dari Bhatara Siwa, lenyap kembali kepada Bhatara Siwa juga.

2.2.3 Bhatara Siwa Bersifat *Immanen dan Transenden*

Bhatara Siwa bersifat imanen dan transenden. Imanen berarti hadir di mana-mana, sedangkan transenden artinya mengatasi pikiran dan indria manusia. Kutipan di bawah ini menyatakan hal itu.

*Sivas sarvagata suksmah
Bhutanam antariksavat,
Acintya mahagrhyante,
Na indriyam parigrhyante*

*Bhatara Siwa sira wyapaka, sira suksma tar kneng angen-
angen, kadyangga ning akasa, tak terjangkau oleh pikiran
dan indriya.*

(*Bhuwanakosa* II . 16)

Artinya :

Bhatara Siwa meresapi segala, Ia gaib tak dapat dipikirkan, Ia seperti angkasa, tak terjangkau oleh pikiran dan indriya.

Kutipan ini menyatakan bahwa Bhatara Siwa meresapi segala, berada di mana-mana, meliputi segala. Dengan demikian, Ia pun hadir pula dalam pikiran dan indriya, tetapi pikiran dan indriya tidak mampu menggapai-Nya. Ini berarti bahwa Ia mengatasi pikiran dan indriya. Demikianlah aspek imanen dan transenden Bhatara Siwa.

Di samping sebagai *Personal God*, Ia juga adalah *Impersonal God*, Tuhan yang tidak berpribadi, yang tanpa wujud. Ia adalah *Acintya*, yaitu yang tidak dapat dipikirkan. Ia adalah *anadi madhya antam*, yaitu memmempunyai awal, tengah, dan akhir. Ia adalah *amita*, yaitu tak terbatas; *agatram*, yaitu tak berbadan; dan sebagainya. Banyak lagi uraian-uraian semacam ini dalam sastra-sastra agama Hindu.

Berdasarkan uraian tersebut maka dalam setiap pertunjukannya WKCB memuja Tuhan dengan berbagai manifestasi-Nya, prabawa Beliau, yang pada hakikatnya adalah sebagai perwujudan pemujaan Tuhan yang tunggal yang disebut Siwa dalam *Siwa Tattwa*. Sehubungan dengan itu Pementasan wayang kulit Cenk

Blonk, dapat dikatakan sebagai ajang peningkatan spiritual karena pada saat pementasan dapat menghadirkan para dewa yang akan memberikankan inspirasi kepada dalang untuk menyampaikan ajaran-ajaran kerohanian, membedah kekeliruan/penyimpangan-penyimpangan dalam kehidupan, meluruskan, dan sebagainya. Hal itu akan dapat menyadarkan masyarakat, mencerdaskan msyarakat, menyucikan pikiran masyarakat, dan secara evolusi proses ini akan dapat mencapai penyatuan dengan-Nya. Di samping itu, berdasarkan analisis penulis proses penyampaian wacana oleh dalang kepada masyarakat adalah anugerah/restu dari para dewa karena sebelum pertunjukan wayang dimulai *Jero* dalang mengundang para Dewa untuk merasuki badannya, secara simbolik merasuk pada sarana pawayangan sehingga pertunjukan dapat berjalan dengan baik. Hal lainnya adalah *Jero* dalang terinspirasi oleh Beliau mendapat pengalaman *sekala* (nyata) dan *niskala* (tidak nyata) dan pengalaman itu wajib disampaikan kepada penonton. Dengan demikian wacana dalang patut dijadikan introspeksi diri, *pretiwimba*/pertimbangan, dan teladan dalam menjalani kehidupan.

2.2.4 *Banten* dalam Pertunjukan WKCB

Dalam pertunjukan WKCB, ada beberapa *banten* (sesajen) yang diperlukan. Secara garis besar, *banten* tersebut dapat digolongkan menjadi lima kelompok, yaitu *banten* untuk *pengoleman*, *banten pemungkah*, *banten wayang*, *banten gambelan*, dan *banten penunasan tirta wayang*. Nama dan jumlah *banten* tiap-tiap kelompok dapat dikemukakan, yakni (1) *banten pejati* terdiri dari atas (a) *pras lis daksina*, (b) *soda canang*; (c) *bakaran*; (d) *segehan*; (e) *tipat kelanan*. (2) *Banten Pemungkah* terdiri dari: (a) *pras lis daksina*; (b) *Canang pelayasan*; (c) *soda canang*; (d) *asep (dupa) dan tetabuhan arak berem*. (3) *Banten Wayang* terdiri atas (a) *pras panyeneng*; *lis*; *daksina gede sarwa 4*; (b) *suci asoroh*; (c) *sodan canang*; (d) *salaran*; (e) *tipat kelanan*, *tipat tepet*, *tipat dampulan*, *tipat gong*; (f) *segehan cacahan*, *segehan pancawarna*; (g) *asep/dupa*. (4). *Banten Gambelan* terdiri atas (a) *Pras lis*; *daksina*; (b) *soda canang*; (c) *tipat kelanan*; (d) *salaran*; (e) *segehan*; (f) *asep/dupa*, dan

banten tersebut dilengkapi dengan *canang* secukupnya. (5) *Banten Tirtha Wayang* terdiri atas (a) *pras lis*, *daksina*; (b) *soda canang*; (c) *tipat kelanan*; (d) *payuk jempere* (*periuk tanah*) dikalungi dengan *uang kepeng* 11 keping, diikat dengan *benang tridatu* (*hitam, merah, putih*), *toya anyar* (*air bersih*), *bunga* 11 macam, dan utamanya ada *bunga teratai putih*, *tiga pucuk dapidap* dan *bija* (*beras*); (e) *asep/dupa*. Penggunaan berbagai *banten* tersebut pertanda WKCB tetap mempertahankan tradisi dalam pertunjukannya. Bentuk *banten* wayang dalam pertunjukan dapat dilihat pada gambar 5.12.

Gambar 5.12



Banten wayang dalam pertunjukan WKCB

Sumber: Dokumentasi penulis tahun 2012, Pertunjukan WKCB di lapangan Lumintang Denpasar, dalam rangka perayaan ulang tahun Kota Denpasar

2.3 WKCB Dapat Memenuhi Kebutuhan Individu dan Sosial Masyarakat

Salah satu indikator yang mendukung ekistensi WKCB adalah dapat menjalankan fungsinya dalam memenuhi kebutuhan masyarakat penikmatnya, baik secara individual maupun secara kelompok/sosial. Berdasarkan pengamatan dan hasil penelitian diketahui pertunjukan WKCB dapat memenuhi kebutuhan

individu/masyarakat penontonya, yang meliputi (1) pemenuhan kebutuhan estetis masyarakat/fungsi tontonan; (2) penanaman nilai-nilai pendidikan agama Hindu kepada masyarakat fungsi tuntunan; dan (3) pemenuhan kebutuhan spiritual masyarakat.

2.3.1 WKCB Dapat Memenuhi Kebutuhan Estetis Masyarakat/Fungsi Tontonan

Pemenuhan kebutuhan manusia akan hiburan merupakan kebutuhan pokok manusia selain kebutuhan akan sandang dan papan. Manusia secara sadar dan tidak sadar akan berusaha memenuhi kebutuhan ini dengan menonton berbagai aktivitas yang menyenangkan, sesuatu yang dapat menyenangkan/memuaskan hati manusia pasti akan dicari untuk dapat menjalankan hidup secara seimbang dan harmonis. Dalam era globalisasi dengan merebaknya berbagai jenis hiburan melalui berbagai media, pertunjukan WKCB dapat hadir menghibur dan memenuhi kebutuhan estetis masyarakat penikmatnya baik secara individual maupun secara kelompok/sosial. WKCB dapat merebut/menarik hati masyarakat di tengah-tengah maraknya hiburan-hiburan modern yang glamor.

Dalam kehidupan religius masyarakat Bali pertunjukan wayang dipandang sebagai pertunjukan yang *utameng lungguh* (mempunyai kedudukan tinggi dan terhormat). Sesuai dengan predikatnya sebagai *utameng lungguh* dalang di Bali setiap melakukan pertunjukan dalang di Bali menyampaikan nilai tontonan dan tuntunan. Pertunjukan WKCB sebagai tontonan dapat dilihat dari fungsi wayang di Bali yang memiliki multifungsi, yakni sebagai *balih-balihan* (berfungsi sebagai hiburan/tontonan). Selain itu juga sebagai wali (pertunjukan wayang sebagai penyerta upacara) misalnya *wayang lemah*, *wayang sudamala*. Dipihak lain, wayang sebagai *bebali* (wayang sebagai upacara), misalnya wayang *sapu leger/empu leger*.

Fungsi tontonan dijalankan ketika pertunjukan wayang kulit berfungsi sebagai *balih-balihan*. Sebagai pertunjukan *balih-balihan*, wayang kulit dipertunjukkan untuk tontonan masyarakat. Dalam pertunjukan ini, dalang mempunyai kebebasan yang

cukup luas untuk mengembangkan kreativitasnya, baik dalam memilih jenis lakon atau tema maupun mengajukan konsep-konsep ajaran agama, filsafat, ilmu pengetahuan, pendidikan, penerangan, humor, dan lain-lain (Rota, 1994).

Sebagai tontonan dapat dilihat penampilan pertunjukan WKCB dengan gaya-gaya humor segar yang dikemas dalam adegan dan dialog-dialog humor, bahasa tubuh, gerak tarian wayang yang lucu dan unik, berbagai bentuk wayang pendukung yang sangat bervariasi (wayang flora dan fauna). Selain itu, wacana yang komunikatif dan penampilan yang inovatif, berbagai bentuk permasalahan yang dikemas/disampaikan secara humor, yang dapat membuat penonton tertawa terhibur. Dengan demikian, pertunjukan WKCB dikatakan dapat memenuhi kebutuhan estetis masyarakat atau disebut sebagai fungsi hiburan/tontonan.

Salah satu adegan yang memakai bahasa tubuh adalah ditampilkannya berbagai tarian-tarian wayang seperti tarian kera yang lucu, flora dan fauna yang elegan dengan penampilan, tarian jaged yang menggiurkan, dan lain-lain. Humor dalam bentuk dialog dikemas secara komunikatif, yaitu memakai bahasa yang mudah dipahami oleh semua lapisan masyarakat. Bahasa komunikatif ini adalah bahasa yang tidak memperhatikan bentuk struktur sesuai dengan kaidah bahasa yang baku. Hal ini dapat dilihat dalam satu dialog yang memakai berbagai bahasa, yaitu bahasa Bali, Indonesia, dan Inggris. Nilai tontonan yang inovatif dapat dilihat dalam penampilan pembukaan pertunjukan WKCB dengan memakai tata lampu yang berwarna-warni dengan suara gumuruh, asap yang mengepul sehingga dapat menghasilkan penampilan awal pertunjukan yang mengagumkan dan sangat menghibur penonton.

Dari hasil penampilan WKCB ini, penonton merasa terhibur sehingga dapat menghilangkan kepenatan kerja, melupakan sesaat problema yang dihadapi sebelumnya, dan dapat menyegarkan pikiran untuk menghadapi aktivitas selanjutnya. Senada dengan hasil wawancara dengan Putu Sanjaya, seorang informan setelah menonton WKCB, ia merasa terhibur dan dapat melupakan problema sebelumnya. Kutipan wawancaranya seperti di bawah ini.

Ketika saya menonton wayang Cenk Blonk, saya tertawa terpingkal-pingkal. Saya jadi lupa dengan masalah-masalah yang ada di rumah. Pikiran saya jadi plong setelah menonton wayang Cenk Blonk. Ucapan wayang Cenk Blonk masih terngiang-ngiang ketika saya sampai di rumah dan sempat merenungi pada saat saya akan tidur. Kalau dipikir-pikir apa yang diucapkan wayang Cenk Blonk benar apa adanya. (Wawancara, 13 Agustus 2011).

2.3.2 WKCB Dapat menanamkan Nilai-Nilai Pendidikan Agama Hindu kepada Masyarakat/ Fungsi Tuntunan

Proses penanaman nilai-nilai pendidikan agama Hindu kepada masyarakat direalisasikan oleh WKCB dengan menyampaikan pesan-pesan moral, nilai-nilai pendidikan, *petuah-petuah*, kritik-kritik terhadap penyimpangan-penyimpangan dalam kehidupan masyarakat. Semua ini merupakan pemenuhan kebutuhan sosial masyarakat yang disebut dengan fungsi tuntunan. Terkait dengan penelitian ini, yaitu mengkaji wacana-wacana pendidikan dalam lakon *Kumbhakarna Lina* dan *Gatotkaca Anggugah* terjadi proses penanaman nilai politik, yaitu cara memimpin yang baik, cara membela negara ketika negara dilanda berbagai masalah, nilai etika mencakup pengendalian diri, dan cinta pada lingkungan hidup yang dibahas dalam konsep tri hita karana. Identifikasi nilai-nilai pendidikan ini akan dibahas dalam persepsi masyarakat terhadap wacana-wacana nilai pendidikan agama Hindu pada pembahasan buku berikutnya.

Pertunjukan WKCB mampu memberikan tuntunan, menanamkan nilai-nilai filsafat kehidupan, melalui lakon-lakon yang disampaikan yang bersumber pada Veda, itihasa dan purana. Dalam setiap pertunjukan Dalang WKCB Nardayana selalu menyampaikan pesan-pesan moral, nilai-nilai pendidikan, ajakan-ajakan, larangan-larangan, dan berani memberikan koreksi, petunjuk-petunjuk terhadap perilaku yang keliru/menyimpang dari hakikat ajaran agama Hindu. Sehubungan dengan itu tidak jarang Nardayana disebut sebagai dalang yang fulgar/berani mengungkap permasalahan dalam kehidupan secara gamblang sehingga disebut sebagai dalang yang memiliki dedikasi yang

tinggi. Menurut Haryanto (1988:18), dalang yang dedikatif harus selalu merasa mempunyai kewajiban untuk menyampaikan pesan berupa ajakan kepada penonton untuk melakukan hal-hal yang baik sesuai dengan ajaran agama. Dalang bukanlah seperti apa yang dikatakan sebagai *story teller* atau tukang cerita, melainkan sebagai pemberi nasihat atau tukang *ngudal piulang*. Demikian pula Radhakrishnan dalam tulisannya *The Spirit of Religion* (Bastomi, 1993:26) mengatakan bahwa predikat dalang adalah *guru*, “*the veri term, means he who removes the darkness of your mind*” (guru, dalam arti kata yang sebenarnya adalah orang yang dapat mengusir kegelapan dari hatimu).

Terkait dengan penelitian ini pertunjukan WKCB patut dipandang memiliki nilai tuntunan karena WKCB dalam setiap pertunjukannya menyampaikan ajaran Hindu yang bersumber dari *Veda*, *Itihasa* dan *Purana*. Ajaran Hindu yang disampaikan mencakup aspek *tattwa* (filsafat), *susila* (etika), dan *upacara* (ritual). Terkait dengan penelitian ini, aspek-aspek *tattwa* yang disampaikan meliputi hakikat kepemimpinan, hakikat bela negara, hakikat menuntut ilmu pengetahuan, dan hakikat *tri hita karana*. Dari segi aspek *susila* (etika) WKCB menyampaikan hakikat bhakti seorang anak kepada orang tua, etika tentang pertunjukan seni, etika tentang berbusana ke tempat suci, pengendalian diri. Aspek *upacara* meliputi koreksi terhadap upacara yang mewah, *joj-joran* yang menyimpang dari aturan sastra agama, upacara yang dilakukan di luar batas kemampuan dengan menjual tanah/piutang yang berlebihan dan sebagainya. Jadi banyak pesan-pesan dan nilai yang disampaikan dalam pertunjukan WKCB yang dapat dijadikan tuntunan hidup oleh penikmat WKCB. Mardana (004), mengatakan bahwa melalui pementasan wayang ini dapat dititipkan berbagai nilai yang perlu diamalkan dalam kehidupan masyarakat. Penulis naskah/lakon menciptakan untuk menyuguhkan persoalan kehidupan batiniah, yakni pikiran (*cita*), perasaan (*rasa*) dan kehendak (*karsa*). Seni pewayangan tidak hanya dapat menyampaikan nilai-nilai moral, keindahan, dan nilai-nilai keagamaan saja, tetapi juga dapat sebagai pelestarian kebudayaan daerah dan hiburan

Berdasarkan tuntunan yang disampaikan pertunjukan WKCB, penonton merasa mendapat pencerahan rohani. Secara nyata, banyak wacana WKCB yang dijadikan teladan sebagai bahan pertimbangan dalam menghadapi permasalahan-permasalahan kehidupan, baik dari kalangan awam maupun kaum intelektual. Salah satu wacana tersebut adalah wacana tentang penggunaan pendapatan dalam kehidupan berumah tangga, yakni 30 persen untuk *dharma*, 30 persen untuk *harta* dan 30 persen untuk *kama*. Dari wacana tersebut, minimal masyarakat terinspirasi bahwa hasil pendapatan dalam keluarga tidak selalu dihabiskan, tetapi harus dibagi dengan cermat. Di samping untuk memenuhi kebutuhan makan juga disisihkan untuk ditabung dan di-*danapunia*-kan. Wacana penggunaan pendapatan ini disampaikan dengan penuh humor dan logis sehingga sangat populer di masyarakat dan dijadikan inspirasi dalam mengolah hasil pendapatan keluarga dalam rumah tangga.

Kemampuan WKCB sebagai pertunjukan yang memberikankan tontonan dan tuntunan tidak terlepas dari pengetahuan yang luas dan sikap profesionalisme Nardayana sebagai dalang WKCB. Tanpa pengalaman, pengetahuan yang luas, dan sikap profesionalisme dalang, fungsi wayang sebagai tontonan dan tuntunan tidak akan tercapai. Dengan demikian dalang adalah seorang yang profesional dan pegelaran wayang adalah pegelaran yang adiluhung. Untuk menuju keadiluhungan pergelaran wayang, seorang dalang dituntut untuk memenuhi beberapa syarat, antara lain *antawecana* (menyuarakan secara tepat tiap-tiap tokoh wayang), *renggep* (dapat menyajikan tontonan yang mengasyikkan), *nges* (dapat mendramatisasi adegan sehingga mampu membangkitkan rasa keterlibatan penonton/pendengar), *tutug* (dapat menyajikan lakon sampai tuntas), *gecul/banyol* (dapat membuat lelucon), *sabet* atau *tetikasan* (cara memainkan wayang).

Menonton WKCB tidak saja mendapat hiburan, tetapi juga mendapat pencerahan rohani. Jadi dalang memiliki fungsi yang sama dengan sulinggih, yang mampu memberikan pencerahan rohani kepada masyarakat sehingga menonton WKCB dapat dikatakan sebagai ajang/proses pendakian spiritual. Hal yang

senada dikemukakan oleh Rota (1994), bahwa pertunjukan wayang kulit di Bali tidak bisa disamakan dengan seni hiburan lain, seperti *joged*, *gandrung*, dan drama gong. Pertunjukan wayang dalam upacara agama adalah pertunjukan suci sehingga boneka-boneka yang terbuat dari kulit itu diberi predikat Sanghyang Ringgit. Karena dalang diikat oleh dharma pedalangan, maka dalang memiliki fungsi sebagai seorang *sulinggih*.

Dalam tatanan kehidupan masyarakat Bali, seorang *sulinggih* memiliki kedudukan yang utama. Kedudukan itu dipegang oleh seorang pandita Hindu yang memiliki kualifikasi tertentu atau dipandang memiliki wawasan yang luas dalam berbagai ilmu pengetahuan rohani. Karena seorang dalang disejajarkan dengan *sulinggih*, ia dipandang memiliki pengetahuan dan wawasan yang luas dalam berbagai hal. Oleh karena itulah, bisa dipahami jika Marajaya (2003:23) mengatakan seorang dalang adalah *guruloka* yang banyak tahu baik tentang kehidupan di dunia *niskala* (alam gaib) maupun *sekala* (alam nyata), yang bertugas menyebarkan kedua isi dunia tersebut kepada penonton sebagai tuntunan hidup dalam masyarakat. Senada dengan sebutan *sulinggih*, Marajaya mengatakan bahwa dalang juga disebut Empu atau Ki, yang artinya, telah dianggap mampu menguasai berbagai ilmu, baik ilmu seni (audio visual), maupun ilmu agama sebagai keyakinan umat manusia.

Dari pemaparan tersebut, dapat dikatakan bahwa pertunjukan WKCB dapat menjalankan fungsinya mampu memberikan tuntunan dan tontonan kepada masyarakat, sebagai proses pendakian spiritual. Hal itu sebagaimana juga dikemukakan oleh berbagai pakar seni pedalangan bahwa fungsi pertunjukan wayang kulit menyampaikan tontonan dan tuntunan, seperti ajaran agama, filsafat, ilmu pengetahuan, pendidikan, penerangan, humor, dan lain-lain.

2.4 Pertunjukan WKCB sebagai Proses Pendakian Spiritual

Dalam hal pemenuhan kebutuhan spiritual masyarakat, pertunjukan WKCB dapat dijadikan sebagai proses pendakian spiritual. Hal itu dapat ditinjau dari mantra-mantra yang dilantumkan

dan dewa-dewa yang dipuja pertunjukan. Seperti apa yang telah diuraikan di atas tentang mantra-mantra yang dilantunkan baik pada sebelum pertunjukan, pada saat pertunjukan maupun setelah pertunjukan dan dewa-dewa yang dipuja dalam pertunjukan dengan berbagai sebutan, pada hakikatnya pertunjukan wayang merupakan perwujudan dari Tuhan yang disebut *Tri Purusa*, yaitu *Paramasiwa*, *Sadasiwa* dan *Siwatma*. Dalam *Wrhaspatitattwa* disebutkan bahwa *Paramasiwa* adalah kesadaran tidak terjamah oleh maya. Nirguna Brahman kekal, sepi, suci, murni, tanpa aktivitas, (Tim Penyusun 2005, *Siwa Tattwa*). Aspek Tuhan Nirguna Brahman dipuja oleh Nardayana dalam pertunjukan WKCB, sebagai wujud Sanghyang Tunggal, Sanghyang Acintya yang tanpa wujud, dan tidak terpikirkan.

Tuhan *Sadasiwa* adalah Tuhan dalam kesadaran mulai tersentuh oleh maya Dipengaruhi sakti, guna, swabhawa, hukum kemahakuasaan Tuhan. Tuhan disebut *Saguna Brahman*, aktif dengan ciptaan-ciptaannya (Tim Penyusun, 2005: *Siwa Tattwa*). Dalam keadaan ini Tuhan dipuja oleh Jero dalang Nardayana dengan sebutan Sang Hyang Pasupati, Sang Hyang Tiga Wisesa, Sang Hyang Aji Saraswati, Taksu alit, Taksu Agung, Ratu Ngurah Manik Dalang, Dalang Brahma, Dalang Wisnu, Dalang Iswara, Dalang Samarana, Dalang Anteban, Dalang Jaruman, Dalang Sampurna. Pemujaan terhadap Ibu Pertiwi, Bapa akasa, Sang Sauri Lanang Wadon, Ratu Hyang Guru, Dalem Kemimitan, Betara Kawitan, Ratu Taksu, Ratu Taksu Geginan (tempatnya *ring natar* rumah), Ratu Gede Penunggun Karang, dan pemujaan ke hadapan Dewa Gana, Ratu Dalem Resi.

Tuhan *Siwatma* adalah Sakti, guna, dan *swabawanya* sudah berkurang karena dipengaruhi oleh maya, sifatnya awidya, kesadarannya terpecah-pecah menjiwai semua makhluk disebut atma/jiwatma (Tim Penyusun, 2005; *Siwa Tattwa*). Dalam pertunjukan WKCB, Tuhan sebagai *Siwatma* dipuja dengan sebutan-sebutan lokal, seperti *Betara Ratu Ngurah*, *Ratu Made*, *Ratu Ayu*, *Ratu Ketut*, *Ratu, Mas*, *Ratu Gde Alit*, *Ida Bagus Pak Jemo* dan sebagainya. Demikian hakikat Tuhan *Paramasiwa*, *Sadasiwa*, dan *Siwatma* dipuja dalam pertunjukan WKCB.

Dalam pertunjukan WKCB mantra-mantra yang diucapkan dengan tujuan untuk menghadirkan para dewa baik dewa di langit maupun di *Kahyangan*, dengan berbagai sebutan dan manifestasinya, Tuhan hadir sebagai guru, teman, sebagai ayah, dan ibu, yang senantiasa menuntun dan bersatu dalam pertunjukan, sehingga disebutkan semua dewa sih, semua setan/*leak* sih, semua *bhuta* sih, berkumpul bersahabat dengan bahagia. Seperti diungkapkan dalam *dharmapewayangan*, pada mantra makan daun sirih (*base/lekesan*), *masang guna kasmaran*, mantranya: “*Pukulun Sanghyang Tunggal, masang guna kasmaran bhuta sih leyak sih, jadma manusa sih, dewa bhatarasih, teka patuh ingkup, teka sih, Ong antara-pantara, sarwa sih nembaha, lila suksma ya namah swaha, Ang Ang*”. (Widiana, 1969) Terjemahannya: “Hamba mohon ke hadapan Sanghyang Tunggal, memasang pemikat, semua para bhuta senang, setan senang, manusia senang, dewa juga senang, semua menyatu dan senang, ya Tuhan yang jauh dekat semuanya hormat dan memberikankan kebahagiaan.

Hal yang senada disebutkan dalam mantra-mantra Veda. Tuhan juga dinyatakan sebagai ayah, teman, ibu sehingga Tuhan terasa amat dekat dengan pemuja-pemujanya. Pada *Bhuwanakosa* II. 14 bagian akhir terdapat pula pernyataan tentang Bhatara Siwa seperti dalam Veda, yakni *Sah pita*, Ia adalah ayah. *Sah mata* Ia adalah ibu. *Sah mitram*, Ia adalah sahabat, *Sah guruh* Ia adalah guru. Dalam hubungan ini Tuhan dipuja dalam *Personal God*, Tuhan Yang Berpribadi.

Berdasarkan dewa-dewa yang dipuja dari berbagai tempat suci/pura di Bali, dapat dikatakan bahwa dalam pertunjukan WKCB Tuhan dipuja dalam wujud *Persaonal God* (Tuhan berpribadi), Tuhan *impersonal God* Tuhan tidak berpribadi, dan Tuhan dipuja dalam wujud Imanen dan Trancenden. Dalam *Bhuwanakosa* II.6 disebutkan *Imanen* artinya meresapi segala hadir dimana-mana, meresap pada pikiran dan indriya, sedangkan *transenden* berarti meliputi segala berada di luar batas pikiran dan indriya, Beliau tidak dapat dilihat dengan kasat mata, bersifat sangat rahasia dan abstrak. Ia adalah asal dari semua yang ada (*sangkeng* Bhatara Siwa *sangkanya*).

Dari uraian mantra-mantra yang dilantumkan kepada dewa-dewa yang dipuja oleh Jero dalang Nardayana, dapat dikatakan bahwa WKCB dalam mewujudkan sebuah pertunjukan wayang kulit, di satu sisi tetap berpedoman kepada *dharma pawayangan*/menjalankan tradisi, sedangkan di sisi lain juga melakukan terobosan-terobosan inovatif untuk menjaga eksistensinya sebagai media pendidikan agama Hindu. Jero dalang Nardayana mampu mengelaborasi seni tradisional dan modern, yaitu terjadi adaptasi antara seni tradisional dan seni modern.

Konsep pemujaan kepada Tuhan yang bersifat *Personal God* (Tuhan Berpribadi) dan *Impersonal God* (Tuhan tidak Berpribadi), Tuhan sebagai Paramasiwa, Sadasiwa, Siwatma adalah sebagai wujud mendekatkan diri kepada Tuhan Yang Maha Kuasa dan sebagai upaya mencapai penyatuan dengan-Nya. Pengalaman apa yang dirasakan Jero dalang Nardayana, baik pengalaman material (*sekala*) maupun pengalaman rohani (*niskala*), wajib disampaikan kepada penonton dalam wujud pesan moral, ajakan-ajakan, larangan-larangan, petunjuk-petunjuk yang mengarah pada kecerdasan spiritual, tujuan hidup agama Hindu, yaitu “moksartaham jagadhita ya ca iti dharma”. Dengan demikian, hadirnya pertunjukan WKCB di masyarakat secara evolusi sebagai ajang pendakian spiritual, baik bagi Jero dalang maupun bagi penonton WKCB/umat Hindu secara menyeluruh. Dengan menyebut berbagai nama Tuhan, mendengar petuah-petuah yang bersumber pada Ramayana dan Mahabharata akan dapat dicapai kebebasan dan penyatuan dengan-Nya. Asumsi ini diperkuat, seperti disebutkan dalam kitab *Bhagawadgita*, yaitu siapa yang selalu memujaku, selalu merenungkan Aku maka Ia akan sampai pada-ku. Dalam *Bhuwanakosa* disebutkan akan sampai kepada Siwa. karena semua dewa-dewa yang dipuja tiada lain adalah aspek dari Siwa yang tunggal. Dalam *Bhuwanakosa* disebutkan “*mijil ri sira lina ri sira juga ya*” yakni Siwa. yang artinya berawal dari Siwa dan kembali ke Siwa. Dari uraian tersebut dapat dikatakan bahwa secara evolusi pertunjukan WKCB dapat dijadikan proses pendakian spiritual untuk mencapai penyatuan dengan-Nya. Dalam ajaran *Siwa Tattwa* disebut Siwa sebagai perwujudan Tuhan Yang Tunggal.

2.5 WKCB sebagai Organisasi Kreatif Melakukan Usaha Pembertahanan Pola

Pembertahanan pola merupakan salah satu fungsi dalam sebuah sistem agar dapat eksis/survival. WKCB sebagai pertunjukan wayang kulit yang inovatif selalu melakukan usaha-usaha ini dengan menjalin hubungan, melakukan pembinaan-pembinaan antaranggota sanggar, juga menjalin hubungan keluar antarlembaga dan institusi sebagai penanggap WKCB, sehingga WKCB sebagai sebuah organisasi dapat menjaga kekohesifan/keharmonisan kerja dan semakin eksis di masyarakat. Usaha-usaha pembertahanan pola yang dilakukan WKCB mencakup (1) meningkatkan pembinaan kualitas sumber daya manusia; (SDM); (2) menampilkan pementasan yang tertata dan dinamik; (3) pengelolaan keuangan yang transparan.

2.5.1 WKCB Meningkatkan Kualitas Pembinaan Sumber Daya Manusia

Pada awalnya manusia cenderung mengidentifikasi “sumber daya” dengan substansi tertentu atau benda nyata yang dapat dipegang. Memang benar benda memmpunyai peranan besar dalam sumber daya, seperti minyak bumi, batu bara, biji besi, dan sebagainya. Akan tetapi jauh lebih penting ialah akal budi manusia, kemerdekaan, keseimbangan sosial, dan perdamaian yang berada di balik semua itu sehingga sumber daya lahir dari interaksi dinamik antara faktor-faktor tersebut. Martoyo (2000) mengatakan bahwa “sumber daya” pernah didefinisikan sebagai alat mencapai tujuan atau kemampuan memperoleh keuntungan dari kesempatan-kesempatan tertentu. atau meloloskan diri dari kesukaran. Jadi, sumber daya bukan suatu benda melainkan suatu fungsi di mana suatu benda, berperan dalam proses operasional. Dari penjelasan tersebut diketahui bahwa “sumber daya manusia” timbul dari interaksi manusia yang selalu mencari alat untuk mencapai tujuan dan sesuatu di luar manusia “alam”.

Eric Zimmerman dalam Martoyo (2000:6) dalam bukunya yang berjudul “*Economic Principles and Problems*” mengatakan “*resources are not, they become*” artinya sumber

daya berkembang dan mengerut secara dinamis menurut irama kegiatan dan kebutuhan manusia. Dalam hal industri dan teknologi sumber daya manusia memegang peranan sangat penting karena manusia yang akan menentukan apakah tujuan tercapai atau tidak. Siagian (2002:2) mengatakan bahwa sumber daya manusia merupakan elemen yang paling strategik dalam organisasi yang harus diakui dan diterima oleh manajemen, karena peningkatan produktifitas kerja hanya mungkin dilakukan oleh manusia dan sebaliknya, sumber daya manusia juga yang menyebabkan terjadinya pemborosan dan inefisiensi dalam berbagai bentuknya dalam organisasi. Berkenaan dengan itu manajemen. Hal itu penting sumber daya manusia yang berkesinambungan mutlak diperlukan dalam suatu organisasi. Istilah sumber daya manusia identik dengan personal administration, personnel mangement, Industrial relation, manpower mangement, labour relation, labour mangement, manajemen personalia dan sebagainya.

Nardayana dalam mencapai kesuksesannya sebagai dalang wayang kulit di Bali tidak terlepas dari manajemen sumber daya manusianya. Kesuksesan yang diarahi tentu tidak mudah, banyak masalah kehidupan yang dilalui seperti yang terungkap dalam sejarah WKCB. Pada awal kariernya sebagai dalang, Nardayana tidak langsung terkenal, tetapi melalui suatu proses yang panjang sehingga penampilan WKCB dalam setiap pementasan tidaklah monoton, tetapi selalu melalui proses perubahan secara evolusi. Perubahan-perubahan tersebut dikelola dalam sebuah pola pengelolaan manajemen sumber daya manusia dalam aktivitas sanggarnya. Pengelolaan sumber daya manusia menghasilkan suatu hubungan yang dinamik antarpersonal, dan dapat meningkatkan produktivitas dalam organisasi sanggar. Pola pengelolaan sumber daya manusia dapat dilihat dalam beberapa hal, yakni pementasan yang tidak monoton atau dinamik, pengelolaan manajemen keuangan yang transparan, dan pembinaan para anggota sanggar.

2.5.2 Pementasan WKCB yang Tertata dan Dinamik

Penampilan WKCB dalam meraih kesuksesannya melalui jalan yang panjang. Pertunjukan WKCB selalu berkembang

secara dinamik dan evolusi untuk menyeimbangkan pemenuhan harapan penonton. Perubahan tersebut dapat dilihat dalam pementasan WKCB dari waktu ke waktu. Pada pementasan pertama WKCB tampil dengan memakai lampu *blencong*, dengan tabuh *bebatelan*. Penampilan berikutnya dengan menghadirkan *pesinden/gerong* sehingga mempermanis pementasan. Perubahan berikutnya, yaitu tabuh yang digunakan adalah *gong kebyar semarandana* dengan penerangan lampu listrik warna-warni. Dengan kehadiran *barungan* gamelan yang lebih besar dan tata lampu listrik ini, secara keseluruhan penampilan pementasan WKCB berbeda dengan penampilan wayang tradisional lainnya di Bali. Perbedaan tersebut dapat dilihat pada ukuran kelir yang lebih lebar dan panjang, ukuran wayang yang lebih besar dari pada wayang pada umumnya, memakai penerangan listrik (lampu *blencong* tetap digunakan sebagai simbol, tetapi dalam nyala yang lebih kecil), memakai dua *gerong/pesinden*, memakai dua *ketengkong* dan 2 pembantu *ketengkong*, dan penampilan panggung yang sangat dekoratif. Perubahan-perubahan itu dilakukan untuk memenuhi kebutuhan penonton yang semakin kritis sesuai dengan perkembangan dan kebutuhan masyarakat yang memiliki inspirasi yang inovatif. Dari perubahan-perubahan tersebut WKCB menjadi eksis, dan dapat memenuhi selera penonton.

2.5.3 WKCB Mengelola Manajemen Keuangan yang Transparan

Dalam pementasan WKCB, Nardayana sebagai dalang tidak bisa bermain sendiri. Ia memerlukan kerja sama yang solid dengan anggota sanggar, seperti *juru tabuh*, *gerong*, *pasinden*, *ketengkong*, dan kru yang lain seperti orang-orang yang mengoperasikan alat teknologi canggih, seperti lampu blitz, lazer, alat yang dapat mengeluarkan asap, *keybord*, *mixer*, dan sebagainya. Menurut Nardayana, tanpa ada kerja sama mereka, WKCB tidak akan bisa melakukan pementasan.

Mengingat pentingnya peran anggota sanggar itu, Nardayana tidak menginginkan mereka mogok kerja jika ada *order* pementasan. Semua anggota sanggar diharapkan bekerja

dengan senang dan maksimal, untuk menyukseskan pertunjukan. Supaya anggota sanggar menjadi senang, salah satu langkah yang ditempuh Nardayana adalah dengan melakukan manajemen terbuka dalam masalah keuangan. Hal ini dilakukan karena masalah uang merupakan hal yang sensitif dan sangat potensial sebagai penyebab hancurnya sebuah organisasi. Yang dimaksud manajemen terbuka dalam hal ini adalah, sejak awal tiap-tiap anggota sanggar sudah ditentukan besar honor yang diterima. Ada anggota sanggar yang menerima Rp 100.000,00 dan ada yang mendapat Rp 125.000,00 per pentas. Besar kecilnya honor yang diterima ini didasarkan pada peran mereka dalam pertunjukan, yang pada dasarnya bisa dipahami semua pihak.

Untuk menjaga keajegan organisasi, Nardayana mengatakan bahwa anggota sanggar tetap diberikan honorarium meskipun WKCB dipentaskan secara gratis atau hanya dibayar 50 persen dari tarif biasa. Pada saat pementasan gratis itu, Nardayana secara pribadi membayar anggota sanggar yang terlibat dalam pementasan. Hal ini dilakukan agar orang-orang yang terlibat dalam sanggar tersebut tidak merasa kehilangan nafkah karena honorarium itu sangat diperlukan sebagai pendapatan tambahan. Demikian pula jika ada acara rekaman, Nardayana memberikankan honorarium yang lebih sebagai bonus karena honorarium pementasan memang lebih besar daripada pementasan biasa yang ditanggap masyarakat.

2.5.4 Membina Anggota Sanggar

Menurut Nardayana, jumlah anggota Sanggar Cenk Blonk adalah 45 orang, terdiri atas 28 penabuh sisanya mengambil pekerjaan sopir dan perlengkapan lainnya. Di tengah-tengah pementasan WKCB yang semakin hari semakin digemari oleh masyarakat, Nardayana terus mengadakan pembinaan terhadap anggota sanggarnya. Maksud pembinaan tersebut tidak berbeda dengan pembinaandalambidangketenagakerjaan. Sastrohadiwiryo (2002:19--20) mengatakan bahwa untuk melaksanakan pembinaan terhadap segala kegiatan yang berhubungan dengan ketenagakerjaan secara terpadu dan terorganisasi, pemerintah mengikutsertakan dunia usaha dan masyarakat Pembinaan tersebut

diarahkan untuk (1) mewujudkan perencanaan tenaga kerja dan informasi ketenagakerjaan. (2) mendayagunakan tenaga kerja secara optimum (3) mewujudkan kerja secara berkesinambungan (4) mewujudkan tenaga kerja yang mandiri (5) mewujudkan hubungan yang harmoni antar pelaku kerja. 6) Memberikan perlindungan kerja yang meliputi keselamatan dan kesejahteraan kerja, dan lain sebagainya.

Dengan mengacu pada uraian di atas, dalam proses pembinaan anggota sanggar, Nardayana sebagai dalang sekaligus pemimpin Sanggar Cenk Blonk menyampaikan ide-idenya yang inovatif, baik dalam penataan tabuh, *gerong*, maupun dekorasi dan sebagainya agar tercapai suatu kesatuan pemikiran dalam pementasan (integritas). Dalam pementasan WKCB Nardayana selalu memperhatikan penampilan para kru sebagai pendukung kesuksesan dalam pementasan. Salah satu contoh perhatian pada anggota sanggar adalah diwujudkan dengan memberikan kostum seragam yang berganti-ganti pada *sekaa tabuh/gambelan*. Selain untuk membuat *sekaa* tabuh merasa senang, kostum tersebut merupakan penampilan luar yang berfungsi sebagai daya tarik penonton dan mencerminkan bahwa pertunjukan WKCB memang suatu karya yang inovatif dan sungguh-sungguh untuk memenuhi harapan-harapan penontonnya. Dengan gaya pembinaan yang humanis pada anggota sanggar Cenk Blonk, sejak awal berdirinya sampai pada puncak karirnya, tidak pernah ada permasalahan, baik dari segi material maupun imaterial, yang mencakup interaksi dan hubungan antara anggota sanggar dan dalang karena seluruh anggota sanggar memiliki satu kesatuan visi dalam mencapai tujuan yakni kesuksesan WKCB. Dengan demikian, pembinaan sebagai pengelolaan sumber daya manusia merupakan alat untuk mencapai tujuan.

Meskipun Sanggar Cenk Blonk sangat solid, namun dalam hal penampilan, Nardayana tidak pernah merasa puas. Ia selalu ingin meningkatkan diri dalam pementasan, melakukan kiat-kiat agar pertunjukannya tetap eksis, digemari masyarakat, dan dapat memenuhi selera penonton. Berikut kutipan wawancara dengan Jero dalang Nardayana:

Melihat akhir-akhir ini WKCB tidak saja ditonton oleh masyarakat awam, melainkan ditonton oleh masyarakat menengah ke atas sampai pada kaum intelektual-intelektual Hindu para pejabat sehingga saya ingin mengimbangi pengetahuan penonton agar dapat menyampaikan filsafat-filsafat agama, nilai-nilai pendidikan, di samping humor-humor yang segar. Oleh karena itu saya berkomitmen untuk terus melanjutkan kuliah sampai ke jenjang tertinggi (wawancara 9 Agustus 2011)

Sebagaimana diungkapkan dalam sejarah WKCB pendidikan formal yang ditempuh Nardayana, yakni gelar S1 diraih di ISI Denpasar Jurusan Pedalangan, gelar Magister Filsafat Hindu (M.Fil.H) diraih di program studi Brahma Widya, Institut Hindu Dharma (IHD) Negeri Denpasar. Kemudian studi dilanjutkan dengan menempuh Program Doktor (S3) masih dalam proses studi di di Institut Hindu Dharma (IHD) Negeri Denpasar. Semua studi yang digeluti adalah sebagai upaya untuk meningkatkan kualitas sumber daya manusia terutama bagi dirinya sedangkan para anggota sanggar sebagian merupakan alumnus karawitan (seni tabuh) Institut Seni Indonesia (ISI) Denpasar, dan para seniman alam yang diakui memiliki keahlian pada bidangnya. Peningkatan sumber daya manusia (SDM) ini, merupakan indikator pendukung kesuksesan dalam pementasan WKCB. Dari Studi formal yang telah dilakukan dapat menambah wawasan, baik pengetahuan umum maupun pengetahuan tentang agama Hindu karena sumber materi pertunjukan WKCB bersumber pada Weda kitab suci agama Hindu, terutama pada bagaian *Itihasa* dan *purana*. Dengan dipelajarinya ajaran yang bersumber pada Weda, maka seorang dalang akan bisa lebih mudah dapat menyampaikan ajaran-ajaran agama Hindu.

Berdasarkan pembahasan tersebut dapat dikatakan bahwa WKCB dapat mempertahankan eksistensinya sebagai media pendidikan agama Hindu di Bali, karena WKCB berfungsi, digemari, dan dibutuhkan oleh masyarakat. WKCB dapat menjalankan fungsinya dalam sistem, dapat memenuhi kebutuhan

individu dan sosial masyarakat. Pemenuhan kebutuhan individu dan sosial masyarakat mencakup pemenuhan kebutuhan estetis / hiburan, nilai-nilai pendidikan, dan spiritual. Jadi dapat dikatakan ada tiga komponen yang memberikan andil terhadap eksistensi WKCB sebagai media pendidikan agama Hindu di Bali, yaitu Individu, masyarakat, dan WKCB itu sendiri. Ketiga komponen ini memiliki hubungan yang sangat kuat, hubungan timbal balik, dan saling membutuhkan.

Hubungan tersebut dapat dijelaskan, yaitu pada individu-individu terjadi pemenuhan kebutuhan estetis masyarakat berupa hiburan, pendidikan, spiritual yang menjadi kebutuhan pokok manusia di samping sandang dan papan. Pada masyarakat dalam hal ini mencakup: lembaga-lembaga pemerintah, institusi, *dadia*, *desa pakraman*, *soroh*, sebagai *stake holder* WKCB atau penanggung WKCB karena jarang penanggung WKCB dari individu hal itu terjadi karena pertimbangan biaya yang tinggi. Penanggung WKCB sering dari lembaga, institusi, desa, atau perkumpulan tertentu lainnya. Pada masyarakat ini terbangun hubungan yang sangat kuat (terjadi hubungan simbiosis mutualisme/saling menguntungkan kedua belah pihak antara WKCB dan institusi lainnya. Masyarakat tidak saja mendapat pemenuhan estetis/hiburan, pendidikan, dan spiritual, tetapi juga ada kepentingan lain, di antaranya WKCB dijadikan sarana promosi, sosialisasi berbagai program, baik pemerintah maupun swasta, kepada masyarakat, dan sarana promosi niaga. Dengan demikian antara WKCB, individu, dan masyarakat terjalin hubungan yang kuat dan saling membutuhkan. Di satu sisi WKCB dapat memenuhi kebutuhan individu dan masyarakat, di sisi lain WKCB sendiri mendapat imbalan finansial (berupa uang penanggung) dari berbagai kepentingan masyarakat. Fenomena ini akan berlangsung terus seiring dengan kebutuhan berbagai kepentingan. Jadi, WKCB telah berhasil memanfaatkan *stake holder*/masyarakat sebagai jejaring kerja dalam mempertahankan eksistensinya. Jadi hubungan individu, masyarakat, dan WKCB sendiri yang selalu berinovasi, yang memberikan andil dalam memperkuat eksistensi WKCB sebagai media pendidikan agama Hindu.

BAB III

STRATEGI DALANG WAYANG KULIT CENK BLONK DALAM MENSTRANSFORMASI NILAI-NILAI PENDIDIKAN AGAMA HINDU DI BALI

Keberadaan WKCB sebagai dalang inovatif, mampu beradaptasi dengan memanfaatkan kemajuan teknologi atau mengkolaborasi seni tradisional dengan modern membuat eksis di masyarakat. Keberadaan WKCB di masyarakat tidak saja sebagai media seni yang mampu menghibur masyarakat, akan tetapi juga eksis dapat mentransformasi nilai-nilai pendidikan agama Hindu di Bali. Pertunjukannya tampil secara dinamis menampilkan humor-humor segar sampai pada makna filosofis kehidupan dan nilai-nilai pendidikan yang bersumber pada ajaran agama Hindu. Nilai-nilai pendidikan tersebut dapat meliputi aspek tattwa, etika dan upacara. Untuk dapat eksis dalam mentransformasi nilai-nilai pendidikan agama Hindu di era globalisasi dan modernisasi ini ditempuh dengan beberapa strategi, yakni (1) menyampaikan pesan secara humor dengan merevitalisasi dua tokoh wayang bondres, yaitu Cenk dan Blonk sebagai ikon dalam pertunjukan; (2) menyampaikan ajaran-ajaran Hindu yang bersumber pada *Veda*, *Itihasa* dan *Purana*; (3) WKCB memproduksi pertunjukan secara selektif, (4) memilih tema sesuai dengan isu yang berkembang

di masyarakat; dan (5) strategi alur cerita, watak/penokohan. Alur cerita adalah urutan kejadian/peristiwa dalam sebuah cerita. Sepanjang cerita mengurai perdebatan antara karakter baik dan buruk (konsep *rwa bhineda* tidak dapat dipisahkan dalam kehidupan) dan akhir cerita dimenangkan oleh kebenaran/karakter yang baik. Strategi Watak/penokohan juga memegang peranan penting dalam pertunjukan WKCB. Perwatakan dan penokohan termasuk unsur intrinsik dalam sebuah cerita atau karya sastra. Perwatakan adalah penggambaran watak atau sifat tokoh dalam cerita. Dari berbagai watak dan penokohan yang muncul dalam tiap tiap lakon ini Dalang Nardayana mengemas pesan, norm, dan nilai-nilai pendidikan agar dapat diterima oleh penonton/masyarakat. Disamping kelima strategi di atas dalam WKCB juga diterapkan strategi (6) menyampaikan nilai-nilai pendidikan menyampaikan nilai-nilai pendidikan Hindu sebagai suatu sistem pendidikan; 7) menyampaikan pesan pendidikan secara dialogis dan komunikatif. Dan berbagai strategi tersebut dapat memberikan kontribusi terhadap eksistensi WKCB dalam mentransformasi nilai-nilai pendidikan agama Hindu kepada masyarakat Hindu di Bali. Berkenaan dengan itu dalam bab ini akan dibahas beberapa sub bahasan mencakup strategi WKCB dalam mentransformasi nilai-nilai pendidikan agama Hindu di Bali, khusus tentang nilai-nilai pendidikan akan dibahas dalam buku berikutnya.

3.1 Peyampaian Pesan dengan Humor dan Merevitalisasi Dua Tokoh Wayang Kulit Bondres Cenk dan Blonk

Berdasarkan wawancara dengan Nardayana (3 Januari 2012) diketahui bahwa kegemaran memainkan wayang itu sudah dilakoni dari kecil, yaitu dari sejak duduk di SD, sebagaimana telah diungkapkan dalam sejarah WKCB. Kegemaran Nardayana dengan pertunjukan wayang kulit tidak serta merta terwujud, terombang ambing seiring dengan perjalanan waktu (baca Sejarah

WKCB). Namun, ide untuk membangun pertunjukan wayang kulit ini diperkuat ketika Cenk Blonk melihat pertunjukan wayang kulit di sebuah pura yang sepi penonton atau ditonton oleh beberapa orang saja bisa dihitung dengan hitungan jari. Selain itu, Dan dari hari ke hari pertunjukan wayang kulit semakin jarang dipentaskan di Bali, hanya dipentaskan sesuai dengan kebutuhan upacara tertentu, seperti untuk membayar kaul, kepentingan *penglukatan* (penyucian diri) dan sebagai penyerta dalam upacara. Dapat dikatakan bahwa pertunjukan beberapa kesenian tradisional Bali termarjinalisasi termasuk pertunjukan wayang kulit.

Fenomena itu mendorong secara kuat Nardayana untuk mewujudkan idenya, yaitu ingin membangun pertunjukan wayang kulit yang dapat digemari masyarakat. Dengan konsep dasar ini pertunjukan wayang yang dibentuk berangkat dari wayang tradisi yang penuh dengan *banyol*/humor. Nardayana mengakui bahwa awal pertunjukan wayang kulitnya banyak mengetengahkan hal yang lucu-lucu/humor yang penting penonton senang dan tertawa. Akan tetapi belum menekankan pada penyampaian tentang nilai pendidikan/filsafat kehidupan yang disebut *dalang guna*. Sehubungan dengan itu, sebelum pertunjukan, Nardayana lebih banyak turun ke masyarakat menyerap ide-ide, inspirasi humor-humor yang *ngetren* dan digemari kalangan kawula muda dan anak-anak. Dari hari ke hari pertunjukan dilakoni dengan humor-humor segar sehingga harapan Cenk Blonk secara perlahan tercapai, yaitu pertunjukan WKCB telah digemari masyarakat. Artinya, semakin hari semakin banyak orang yang menanggapi pertunjukannya. Penulis sendiri sebagai peneliti dan sebagai seorang pendidik jujur mengakui pada awalnya merasa tidak nyaman dengan kehadiran WKCB ketika isi pertunjukannya membahas *banyol-banyol* (humor-humor) saja. Humor tersebut di antaranya ”membahas macam-macam kentut di masyarakat” ada kentut bos, kentut petani, pedagang...

dan sebagainya, WKCB menyampaikan dengan gayanya yang khas sehingga penonton tertawa terpingkal-pingkal. Saya pikir pertunjukan WKCB memang lucu, bahkan membuat sakit perut penonton karena tertawa, tetapi nilai pendidikan apa yang dapat disimak oleh masyarakat setelah menonton wayang ? Nardayana mengakui seiring dengan itu banyak juga yang mengoreksi WKCB, baik dari kalangan intelektual maupun para penekun seni pedalangan, seperti WKCB dikatakan melanggar pakem, penampilannya hanya lelucon tanpa muatan pendidikan. Namun, hal itu ditanggapi sebagai sesuatu yang wajar sebagai suatu dinamika.

Penampilan WKCB tidak berhenti sampai di sana Sesuai dengan konsep awal setelah pertunjukan wayang kulit digemari masyarakat baru akan diselipkan tuntunan-tuntunan hidup, nilai-nilai pendidikan, nilai-nilai filsafat yang tertuang dalam ajaran-ajaran Hindu yang bersumber dari Veda. Memang benar penampilan WKCB selalu berinovasi mampu beradaptasi dengan budaya tradisi dan budaya modern. WKCB mengalami perubahan, baik dari penampilan, dekorasi, sarana prasarana, mupaun ide cerita. Selain itu, dari hari ke hari semakin banyak menyampaikan nilai-nilai pendidikan/filsafat kehidupan yang tertuang dalam ajaran Hindu, Artinya, dari koreksi-koreksi, cemohan berbalik menjadi kekaguman, kesenangan, kegemaran terhadap WKCB, sehingga sampai sekarang WKCB disebut sebagai dalang wayang kulit yang inovatif dan terfavorit di Bali.

Dari uraian tersebut Haryanto (1988:9) mengatakan sesuai dengan seni pedalangan wayang kulit Jawa dapat ditemukan beberapa predikat yang diberikan kepada seorang dalang berdasarkan kelebihanannya, antara lain sebagai berikut. Pertama, *dalang sejati*, yaitu predikat yang diberikan kepada seorang dalang yang mampu memberikankan pendidikan secara nonformal, wejangan-wejangan, dapat memberikan kepuasan batin, baik

buruk tentang ahklak kemanusiaan dan tentang kesempurnaan hidup melalui pertunjukan wayangnya. Kedua, *dalang purba*, yaitu dalang yang mampu memberikan wejangan-wejangan / tuntunan hidup tentang baik buruk, sopan santun, tingkah laku dalam pergaulan, kesempurnaan manusia kepada penonton. Ketiga, *dalang wasesa*, yaitu diberikan kepada seorang dalang yang mampu membawa penonton ke dalam suka dan duka wayang yang sedang dimainkan, ketika wayang sedih, marah, dan gembira penonton ikut menyertai perasaan itu. Keempat, *dalang guna*, yaitu seorang dalang yang menampilkan cerita-cerita yang tidak berbobot, dengan humor-humor, adegan perkelahihan, ramai, seru, tanpa mengandung filsafat/wejangan-wejangan. *dalang wikalpa*, yaitu dalang pakem, menampilkan pertunjukan cerita wayang berdasarkan pakem pedalangan yang telah ada.

Berdasarkan pada predikat dalang tersebut, dan pengamatan penulis, dapat dikatakan bahwa pertunjukan WKCB telah memenuhi beberapa unsur-unsur predikat dalang tersebut, WKCB dapat disebut sebagai *dalang guna*, *Dalang purba*, *dalang wasesa*, *dalang wikalpa* dan belum sampai pada dalang sejati (belum menyampaikan ajaran kesempurnaan hidup atau ilmu *kemoksan* kepada masyarakat). Hal tersebut dapat dijelaskan sebagai berikut. Sebagai *dalang guna*, WKCB pada awal pertunjukan tampil dengan lakon yang tidak berbobot, belum menekankan pada nilai-nilai filsafat, yang penting WKCB tampil dengan humor, lucu, yang pada intinya penonton senang, agar pertunjukan wayang kulit digemari oleh masyarakat), sebagai *dalang purba* (WKCB mampu memberikan wejangan-wejangan, petunjuk-petunjuk tentang tingkah laku sehari-hari meluruskan hal-hal keliru memberikan petunjuk ke arah yang lebih baik/benar dan sudah banyak wacana-wacana WKCB dijadikan teladan pertimbangan-pertimbangan dalam menghadapi permasalahan dalam kehidupan, misalnya perbaikan terhadap plang ketika ada upacara agama,

yakni: semula "hati-hati ada upacara adat/agama" menimbulkan ada kesan bahaya setiap ada upacara agama, dikoreksi menjadi "mohon jalan pelan-pelan karena ada upacara agama". Hal itu mengandung makna permakluman/sikap menghargai bagi yang mempunyai upacara. Sebagai *dalang wasesa* (WKCB mampu membawa penonton ke dalam penghayatan suka duka wayang yang dimainkan yaitu ketika wayangnya lucu penonton tertawa, ketika wayangnya sedih penonton terenyuh, kadang menangis sebagai *dalang wikalpa*, WKCB dalam pertunjukannya tetap menjalankan aturan-aturan dalam *dharma pawayangan*, seperti pengucapan mantra-mantra, doa-doa dan memakai sarana *banten* dalam pertunjukannya).

Lebih lanjut dapat dijelaskan seorang dalang untuk bisa tampil sebagai dalang profesional di masyarakat hendaknya mampu mengakomodasi semua karakter dalam predikat dalang tersebut menjadi satu kesatuan dalam pertunjukan yang muncul silih berganti. Analoginya karena penonton wayang tidak dapat digolongkan ke dalam satu jenis karakter, penonton wayang datang dari berbagai karakter dan dari berbagai umur, yang menuntut pemenuhan berbagai kebutuhan individual. Artinya, ada penonton membutuhkan ilmu filsafatnya, ada penonton membutuhkan tuntunan hidup, ada penonton sekadar membutuhkan humornya saja, ada penonton membutuhkan teknik permainan wayangnya, ada juga penonton membutuhkan karakter suara dari berbagai tokoh yang dimainkan, dan sebagainya. WKCB sebagai dalang yang eksis, vaforit saat ini, disebut sebagai dalang inovatif, memiliki kemampuan dalam mengaktualisasi/mengakomodasi beberapa karakteristik dalam predikat dalang tersebut walaupun tidak sempurna. Karena WKCB menghadapi penonton dengan berbagai karakter di masyarakat tidak bisa menyuguhkan satu karakter/predikat dalam pertunjukannya. Karena kemampuan WKCB dalam meramu berbagai karakter dalam pertunjukan, sehingga ia disebut sebagai dalang inovatif dan profesional.

Eksistensi WKCB tidak terlepas dari sikap profesional. WKCB dan strategi-strategi yang diterapkan dalam membangun sebuah pertunjukan wayang kulit yang dapat digemari masyarakat. sehingga mampu membawa paradigma baru dalam pertunjukan wayang kulit yang dulu secara umum ditonton oleh kaum pria, tetapi, sekarang Wayang Kulit Cenk Blonk menjadi tontonan semua orang. Salah satu strategi penyampaian pesan dengan humor diciptakan wayang bondres Cenk Blonk, humor-humor dari Cenk Blonk ini yang mendominasi dan paling disegani masyarakat disamping juga dari punakawan-punakawan yang lain, yaitu Merdah, Tualen, Sangut, dan Delem. Wayang bondres Cenk Blonk berdampak pada perubahan nama sanggar dan menjadi icon dalam pertunjukan.

3.1.1 Dua Tokoh Wayang Bondres Cenk Blonk Menginspirasi Perubahan Nama Sanggar

Sebagaimana diuraikan dalam riwayat hidup Nardayana (dalang Cenk Blonk) dikemukakan bahwa setelah perjalanan panjang keinginannya menjadi dalang terombang ambing, dan akhirnya terwujud pula sehingga pada tahun 1992 wayang kulit Cenk Blonk itu di-*plaspas* (diupacarai) dan mulai menasbihkan diri sebagai seorang dalang. Setelah menikah Nardayana kembali mencurahkan perhatiannya pada seni pedalangan dan Cenk Bonk sudah mulai pentas dan digemari masyarakat. Untuk pertama kali Nardayana memberikan nama untuk *sekaa* wayangnya/untuk grup keseniannya adalah “Gita Loka”. Menurut Nardayana, “gita” berarti nyanyian, dan “loka” berarti alam. Dengan demikian, Gita Loka berarti nyanyian alam. Untuk musik pengiringnya, padamulanya Nardayana merasa kesulitan untuk mendapatkannya. Ternyata, di luar dugaan, *sekaa batel* dari banjarnya memberikan dukungan penuh. Nardayana pun mulai pentas-pentas. Pada mulanya pentas dari banjar ke banjar di wilayah Desa Belayu, dan sesekali pentas ke desa tetangga. Dengan cara itulah, Nardayana melakukan promosi.

Menurut Nardayana, Ia pernah menonton wayang di sebuah pura dan timbul rasa prihatin melihat pertunjukan wayang kulit yang hanya ditonton segelintir orang, bahkan bisa dihitung dengan jari. Kenyataan itu menumbuhkan semangat dalam hatinya, Nardayana berkomitmen membuat sebuah pertunjukan wayang dengan tampilan yang berbeda. Dari hasil perenungannya, dia kemudian mengemas pertunjukan wayangnya dengan sedikit “gaul” agar disukai anak muda. Isu atau tema yang diangkat adalah masalah-masalah di sekitar anak muda, kemudian diselipkan dengan *banyol-banyol* (humor-humor). Usahnya itu ternyata membuahkan hasil. Sebagian besar masyarakat penonton sebagian besar bisa menerima pertunjukan seninya itu. dan Ia mulai disukai karena mengangkat *banyol-banyol* (humor-humor segar) di sekitar anak muda. Nardayana berpendapat bahwa setiap dalang bebas berkreasi sesuai dengan perkembangan zaman. Yang tidak boleh diubah adalah ceritanya yang bersumber pada dua epos, yaitu Mahabharata dan Ramayana. Gaya liarnya di belakang kelir, ternyata mempesona kaula muda. Hal itu terbukti, baru kali ini sebuah pertunjukan wayang kulit menjadi tontonan yang diburu oleh semua kelas, yaitu orang tua, kaula muda, wanita, dan anak-anak. Demikianlah Nardayana bersama sanggar Gita Loka melakukan pertunjukan dari kampung ke kampung di Kabupaten Tabanan dan Badung.

Pada tahun 1996 seiring dengan kelahiran putri pertamanya Ni Putu Ayu Bintang Sruti, Wayang Kulit Gita Loka makin laris. Hampir tiap malam Nardayana melakukan pementasan di berbagai tempat. *Banyol* yang disampaikan dua tokoh wayang bondres, yaitu Nang Klenceng dan Nang Eblong yang disingkat dngan Cenk Blonk, membuat pertunjukan wayang Nardayana ini makin digemari. Inovasi terus dilakukan karena melekatnya ketertarikan penonton dengan dua tokoh punakawan Nang Klencenk dan Nang Eblong tersebut. Bahkan nama sanggarnya pun tidak luput dari perubahan, yaitu dari “Gita Loka” menjadi

“Cenk Blonk”. Perubahan nama sanggar ini bukan semata-mata keinginan Jero dalang Nardayana, melainkan hasil dari celotehan penonton sebagaimana diungkapkan dalam riwayat Cenk Blonk, Munculnya nama Cenk Blonk diambil dari nama wayang bondres Nang Klenceng dan Nang Eblong. Nama punakawan ini sebenarnya sudah ada pada wayang tradisi, tetapi Jero dalang Nardayana mengemas kembali/direvitalisasi dengan nama Cenk Blonk.

Munculnya nama Cenk Blonk adalah terinspirasi dari sebutan penonton. Adapun kisahnya, yaitu pada suatu hari, Nardayana bertemu dengan sahabat karibnya, seorang seniman topeng dari Kediri Tabanan bernama I Gusti Bara Dwaja. Sahabatnya itu, adalah ahli waris Dalang Pacung, yang menikah *nyeburin* ke Delodpuri, Kaba-kaba, Kediri (Tabanan). Selain sebagai seniman topeng, sahabatnya itu juga belajar seni pedalangan. Di Kaba-kaba, ada tokoh wayang bondres yang menarik perhatian Nardayana. Tokoh wayang itu kemudian dijadikan mal dan diberi nama Nang Klenceng. Sebelumnya, menurut Nardayana, ia menemukan wayang serupa, tetapi tidak begitu disukai. Tokoh wayang itu sering diberi nama oleh dalangnya Nang Semangat. Ada pula memberikan nama Nang Klimun. Kemudian Nardayana menemukan lagi tokoh wayang bondres di Desa Dakdakan, Abiantuwung (Tabanan). Tokoh wayang bondres milik Dewa Aji Lingga itu berpostur gemuk dengan suara *ceplas-ceplos* tetapi *nyelekit* (mengena di hati), diberi nama Nang Eblong. Tokoh wayang itu juga dijadikan mal oleh Nardayana. Jadilah dua punakawan yang penampilan lucu dan kocak dalam setiap penampilannya.

Suatu ketika Nardayana mendapat pesanan pentas di Banjar Jempayah, Kecamatan Mengwi, Kabupaten Badung. Kru wayang sudah berangkat terlebih dahulu dengan menggunakan truk karena harus menyiapkan panggung, menata gambelan dan perangkat *sound system*. Seperti biasa, Nardayana datang menyusul

menjelang pentas. Saat mobil yang ditumpangnya berhenti di dekat kerumunan penonton, seorang lelaki nyeletuk “*Nah ne ba ya dalang ceng blong mare teka*” (nah ini dia dalang Cenk Blonk baru datang)” kata lelaki itu sambil melongokkan kepalanya ke dalam mobil. Menurut Nardayana, ia tersentak keget mendengar kata ceng blong itu. Kata itu selalu mengusik pikirannya dan akhirnya ia menimbang-nimbang untuk mengganti nama “Gita Loka” menjadi “Cenk Blonk”. Huruf “nk” dipakai karena meniru kata bank atau kata asing supaya kesannya lebih *kren*. Keesokan harinya, begitu bangun pagi, Nardayana langsung mengambil kelir wayangnya. Tulisan Gita Loka di bagian atas kelir diganti dengan Cenk Blonk. Dua suku kata itu mengapit gambar kepala wayang Nang Klenceng dan Nang Eblong, yang beradu punggung.

Ternyata nama itu seakan membawa mukjizat dan sangat mujarab untuk menarik kaula muda agar semakin menggemari wayang. Nama Cenk Blonk juga semakin akrab dan populer di telinga. Bahkan, nama Cenk Blonk lebih populer dari pada nama aslinya I Wayan Nardayana. Hampir semua orang Bali pernah mendengar kata Cenk Blonk, tetapi nama dalangnya, yaitu I Wayan Nardayana tidak setenar nama tokoh wayangnya. Dengan memakai dua punakawan Cenk dan Blonk tersebut wayang Cenk Blonk menjadi laris manis di pasaran. Di tengah-tengah larisnya order Nardayana selalu memperbaiki berdasarkan saran-saran dan koreksi dari masyarakat penikmat WKCB, penampilannya nanti, banyol tetap ada melalui tokoh Nang Klenceng dan Nang Eblong. Ceritanya juga harus menonjol karena dalam cerita banyak diselipkan pesan pendidikan dan nilai filsafat. Tokoh punakawan Cenk dan Blonk juga berdampak pada pendapatan walaupun tarif Cenk Blonk dinaikkan, penanggap tetap banyak. Menurut Sagung Putri, untuk tahun 2011 ini, tarif Wayang Kulit Cenk Blonk sebesar Rp 13 juta untuk daerah Karangasem, Buleleng, dan Jembrana. Untuk di luar daerah itu dikenakan Rp 12 juta dengan durasi pementasan 2,5 jam.

3.1.2 Dua Tokoh Wayang Bondres Cenk Blonk sebagai Icon Tanda Pertunjukan Akan Berakhir

Dua wayang bondres Cenk dan Blonk ini walaupun sama-sama memiliki karakter banyol dengan punakawan lainnya, seperti Delem, Sangut, Merdah, dan Tualen, popularitas bayolan Cenk Blonk tetap mendominasi. Kehadiran Cenk Blonk selalu ditunggu-tunggu dalam pertunjukan. Suatu contoh unik, yaitu pada saat pentas bersama sponsor dalam durasi waktu yang pendek, Nardayana mencoba menampilkan tokoh wayang Nang Klenceng dan Nang Eblong di awal pementasan. Namun, apa yang terjadi adalah benar-benar di luar dugaan. Setelah dua tokoh wayang bondres itu usai berdialog, penonton bubar seakan-akan penonton hanya menunggu dua tokoh banyol tersebut. Mengingat pengalaman itu, Nardayana kemudian kembali pada konsep semula, yakni dua tokoh wayang bondres tersebut selalu ditampilkan pada akhir pementasan atau diselipkan antara tokoh jahat dan tokoh kebajikan. Hal itu dilakukan karena keluarnya Cenk Blonk sebagai tanda pertunjukan akan berakhir.

3.2 Menyampaikan Ajaran Hindu yang Bersumber Pada *Veda, Itihasa, Purana*

Setelah mampu menarik/mengikat perhatian masyarakat terhadap pertunjukan WKCB, maka pertunjukan ditingkatkan dengan penyampaian nilai-nilai pendidikan agama Hindu karena pertunjukan wayang kulit Bali secara umum erat sekali kaitannya dengan agama. Granoka (dalam Yudabakti dan Warta, 2007:32) mengatakan bahwa agama adalah seni dan seni adalah agama. Seni dan agama adalah identik. Kreativitas kesenian adalah *nyolahang sastra*. Sumber sastra adalah Veda. Berdasarkan pendapat itu, maka hal itu dapat dikatakan bahwa pertunjukan wayang kulit erat kaitannya dengan Veda, kitab suci agama Hindu. Hal itu dapat dilihat dari sumber pertunjukan WKCB menggunakan epos Ramayana dan Mahabharata, dan kadang-kadang mengangkat

cerita lain (misalnya cerita babad) untuk kepentingan tertentu atau permintaan penanggap. Terkait dengan materi pertunjukan dilontarkan pula oleh Nardayana ketika diwawancarai tentang tanggapannya tentang penilaian beberapa kalangan bahwa Nardayana telah melakukan perombakan pakem dan terkesan liar dalam seni pertunjukan. Sehubungan dengan penilaian itu, Nardayana mengatakan (wawancara dengan pada 19 September 2011):

Walaupun dalam penampilan saya terkesan liar, dalam arti menganut aliran atau pakem saya sendiri, namun, dalam hal sumber materi pertunjukan saya tetap berpegang pada ajaran-ajaran Hindu yang bersumber pada *Veda*, *Itihasa* (Ramayana, Mahabharata), dan *Purana*. Masalah sumber materi itu sudah menjadi pakem bagi saya.

Veda adalah kitab suci agama Hindu. Agama Hindu memiliki ajaran yang sangat fleksibel, dalam arti konsep-konsep ajaran Hindu memberikankan berbagai ruang dan gerak untuk mencapai tujuan hidupnya yang tertuang dalam berbagai sastra-sastra Hindu. Sastra yang dimaksud, Seperti di dalam Srimadvalmikiya Ramayana, Adi Parwa disebutkan bahwa Ramayana dan Mahabharata memiliki fungsi dan makna penyucian, penebusan dosa, serta untuk mencapai kemanunggalan dengan Tuhan Yang Maha Esa.

Menurut Mulyono (1982) pada mulanya pementasan wayang kulit mengambil cerita nenek moyang pada zaman dahulu. Dalam perkembangannya setelah budaya Hindu masuk ke Indonesia, Ramayana dan Mahabharata dijadikan sumber utama lakon dalam seni pewayangan. Wicaksana (2007: X) mengatakan bahwa dua epos tersebut adalah cerita yang abadi tidak akan pernah sirna digilas zaman dan teknologi. Meskipun zaman berganti dari peradaban yang paling rendah sampai *post modern*, kedua epos tersebut ternyata tetap memiliki nilai-nilai yang sangat luhur

yang diperlukan untuk menyejukkan hati/rohani umat manusia. Sekarang teknologi telah menyiapkan ruang dan memberikan andil dalam pertumbuhan wiracarita tersebut dengan berbagai kemasan di berbagai media dan wiracarita sebagai sarana memahami Veda.

Berlandaskan hal itu Nardayana sebagai dalang WKCB dengan mengangkat epos besar Ramayana dan Mahabharata sebagai sumber pertunjukan seninya. Hal itu bisa dipahami karena di samping Nardayana menjalankan profesinya sebagai seorang seniman yang memberikankan hiburan dan pesan-pesan moral kepada masyarakat, Nardayana juga sebagai seorang Jero dalang yang tergolong pinandita. Artinya, mampu melakukan kegiatan spiritual melalui petuah-petuah, pesan-pesan moral yang dapat menyucikan dan menebus dosa para penontonnya. Hal itu terjadi karena mendengar dan menyimak ajaran-ajaran suci yang bersumber pada Ramayana dan Mahabharata dapat menyucikan pikiran, menebus dosa. dan mencapai surga. Untuk dapat memberikan pemahaman yang jelas kepada pembaca, maka akan dijelaskan tentang *Veda, Itihasa, dan Purana*, sebagai sumber materi dalam pertunjukan WKCB.

3.2.1 Veda

Pudja (1974:6) mengatakan bahwa *Weda* berarti "pengetahuan" tetapi bila *Veda* ditulis dengan huruf panjang *Wedā*, berarti kata-kata yang diucapkan dengan aturan tertentu. *Veda* adalah kata-kata yang diucapkan, dinyanyikan atau dilakukan. Titib (1997), mengatakan bahwa secara etimologi *Veda* berasal dari urat kata "Vid " yang berarti mengetahui. Dengan demikian, *Veda* berarti ilmu pengetahuan. Secara Semantik, *Veda* berarti pengetahuan suci, kebenaran sejati, pengetahuan tentang ritual, kebijaksanaan yang tertinggi, pengetahuan spiritual sejati tentang kebenaran, ajaran suci atau kitab suci sumber ajaran agama Hindu.

Dr. M. Winternitz dalam Pudja (1974:6) mengatakan bahwa kitab suci Weda tidak terdiri atas satu buku, tetapi terdiri atas banyak buku. Hal ini dibenarkan oleh tradisi dan hasil riset. Implikasi pernyataan ini ada banyak macam kitab *Veda* tidak seperti kitab-kitab lain yang bersifat tunggal. Tiap-tiap *Veda* merupakan satu kesatuan materi yang dihimpun secara sistematis, menurut umur, isi, dan peruntukannya. Istilah *samhita* digunakan untuk menyebut kelompok-kelompok *Veda* di dalam *Catur Veda*, yakni *Rg Veda Samhita* (doa-doa pujaan), *Sama Veda Samhita*, (lagu-lagu pujaan), *Yajur Veda Samhita*, (*upacara yajna*) dan *Atharwa Veda Samhita* (ilmu magis).

Di dalam *Manawadharmasastra* II.10 disebutkan tentang pengertian *Veda* ”srutis tu Wedo wijneyo dharmasastram tu wai smrtih te sarvārtheswamimamāsye tābhyām dharmohi nirvabhau” artinya sesungguhnya Sruti adalah *Weda* dan Smrtih adalah *Dharmasastra*. Kedua ini tidak boleh diragukan kebenarannya dalam keadaan apa pun karena keduanya adalah sumber kebenaran agama dan hukum.

Radhakrishnan dalam Titib (1997) mengatakan bahwa *Veda* mengandung makna kebijaksanaan menunjukkan spiritual yang sejati yang dituju umat manusia. Jalan yang dilalui oleh para maharsi, *Veda* adalah jalan yang mesti dilalui oleh para pencari kebenaran, *Veda* adalah ibu yang menyimpan kekayaan, sebagaimana dijelaskan dalam mantra *Rgveda* sebagai berikut:

Ko addha veda ka iha pra pocat
Kutra ajata kuta iyam visrstih
Arwāg deva asyavisarjanenatha
Ko veda yatha abhura

Rgveda X.129.6

Siapakah yang sesungguhnya mengetahui, siapakah yang mampu menjelaskannya, di manakah ia lahir, dan dari manakah ciptaan ini berasal, sesungguhnya para dewata belakangan dari ciptaannya alam semesta ini. Siapakah yang mengetahui asal dari ciptaan ini?

*Aham ratri samgamanivasuam cikitusi prathama yajni
yanam*

*Tam ma deva vyadadhuh purutra bhuristatram bhury
avesayanthim*

Rgveda X.125.3

Terjemahannya

Aku adalah ibu yang menyimpan kekayaan, aku mengetahui segala pengetahuan dan ekspresi kekuatan suci kedevaan berfungsi menggerakkan perintah-Ku Aku memiliki seluruh ruang dan lagu pujian untuk dilantumkan di setiap tempat.

*Maya so annamatti yo vipasyanti yah praniti ya imsrnoty
uktam*

Avantavo na-mta upa keiyanti srudhi sraddhi vamte vadani

Rgveda X.125.4

Terjemahannya:

Melalui kekuatan-Ku semua makhluk hidup, bernapas, menikmati makanan, melihat dan mendengar walaupun mereka tidak mengetahui hal itu, mereka tinggal di dalam cinta-Ku. Aku pada mereka, mereka di dalam diri Ku.

Lebih jauh Radhakrishnan dalam Titib (1997) mengatakan bahwa ilmu pengetahuan adalah pengetahuan tahap kedua disebabkan oleh pengkajiaan yang bersifat lebih detail, sedangkan

kebijaksanaan (*Veda*) adalah pengetahuan tahap awal (I) tingkatan yang pertama yang diturunkan dari prinsip tak terciptakan. *Veda* tidaklah susastra tunggal seperti *Bhagavadgita* atau himpunan sejumlah buku yang disusun dalam waktu tertentu, seperti *Tripitaka* dalam kitab suci agama Buddha atau Biblenya penganut Kristen. Akan tetapi, *Veda* adalah keseluruhan susastra yang muncul berabad-abad silam, diturunkan, dan diteruskan dari generasi ke generasi melalui tradisi lisan. Pada saat belum ditemukan huruf, buku-buku belum tersedia. Akan tetapi, ingatan manusia sangat kuat dan muncul tradisi untuk mengingat ini. Jadi *Veda* adalah wahyu Tuhan Yang Maha Esa, pengetahuan dan kebijaksanaan suci pertama dan tertua yang dimiliki oleh umat manusia.

Beberapa pengertian tentang *Veda* tersebut dapat memberikan hakikat yang sama yang dapat memberikan pemahaman awal yang jelas tentang *Veda*. *Veda* sebagai kitab suci agama Hindu, berbeda dengan kitab suci agama lainnya. *Veda* bukan kitab tunggal, melainkan keseluruhan susastra yang muncul berabad-abad silam, diturunkan, dan diteruskan dari generasi ke generasi melalui tradisi lisan, dan dingatkan kembali yang disebut *smṛti*. *Veda* adalah pengetahuan dan kebijaksanaan suci pertama dan tertua yang dimiliki umat manusia dan dijadikan tuntunan hidup umat manusia untuk menegakkan/mencapai *Dharma*.

3.2.1.1 Bahasa yang Digunakan dalam *Veda*

Bahasa yang digunakan dalam *Veda* adalah bahasa yang digunakan oleh masyarakat di tempat wahyu itu diturunkan, yaitu bahasa Sanskerta. Bahasa Sanskerta digunakan untuk menghimpun keempat kitab *Samhita* yang disebut Catur *Veda*, yakni *Rgveda Samhita*, *Sāmaveda Samhita*, *Yajurveda Samhita*, dan *Atharwaveda Samhita*. Pudja (1974:7) mengatakan sebelum *Veda* diselidiki Maharsi Pānini mulai menyusun tata bahasa Sanskerta pada tahun 700 sebelum Masehi dan menemukan bahasa yang dipakai dalam *Veda* dengan nama "Daiwi wāk"

(bahasa dewata), baru pada tahun 200 sebelum Masehi bahasa tersebut mulai dikenal dengan bahasa Sanskerta. Nama Sanskerta dipopulerkan oleh Maharsi Pānini. Beliau menulis sebuah kitab tata bahasa Sanskerta yang disebut *Wyākaraṇa* yang terdiri-dari delapan *adyāya* (bab) yang terkenal dengan nama *Astadyāyi*. Penulis lainnya adalah Maharsi Patanjali yang menulis kitab bahasa yang merupakan kritik terhadap karya Panini yang ditulis pada abad II sebelum Masehi. dengan demikian, semakin terungkaplah bahwa *Daivivak* adalah bahasa digunakan dalam *Veda* termasuk kitab *itihāsa* (sejarah) *purāna* (sejarah kuno), *Smṛti/Dharmasāstra* (kitab-kitab hukum), kitab-kitab *āgāma*. Penulis lainnya adalah Maharsi Katyayana yang hidup pada abad V sebelum Masehi. Maharsi Kātyāyana dikenal dengan nama Wararuci. Di Indonesia salah satu karyanya yang diterjemahkan ke dalam bahasa Jawa Kuno pada zaman Majapahit adalah kitab *Sarascamuscaya*.

Setelah *Veda* diturunkan, dalam perkembangannya bahasa Sanskerta dibedakan menjadi tiga kelompok, yakni (1) bahasa Sanskerta *Veda* (*Vedic Sanskrit*), yaitu bahasa yang digunakan dalam *Veda* yang merupakan kitab susastra tertua di dunia, yang umurnya jauh lebih tua dibandingkan dengan bahasa Sanskerta yang dipakai dalam susastra Hindu, seperti *Itihāsa*, *Purāna*, *Samhitā*, *Smṛti* (*Dharmasāstra*) dan sebagainya, (2) bahasa Sanskerta Klasik (*Classical Sanskrit*), yaitu bahasa Sanskerta yang digunakan dalam susastra Hindu seperti *Purāna Itihāsa*, *Samhitā*, *Smṛti* (*Dharmasāstra*), kitab-kitab hukum, kitab *Darsana*; 3) bahasa Sanskerta campuran (*Hybrida Sanskrit*) di Indonesia disebut juga bahasa kepulauan/*Archipelago Sanskrit*, yaitu bahasa Sanskerta yang sudah mendapat pengaruh dari bahasa yang berkembang (bahasa Nusantara). Contoh *Hybrida Sanskrit* di Bali dapat dilihat pada *Stuti* atau *Stava* dan puja para pendeta di Bali (C. Hooyikaas, 1970).

Bahasa Sanskerta dipakai pertama dalam kitab *Rāmāyaṇa* bagian *Sundarakanda* sloka, 30,17, 18 ketika Sang Hanūmān menghadap Dewi Sītā sebagai utusan Sang Rāma. Agar Sang Hanūmān tidak dicurigai oleh Dewi Sītā, maka Sang Hanūmān memutuskan untuk menggunakan bahasa Sanskerta.

Slokanya:

*Aham hyatitanuscaiva vānarasca visesatah/ vācam
codāharis?yāmi mānus?im iha Saṁskṛta/yadi vācam
pradāsyāmidvijatirivaSaṁskṛtam/rāvanammanyamānāmām
sītābhītā bhavisyati.* (Sharma, 1985)

Terjemahan bebas:

Saya (baca Hanuman-*Penulis*) adalah hanya seekor kera yang sangat kecil, di sini perlu mengucapkan bahasa Sanskerta yang digunakan oleh para manusia; (tetapi) jika saya mengucapkan bahasa Sanskerta seperti seorang Brahmana, Sītā akan mengira saya sebagai Brhamana dan akan menjadi takut.

Setelah berpikir seperti itu akhirnya Hanuman menggunakan mānusibhāsā dan *Laukikibhāsā*, yaitu bahasa yang dipakai oleh rakyat pada umumnya. Dengan menggunakan bahasa Sanskerta, akhirnya Sang Hanūmān dapat berkomunikasi dengan baik dengan Dewi Sītā serta berhasil sebagai utusan Sang Rama.

Dalam mempelajari *Veda* dan kitab susastra Hindu lainnya, bahasa Sanskerta sangat perlu dipahami. Selain bahasa Sanskerta, juga perlu memahami bahasa Kawi dan bahasa Jawa kuno karena ketiga bahasa itu banyak digunakan dalam pustaka Hindu atau literatur yang memuat susastra Hindu.

3.2.1.2 Kedudukan Kitab Suci Veda

Dalam memahami kedudukan kitab suci *Veda*, Titib (1997) menjelaskan beberapa hal, yakni (1) *Veda* kitab suci sumber ajaran Hindu, (2) *Veda*, wahyu Tuhan Yang Maha Esa, 3) *Veda*, sumber hukum Hindu, dan (4) Nama-nama lain dari kitab suci *Veda*".

1. Veda, Kitab Suci Sumber Ajaran Hindu

Berdasarkan keyakinan yang absolut bahwa *Veda* adalah kitab suci agama Hindu. Sebagai kitab suci agama Hindu, ajaran *Veda* diyakini dan dipedomani oleh umat Hindu sebagai satu-satunya sumber kebenaran, bimbingan dan informasi yang diperlukan dalam kehidupan sehari-hari. *Veda* diyakini sebagai kitab suci karena sifat isinya diturunkan/diwahyukan oleh Tuhan Yang Maha Esa yang disebut "Apauruseya" (bukan ciptaan manusia). *Veda* sebagai kitab suci merupakan sumber ajaran Hindu dari *Veda* (Sruti) mengalir ajaran tentang kebenaran dan dikembangkan dalam kitab-kitab *Smṛti*, *Itihāsa*, *Purāna*, *Tantra*, *Sarsana*, dan *Tattwa-Tattwa* yang diwarisi di Indonesia.

Swami Siwananda dalam Titib (1997) mengatakan, bahwa *Veda* adalah kitab tertua dari perpustakaan umat manusia. Kebenaran yang terkandung dalam semua agama berasal dari *Veda* dan akhirnya kembali kepada *Veda*. *Veda* adalah sumber-sumber ajaran agama, sumber tertinggi dari semua sastra agama, berasal dari Tuhan Yang Maha Esa. *Veda* diwahyukan pada permulaan adanya pengertian waktu. *Veda* mengandung ajaran yang memberikankan keselamatan di dunia ini dan di akhirat nanti. *Veda* menuntun tindakan umat manusia sejak lahir sampai pada nafasnya yang terakhir. Ajaran *Veda* tidak sebatas memberikankan tuntunan hidup individual, tetapi juga dalam hidup bermasyarakat, berbangsa dan bernegara. Segala tuntunan

hidup ditunjukkan kepada kita yang terhimpun, baik dalam berbagai kitab-kitab *Samhitā*, *Brāhmana*, *Aranyaka*, *Upanisad*, maupun yang dijelaskan kembali dalam kitab-kitab susastra Hindu lainnya.

2. Veda, Wahyu Tuhan Yang Maha Esa

Umat Hindu meyakini bahwa kitab sucinya merupakan wahyu/sabda Tuhan Yang Maha Esa yang disebut *sruti* yang artinya yang didengar (*revealed teaching*). *Veda* sebagai himpunan sabda/wahyu berasal dari *apauruseya* (yang artinya bukan dari purusa/manusia) sebab para rsi penerima wahyu hanya sebagai instrumen atau sarana dari Tuhan Yang Maha Esa untuk menyampaikan ajaran sucinya. Terkait dengan pernyataan ini, Swami Dayananda Saraswati dalam Titib (1996) mengatakan “*Veda* adalah sabda-Nya dan segala kuasa-Nya Tuhan Yang Maha Agung dan sempurna, *Veda* merupakan sabda-Nya yang bersifat abadi. Swami Dayananda mengacu pada *Yajurveda* berikut.

Tasmādyajnātsarvahuta
Rcah sāmānijajnire
Chandāmsijajnire tasmaād
Yajum tasmād ajāyata

Terjemahan:

Dari Tuhan Yang Mahaagung dan kepada-Nya umat manusia mempersembahkan berbagai yajña dan dari pada-Nya muncul *Rgveda*, dan *Samaveda*, dari pada-Nya muncul *Yajurveda* dan *Samaveda*.

Kitab suci *Veda* diturunkan melalui wahyu *Sruti* yang diterima olah para rsi penerima wahyu. Para rsi penerima wahyu Tuhan Yang Maha Esa menyampaikan secara lisan melalui tradisi

kuno, yakni sistem perguruan yang disebut *parampara*. Seorang filologis *Veda* dan penyusun kitab *Nirukta* bernama Yaskacarya dalam *Titib* (1996), mengatakan seperti di bawah ini.

*Saksat kṛta dharmāṇaḥ rṣayo
Bubhuvuste 'saksat kṛtadharmābhyā
Upadesena mantra sampradāh.*

Nirukta I.19

Terjemahan:

Para rsi adalah mereka yang memahami dan mampu merealisasikan dharma dengan sempurna. Beliau mengajarkan hal tersebut kepada mereka yang mencari kesempurnaan, yang belum merealisasikan hal itu.

*Rṣayo mantradrastarāḥ rṣirdadarsanāt
Stomaṇ dadarsitya upamaṇyavah,
Yaden antapasyamaṇaṁ brāhmavayambhu
Abhyānarsat tad rṣinaṁ rṣtvam iti vijñayate*

Nirukta II.11

Terjemahan:

Para rsi adalah mereka yang menerima wahyu, kata rsi berarti “dresta” Acārya Upamaṇyū menyatakan mereka yang karena ketekunannya melakukan tapa, menerima wahyu Tuhan Yang Maha Esa disebut Rsi.

Rsi menerima wahyu dengan beberapa cara. yakni Pertama, *Svaranāda*, yaitu wahyu yang diterima oleh para rsi melalui gema nada. Gema tersebut berubah menjadi sabda Tuhan Yang Maha Esa. Kedua, *Upanisad*, pikiran para rsi dimasukkan sabda Brahman sehingga pikiran para rsi itu berfungsi sebagai sarana yang menghubungkan Tuhan Yang Maha Esa dengan para

sisya rsi tersebut. Sabda rsi (guru) adalah sabda *Brahman* yang disampaikan dalam suasana pendidikan dalam garis perguruan yang disebut "*parampara*". Dalam sistem pendidikan itu, para siswa duduk dekat guru menerima ajaran-Nya. Ketiga, *Darsana/Darsanam*, yaitu rsi atau orang suci berhadapan dengan dewa-dewa, seperti halnya Arjuna berhadapan dengan dewa Indra/Siwa dalam pandangan gaib dengan mata rohani; Keempat, awatara, yakni manusia berhadapan dengan awatara-Nya, seperti halnya Arjuna menerima wejangan suci *Bhagawadgitā* dari Sri Krishna sang purna awatara. Berdasarkan kutipan tersebut diketahui bahwa para rsi adalah mereka yang menerima wahyu Tuhan Yang Maha Esa karena kesucian pribadinya.

3. Veda sebagai Hukum Hindu

Maharsi Manu sebagai peletak dasar hukum Hindu menjelaskan bahwa *Veda* adalah sumber dari segala *dharma* atau hukum Hindu. Hal ini telah dijelaskan dalam *Manawadharsastra* sebagai berikut:

*Vedo khilo dharma mulam
Smrti sile ca tad vidam
Ācārarasca iva sadhunam*

Madavadharmasastra. II.6

Terjemahan:

Veda adalah sumber dari segala *dharma* kemudian barulah *smrti*,
śila, *ācāra* dan *ātmanastuti*

Secara lebih tegas kedudukan hukum Hindu disebutkan dalam *Madavadharmasastra* Ayaya II. Sloka 10, yakni seperti di bawah ini.

*Srutistu vedo vijneyo
Dharmasāstram tu vai smrtih
Te sarvarthesvamimamsye
Tabyam dharmohi nirbabhau*

Madavadharmasastra. II.10

Terjemahan:

Sesungguhnya sruti adalah Veda, smrti adalah dharmasastra, keduanya tidak boleh diragukan kebenarannya dalam keadaan apapun sebab keduanya adalah sumber kebenaran agama dan hukum.

*Vedah smrtih sadācārah
Svasya ca priyātmanah
Etas catur vidham prahuh
Saksad dharmasya laksanam*

Madavadharmasastra. II.12

Terjemahan:

Veda smrti sadācāra dan priyātmanah
(*atmanastuti*) mereka nyatakan sebagai dasar usaha untuk memberikan batasan tentang *dharma*.

Dari kutipan beberapa sloka di atas, dapat dikemukakan bahwa hukum Hindu adalah (1) *Veda* adalah *Sruti*, (2) *Smrti* adalah *Dharmasastra*, (3) *silā* adalah tingkah laku yang suci, (4) *acara* adalah tradisi yang baik, dan (5) *atmanastuti* adalah keheningan hati. Pernyataan itu tidak boleh diragukan kebenarannya dan dalam penjelasan sloka berikutnya keberadaan hukum Hindu disederhanakan dengan meniadakan *silā* karena *silā* sangat dekat maknanya dengan *acara* yang artinya kebiasaan.

Sumber *dharmā* dan manfaat melaksanakan *dharmā* sebagai hukum Hindu disebutkan dalam sloka-sloka sebagai berikut.

*Sruti vedah samakhyato, dharmasastram tu vai smrtih,
Te sarvathesvamimamsye tabhyam dharma vinirbhrtah*

(Sarascamucaya.37)

Hyang ujarakena sakareng, sruti ngaranya sang hyang catur veda, sang hyang dharmasastra; smrti ngaranira, sang hyang sruti, lawan sang hyang smrti, sira juga pramanakena, tutakena warawarahnira, ring asing prayojana, yawat mangkana paripurna alep sang hyang dharmaprawrtti.

Yang perlu dibicarakan sekarang *Çruti* yaitu *Catur Weda* dan *Smrti* yaitu *Dharmasastra*; *Çruti* dan *Smrti* kedua-duanya harus diyakinkan, dituruti ajaran-ajarannya pada setiap usaha, jika telah demikian, maka sempurnalah kebaikan dan tindakan Anda dalam bidang *dharma*.

*Tesu samyang varttamano
Gacchatyabmralokatam,
Yathasamkalpitamceha
Sarvamkamansamasnute,*

Manavadharmasastra II.5)

Terjemahan:

Ketahuiilah bahwa ia yang selalu melaksanakan kewajiban (*dharma*) yang telah diatur dengan cara-cara yang benar mencapai tingkat kebenaran yang sempurna kelak dan memperoleh semua keinginan yang diharapkan.

Dari kutipan sloka tersebut, dapat dikatakan bahwa sumber *dharma* adalah *sruti* dan *smrti* yang harus dilaksanakan dan ditaati dalam setiap usaha dan tindakan nyata. Siapa yang telah melaksanakan *dharma* akan dapat mencapai kebenaran, sempurnalah setiap tindakan seseorang, segala harapan dan keinginan akan terkabul.

Demikian beberapa pembahasan yang menyatakan *Veda* sebagai sumber hukum Hindu. Tentu masih banyak lagi sloka yang menekankan pentingnya *Veda* sebagai sumber hukum Hindu dalam rangka meningkatkan kualitas, baik pribadi maupun masyarakat. Berkenaan dengan itu penghayatan terhadap ajaran sangat penting karena tidak saja bermanfaat bagi diri sendiri, tetapi juga penting bagi lingkungan dan masyarakat.

4. Nama-Nama Lain Kitab Suci *Veda*

Untuk memahami *Veda* secara jelas dan komprehensif, perlu dipahami nama-nama lain dari *Veda* karena penyebutan nama kitab suci *Veda* sangat bervariasi dalam berbagai susastra-susastra Hindu sesuai dengan karakteristik sifat dan isi *Veda* tersebut. Titib (1996) mengatakan bahwa nama-nama lain dari kitab suci *Veda* antara lain *Sruti*, *Catur Veda*, *Rahasia*, *Agama*, *Mantra*.

Kitab *Sruti*. Sebutan *Sruti* menunjukkan bahwa isi kitab itu merupakan wahyu Tuhan Yang Maha Esa yang diterima oleh para maharsi karena para rsi memiliki kesucian pribadi sehingga mampu merekam atau mendengar sabda Tuhan, yang disebut *Mantradrastra*, *Sruti* bersifat *apauruseya* yang berarti bukan ciptaan manusia. Dalam sastra Jawa Kuno sering disebut “Sang Hyang *Sruti*” yang maksudnya kitab suci *Veda* sangat dimuliakan sebagai wahyu Tuhan Yang Maha Esa.

Catur Veda. Sebutan *Catur Veda* dapat dijumpai di dalam susastra Jawa Kuno dengan sebutan Sang Hyang *Catur Veda*. Nama *Catur Veda* dimaksudkan untuk menunjukkan, bahwa *Veda* itu merupakan himpunan (*samhita*), yakni *Rgveda*, *Yajurveda*, *Samaveda*, dan *Atharwaveda*. Tiga yang pertama umurnya jauh lebih tua. Sesungguhnya *Veda* dapat dikelompokkan menjadi dua, yakni *Rgveda* dan *Atharwaveda*. Dua kitab lainnya, *Yajurveda* dan *Samaveda* bersumber dari *Rgveda*.

Kitab Rahasia. Kata “rahasia” maksudnya bahwa ajaran *Veda* mengandung ajaran yang bersifat rahasia, yakni ajaran moksa atau kelepasan. Ajaran *Veda* yang meliputi ajaran ketuhanan serta penciptaan alam semesta yang penuh misteri dan selalu mengundang pertanyaan serta upaya untuk bersatu dengan-Nya yang merupakan tujuan tertinggi agama Hindu.

Kitab *Agama*. Disebut kitab *Agama* menunjukkan bahwa kebenaran *Veda* adalah mutlak dan harus diyakini kebenarannya. Kata agama adalah salah satu istilah *pramana*. Tiga cara untuk menentukan kebenaran sesuatu, yakni *agama pramana* (kebenaran yang disampaikan orang-orang suci dengan mempelajari kitab suci), *anumana pramana* (kebenaran yang berdasarkan pertimbangan dan analisis yang logis), dan *pratyaksa pramana* (kebenaran yang berdasarkan pengamatan secara langsung). Kebenaran *Veda* bersifat mutlak sehingga juga disebut *Satyasya Satya*, yang artinya kebenaran sejati.

Kitab *Mantra*. Disebut kitab *Mantra* karena *Veda* memang berbentuk mantra, puisi, syair yang dapat dilagukan. *Mantra* artinya ucapan yang keluar dari pikiran (*manah*) dan pikiran membentuk wujud/rupa yang dibayangkan. Seluruh syair kitab *Sruti* (catur *Veda*, *Brahmana*, *Aranyaka*, dan kitab-kitab *Upanisad*) pada umumnya disebut mantra. Di luar kitab tersebut syairnya disebut sloka, seperti kitab *Itihasa* (*Ramayana*, *Mahabharata*) termasuk *Bhagawadgita*, dan lain-lain. Dalam tradisi di Bali, syair berbahasa Sanskerta selalu disebut mantra, sedangkan doa pujian yang menggunakan bahasa Bali disebut *sehe*. Demikian nama-nama lain dari kitab suci *Veda* sebagai pendukung untuk memahami *Veda* secara komprehensif dan integral.

3.2.2 Itihasa

Dalam bagian ini dibahas beberapa hal terkait, yakni pengertian *Itihasa*, Dua Epos Besar *Itihasa* *Ramayana* dan *Mahabharata*, dan *Purana*.

Sebelum pembahasan tentang Ramayana, Mahabharata, dan Purana, akan dikemukakan tentang *Itihasa*. Mishra (1989:10) mengatakan bahwa kata *itihasa* terdiri atas tiga bagian, yaitu “iti + ha + āsa”. *Iti* dan *ha* adalah kata tambahan “*indeclinable*” di dalam bahasa Inggris. *Iti* artinya begini, *ha* artinya tentu, “*Asa*” adalah kata kerja “*verb*” di dalam bahasa Inggris. Arti kata-kata ini adalah “ini sudah terjadi begitu” (*it happened so*)” Di dalam *Vayu Purana* disebutkan bahwa *Itihasa* adalah sejarah dan *purana* adalah sejarah raja-raja dan dewa-dewa, yang merupakan referensi, ensiklopedi, atau glosari dari *Veda*. Pendapat ini dikemukakan mengingat bahwa cerita atau kejadian yang disebutkan di dalam mantra-mantra *Veda* secara lengkap atau panjang lebar diuraikan dalam kitab-kitab *itihasa* maupun *purana*. Dengan demikian, untuk dapat memahami *Veda* dengan baik, maka hendaknya dipahami tentang *itihasa* dan *purana* terlebih dahulu. Dalam *Vayu Purana* disebutkan sebagai berikut.

*Itihasa puranabhyam vedam samupabrmhayet
Bibhettyalpasrutad Vedo mamayam praharisyati*

Vayu Purana, I.201

Hendaknya *Veda* dijelaskan melalui *itihasa* dan *purana* *Veda* merasa takut kalau seseorang bodoh membacanya, *Veda* berpikir bahwa dia (orang bodoh) itu akan memukulnya.

Dari ungkapan sloka tersebut terkandung makna bahwa untuk belajar *Veda* harus memiliki pengetahuan yang luas (komprehensif). Seseorang yang sedikit referensi/pengetahuannya akan sulit memahami *Veda*, karena *Veda* tidaklah sebatas syair-syairnya saja, namun, lebih dari itu, yakni harus memahami makna yang terkandung di balik syair atau mantra-mantra.

3.2.2.1 Dua Epos Besar Itihasa Ramayana dan Mahabharata

Strategi pertunjukan WKCB adalah cara-cara yang dipilih dalam menyampaikan materi pertunjukan. Menurut I Wayan Nardayana, jika tidak ada permintaan khusus dari penanggap, ia selalu mementaskan lakon yang diambil dari Epos Ramayana dan Mahabharata. Meskipun sebuah lakon yang diambil dari dua epos terkenal itu sudah diketahui sebagian besar penonton Namun, hal itu tidak menghalangi mereka untuk menonton wayang kulit. Lebih-lebih dalang yang memainkan wayang itu sudah terkenal. Kedua epos itu sangat digemari karena memiliki kaitan erat dengan agama yang dianut penontonnya. Selain itu, dalam pertunjukan wayang kulit, cerita yang bersumber dari epos Ramayana dan Mahabharata acap kali digubah sehingga terbentuklah cerita *carangan*.

Ada dua jenis *Itihasa* yang terkenal di dunia, yakni Ramayana dan Mahabharata. Kedua epos besar ini disebut juga *arsakavya* yang mengandung pengertian bahwa syair-syair yang termuat dalam cerita tersebut sangat indah dan menyenangkan. Kedua epos itu ditulis oleh seorang rsi yang benar-benar mumpuni. Ramayana disusun oleh Maharsi Walmiki dan Mahabharata disusun oleh Maharsi Krsnadvipayana Vyasa. Maharsi ini juga dikatakan menghimpun kitab suci *Veda*.

1. Ramayana

Mishra (1989) mengatakan bahwa nama lain Ramayana adalah *Caturvimsati Sahasri-sāmhita* karena 24.000 (Dua Puluh Empat Ribu) sloka ada di dalam buku ini. Kisah Ramayana merupakan tuntunan mulia seluruh umat manusia sejak masa silam. Nilai-nilai atau pesan-pesan moral yang terdapat dalam Ramayana hingga kini masih relevan. Keagungan kisah Ramayana dapat dilukiskan bagaikan *tirtha amerta* (air suci kehidupan) ibarat Sungai Gangga yang mahasuci. Di balik pengemasan penampilan cerita Ramayana yang indah tersebut mengandung

beberapa idealisme, yakni putra yang dermawan, kakak yang ramah, suami yang tercinta dan penuh tanggung jawab, raja yang bijak memenuhi kewajibannya sebagai pelindung rakyat. Sri Rama yang merupakan tokoh utama dalam cerita Ramayana dilukiskan lebih tinggi daripada Gunung Semeru, lebih besar daripada langit, lebih dalam dari samudra. Cerita ini terkenal di seluruh dunia Rajendra Mishra dalam Titib, (1997) mengatakan bahwa di Laos cerita Rama dikenal sebagai Fa Lak – Fa Lam (Lak = Laksamana, Lam = Rama). Di Thailand dikenal sebagai *Ramakien* dan di Indonesia dikenal dengan Ramayana Kekawin. Cerita Rama ini sangat umum dipakai sebagai cerita lakon dalam seni pewayangan atau pedalangan di Indonesia.

1) Keutamaan Membaca Kitab Ramayana

Tujuan membaca Ramayana tidak hanya untuk sekadar mengetahui ceritanya yang indah, tetapi juga memiliki nilai penyucian. Dengan kalimat lain, siapa pun membaca Ramayana akan mendapat pahala yang utama. Hal itu diungkapkan dalam *Srimadvalmikiya Ramayana* sebagai berikut:

*Idam pavitram papaghnam
Punyam vedaisca sammitam,
Yah pathed ramacaritam
Sarvapapaih pramucyate*

*Etadakyamamayusyam
Pathan ramayanam narah
Saputrapautrah saganah
Pretya svarge mahiyate*

*Patham dvijo vagsabhatvamiyat
Syat ksatriyobhumipatitvamiyaj
Vanigjanah punyaphalatvamiyaj
Janasca sudro 'pi mahattvamiyate*

Srimadvalmikiya Ramayana, I.I.98-100

Terjemahan:

Siapa saja yang membaca cerita Sri Rama ini akan disucikan, dibebaskan, dari dosa, menjadi suci dan seimbang besar pahalanya dengan membaca seluruh kitab suci *Veda*. Pembacaan ini akan mmenjauhan segala dosa yang dilakukan.

Seseorang yang membaca cerita Ramayana ini akan memperoleh umur panjang dan setelah meninggal akan memperoleh kebahagiaan di surga bersama putra-putranya, cucu-cucunya, dan pengikutnya.

Seseorang cendekiawan (*brahmana*) menjadi mulia politisi (*ksatriya*) menjadi penguasa di bumi, seorang pebisnis (*vaisya*) memperoleh keberuntungan dari bisnisnya, bahkan seorang pekerja (*sudra*) pun akan memperoleh kebesaran/kemuliaan.

Titib (1997) lebih jauh menjelaskan *Phalasaruti*, *Phalasloka* dan *Phalavakya*. *Phalasaruti* mengandung makna pembacaan kitab-kitab *Sruti* atau wahyu yang pada umumnya disebut *mantra* yang berasal dari Tuhan Yang Maha Esa (*divine origin*). *Phalasloka* adalah *phala* dari pembacaan kitab-kitab susastra Hindu seperti kitab-kitab *Itihasa* (Ramayana dan Mahabharata) yang syairnya pada umumnya disebut sloka yang merupakan karya manusia (*human origin*). *Phalavakya* adalah tradisi pembacaan karya sastra Jawa Kuno berbentuk prosa atau *parva*. Orang yang mendapatkan pahala dari pembacaan sloka itu, tidak saja yang membaca, tetapi juga pendengarnya. Di bawah ini, dikutipkan *Phalasaruti* bagi pembacaan kitab suci *Veda*:

*Aham rastri samgamani vasuam cikitusi prathama yajni
yanam
Tam ma deva vy adadhuh purutra bhuristhatram bhury
avesyantim*

(*Rgveda* X.125.3).

Terjemahannya:

Aku adalah ibu yang menyimpan kekayaan, Aku mengetahui segala pengetahuan dan ekspresi, kekuatan suci kedevataan berfungsi menggerakkan perintah-Ku. Aku memiliki seluruh ruang dan lagu pujian untuk dilantunkan di setiap tempat.

Maya so anmatti yo vipasyanti yah praniti ya imsrnoty uktam

Anantavo na-mta upa ksiyanti srudhi sruta sraddhi vamte vadani

(*Rgveda* X.125.4)

Terjemahannya:

Melalui kekuatan-Ku semua makhluk hidup, bernapas, menikmati makanan, melihat dan mendengar, walaupun mereka tidak mengetahui hal itu, mereka tinggal di dalam cinta-Ku. Aku pada mereka, mereka di dalam diri-Ku.

Pada bagian akhir Ramayana juga ditemukan pahala membaca Ramayana yakni antara lain mendapat putra.

*Idamakhyanamayustham saubhagyam papanasanam
Ramayanam vedasamam sraddhesu sravayed budhah*

*Aputro labhate putramadhano labhate dhanam
sarvapapaih pramucyet padamapyasya yah pathet
Papanyapi ca yah kuryadahrnyahuni manavah
pathatyekamapi slokah papat sa parimucyate*

(*Val. Ram.* VII.111.4-6)

Terjemahannya:

Cerita Rayamana ini memberikankan umur panjang (bagi pembaca dan pendengarnya, meningkatkan keberuntungan dan melenyapkan segala dosa dan pahalanya sepadan dengan

membaca (mempelajari) kitab suci *Veda*. Orang bijaksana hendaknya membacakan kitab ini pada saat upacara kematian.

Mereka yang tidak memperoleh putra akan memperoleh putra, mereka yang miskin akan memperoleh kekayaan. Walaupun ia membaca seperempat dari satu sloka kitab Ramayana ini, akan dibebaskan dari segala dosa.

Seseorang yang melakukan dosa setiap hari, juga mereka bebas dari dosanya itu, apabila ia mau membaca dan mendengarkan satu baris saja dari kitab Ramayana ini.

Pahala membaca Ramayana juga bisa mendapatkan *moksha* atau menunggal dengan Hyang Widhi.

*Cintayed raghavam nityam sreyaḥ prapṭum ya icchati,
Sṛavayedidamākhyānam braṃanebhyo dīne dīne.
Yastvidam raghunāthasya caritam sakalampathet
So 'suksye Viṣṇulokah gaḥchayeva na samsayah
Pita pitamahatasya tathāiva prapitamahā
Tat pita tatpita caica viṣṇu yaṃti na samsayah*

*Catur varga pradām nityam caritam raghavasya tu,
Tasmādyatnavata nityam srotavyam paramam sadā
Sṛṇvan Rāmāyanam bhaktiā yā padam pada evaca
Sa yaṃti brahmanāḥ sthānam puḥyate sadā.
Evam etat puravṛttamākhyānam bhādrāmastu vah,
Pravyāharata viṣṭrabgham balam viṣḡoh pravardhatam*

(*Val.Ram.* VII.111.20-25).

Terjemahannya:

Ia yang menginginkan kebahagiaan, hendaknya berkontemplasi kepada Sri Rama dan menceritakan epos Ramayana setiap hari.

Ia yang ingin membaca seluruh cerita (Ramayana) Sri Rama, tidak diragukan lagi akan mencapai *Visnuloka* (svarga dewa Visnu) setelah akhir hidupnya.

Ayahanda, kakeknya, kumpinya, bahkan seluruh leluhurnya akan mencapai *Visnuloka*.

Ia yang menggali dan mendalami kehidupan Sri Rama akan memperoleh tujuan hidup yakni *catur varga*, *dharma* (kebajikan), *artha* (kekayaan), *kama* (kesenangan) hidup, dan *moksa* kebebasan tertinggi, oleh karena seseorang mendengarkannya dengan cermat dan penuh perhatian.

Mendengarkan, walaupun satu suku kata saja atau sebaris dari sloka Ramayana dengan penuh hormat, seseorang akan mencapai Brahmhaloka dan mendapatkan penghargaan.

Untuk itu lakukanlah pembacaan cerita sejarah ini, semoga semua kebaikan ada pada Anda (pembaca, pendengar dan mengulangi dengan penuh keyakinan), semoga kekuatan Dewa Visnu (Sri Rama) tak terhingga meresapinya.

Dari kutipan sloka tersebut diketahui bahwa manfaat/keutamaan/membaca Ramayana adalah akan dibebaskan dari dosa, mendapat umur panjang, dan dapat mencapai surga bersama sanak saudara dan pengikutnya, dapat mencapai keberuntungan dalam segala usahanya. Manfaat ini dapat dinikmati bagi berbagai golongan *brahmana*, *ksatria*, *vesya* dan *sudra*.

2) Pembagian Ramayana Kekawin

Kitab Ramayana Vālmiki terdiri atas tujuh kanda 659 sarga dan 23.864 sloka, Beberapa pendeta India percaya bahwa masing-masing dari keseribu sloka mulai dengan kata *Gāyatri Mantra*. Adapun pembagian *kanda* tersebut adalah seperti dalam tabel VI.1.

No Kanda	Jumlah sarga	Jumlah Sloka
1 Bala Kanda	77	2.266
2 Ayodya kanda	119	4.185
3 Aranya Kanda	75	2.441
4 Kiskinda Kanda	67	2.453
5 Sundara kanda	68	3.807
6 Yuddha Kanda	128	5.675
7 Uttara Kanda	111	3.375
Jumlah	645	23.200
Praksipta (tambahan)	14	664
Jumlah keseluruhan	659	23.864

Tabel III.1 Kanda, Jumlah Sargah, Sloka Ramayana
 Sumber: Mishra, (1989:17) Sejarah Kesusastraan Sanskerta

3) Isi Singkat *Kanda-Kanda* dalam Ramayana

Berdasarkan data pada tabel tersebut, diketahui bahwa jumlah sloka Ramayana Valmiki mendekati 24.000 sloka. Jumlah sloka ini berbeda dalam setiap edisi Ramayana, tetapi ceritanya tetap sama. Umumnya terdapat tiga edisi Ramayana yang sangat terkenal di India, yakni edisi India Utara (kota Lahaur), India Selatan (kota Madras) dan edisi India Timur atau Bengali (kota Calcuta). Wiracarita Ramayana terdiri atas atas tujuh kitab yang disebut *Saptakanda*. Urutan kitab menunjukkan kronologi peristiwa yang terjadi dalam Wiracarita Ramayana.

Adapun isi singkat *kanda-kanda* tersebut adalah sebagai berikut Pertama, *Balakanda*. Kitab *Balakanda* menceritakan awal dari kisah Ramayana. Dikisahkan Prabu Dasarata memiliki tiga permaisuri, yaitu Kaosalya, Kekayi, dan Sumitra. Prabu Dasarata berputra empat orang, yaitu Rama, Bharata, Lakshmana dan Satrugna. Kitab *Balakanda* juga menceritakan kisah Sri Rama yang berhasil memenangkan sayembara dan memperistri Dewi Sita, putri Prabu Janaka. Kedua, *Ayodhyakanda*. Kitab *Ayodhyakanda* berisi kisah Rama dibuang ke hutan bersama Dewi Sita dan Lakshmana karena permohonan Dewi Kekayi. Setelah itu, Prabu Dasarata yang sudah tua wafat. Bharata tidak ingin dinobatkan menjadi Raja, kemudian ia menyusul Rama. Rama menolak untuk kembali ke kerajaan. Akhirnya Bharata memerintah kerajaan atas nama Sang Rama. Ketiga, *Aranyakanda*. Kitab *Aranyakanda* menceritakan kisah Rama, Sita, dan Lakshmana di tengah hutan selama masa pengasingan. Di tengah hutan, Rama sering membantu para pertapa yang diganggu oleh para raksasa. Dalam kitab ini juga diceritakan kisah Dewi Sita diculik Rawana dan pertarungan antara Jatayu dan Rawana. Keempat, *Kiskindhakanda*. Kitab *Kiskindhakanda* menceritakan kisah pertemuan Sri Rama dengan Raja kera Sugriwa. Sri Rama membantu Sugriwa merebut kerajaannya dari Subali, kakaknya. Dalam pertempuran, Subali terbunuh. Sugriwa kemudian menjadi Raja di Kiskindha. Kemudian Sri Rama dan Sugriwa bersekutu untuk menggempur Kerajaan Alengka. Kelima, *Sundarakanda*. Kitab *Sundarakanda* menceritakan kisah tentara Kiskindha yang membangun jembatan Situbanda yang menghubungkan India dengan Alengka. Hanoman yang menjadi duta Sang Rama pergi ke Alengka dan menghadap Dewi Sita. Di sana ia ditangkap tetapi dapat meloloskan diri dan membakar ibu kota Alengka. Keenam, *Yuddhakanda*. Kitab *Yuddhakanda* menceritakan kisah pertempuran antara laskar kera Sri Rama dengan pasukan raksasa Sang Rawana. Cerita diawali dengan usaha pasukan Sang Rama yang berhasil menyeberangi lautan dan mencapai Alengka.

Sementara itu Wibisana diusir oleh Rawana karena terlalu banyak memberikan nasihat. Dalam pertempuran, Rawana gugur di tangan Rama oleh senjata panah sakti. Sang Rama pulang dengan selamat ke Ayodhya bersama Dewi Sita. Ketujuh, *Uttarakanda*. Kitab *Uttarakanda* menceritakan kisah pembuangan Dewi Sita karena Sang Rama mendengar desas-desus dari rakyat yang sangsi dengan kesucian Dewi Sita. Kemudian Dewi Sita tinggal di pertapaan Rsi Walmiki dan melahirkan dua anak laki-laki yang diberi nama Kusa dan Lawa. Kusa dan Lawa datang ke istana Sang Rama pada saat upacara *Aswamedha*. Pada saat itulah mereka menyanyikan Ramayana yang digubah oleh Rsi Walmiki.

4) Kitab Ramayana Diturunkan

Waktu penulisan epos Ramayana di India, belum diketahui secara pasti. Ada dua pertimbangan yang dijadikan dasar untuk mengetahui waktu penulisan Ramayana. Kedua dasar pertimbangan itu, adalah (1) cerita Rāma sudah diceritakan di dalam Mahabharata (*Vana Parva*), (2) nama-nama kota Pātaliputra dan Sāketa tidak dijumpai dalam Ramayana. Kedua kota itu baru diketahui pada zaman Buddha. Dari kedua pertimbangan tersebut dapat dijawab bahwa Ramayana Valmiki ditulis sebelum Mahabharata dan sebelum Gautama Budha (pada abad ketujuh sebelum Masehi). (Mishra 1989:18).

Rama adalah awatara Tuhan Yang Maha Esa yang turun menyelamatkan umat manusia dari kehancuran moralitas oleh Raja Rahwana. Raja Alengka yang merupakan simbol keangkaramurkaan itu akhirnya dapat dikalahkan oleh Sri Rama sebagai awatara Tuhan Yang Maha Esa. Inilah keyakinan menurut umat Hindu. Di dalam karya sastra yang agung ini banyak idealisme yang patut dijadikan teladan di antaranya Rama adalah contoh seorang pelaksana dharma yang sejati berhati baik dan hormat kepada ayah dan ibunya Beliau masuk hutan Dandaka (Dandakaranya dan memberikankan kerajaan kepada adiknya yang bernama Bharata. Sri Rama berkata sebagai berikut.

*Yatta trabhavatah kiñcit sakyam kartum priyammayā
Prāñānapi parituajya sarvathā krtameva tat
Na hyato dharmacaranam kiñcidasti mahattaram
Yatha pitari susrusa tasya va vacanakriya .*

Ramayana II 2.21.22.

Ayahnda, kami akan menuruti perintah ayahnda.
Untuk semua itu kami akan mengorbankan hidup kami.
Karena tidak ada *dharma* (kewajiban) yang lebih baik
yakni berupa ketaatan anak kepada perintah orang tuanya

Di dalam Ramayana karya Maharsi Valmiki disebutkan
tentang *Phalasloka* sebagai berikut:

*Idam pavitram papaghnam punyam vedaisca sammitam
Yah pathed ramacaritam sarvapapaih pramucyate*

*Etadakhyanamayusyam pathan ramayanam narah
Saputrahputrah saganah pretya svarge mahiyate*

*Pathandvijo vagsabhatvamiyat syat ksatriyo bhumi
patitvamiyat
Vanigjanah punyaphalatvamiyaj janasca sudro 'pi
mahattvamiyat*

(Val. Ram. I.1.98--100).

Terjemahannya:

Siapa saja yang membaca cerita Sri Rama ini akan disucikan,
dibebaskan dari segala dosa, menjadi suci dan sama besar
pahalanya dengan membaca seluruh isi kitab suci *Veda*.
Pembacaan ini akan menjauhkan seseorang dari segala
dosa.

Seseorang yang membaca cerita Ramayana ini akan memperoleh umur panjang dan setelah meninggal akan memperoleh kebahagiaan di surga bersama putra-putranya, cucu-cucunya, dan pengikutnya.

Seorang cendekiawan (*brahmana*) menjadi mulia, politisi (*kesatriya*) menjadi penguasa di bumi, seorang pebisnis (*vaisya*) memperoleh keberuntungan dari bisnisnya bahkan seorang pekerja (*sudra*) pun akan memperoleh kebesaran/kemuliaan.

2. Mahabharata

Mahābhārata termasuk dalam buku itihasa. Mishra (1989) mengatakan bahwa Mahābhārata berasal dari kata *mahā* yang artinya besar atau agung, *bhārata* berarti cerita raja-raja yang lahir dari keturunan Raja Bhārata. Jadi, Mahābhārata berarti cerita agung/besar tentang raja-raja Bharata. Raja-raja ini dikenal sebagai Kaurava dan Pāndava. Titib (1996) mengatakan bahwa Mahābhārata dalam penulisannya mengalami tiga perkembangan. Pada mulanya mahārsi Vedavyasa menulis kitab ini dengan nama “Jaya Samhita” dengan jumlah śloka 8.000, Selanjutnya ditulis oleh muridnya sendiri, yakni “Vaisampayana” dengan jumlah śloka 24. 000, dan ditulis oleh “Suta Ugaśravā” (juru cerita yang menceritakan cerita ini) dengan jumlah śloka 100.000. Berdasarkan uraian tersebut diketahui bahwa nama lain dari Mahābhārata adalah “Satasāhasri Samhitā” (yang mempunyai seratus ribu *samhita*).

1) Keutamaan Membaca Mahābhārata

Mahabharata adalah kitab susastra agama Hindu bagian dari Veda yang tergolong *Itihasa*, Kitab *Mahabharata* mengandung kisah kehidupan manusia sepanjang masa, yang dapat dipedomani oleh umat manusia dalam menjalani kehidupan. Memahami kisah demi kisah dalam Mahabharata berarti sebagai upaya pemahaman terhadap *Veda*, karena untuk memahami *Veda* harus dengan

memahami *Ramayana* dan *Mahabharata* Berkenaan dengan itu mendengar, belajar, dan memahami kisah *Mahabharata* akan dapat mencapai penyucian, penebusan dosa, dan penyatuan, sebagaimana diungkapkan dalam keutamaan tentang *Mahabharata* yang dikutip dalam beberapa sloka berikut.

*Bharatadhyanam punyam api padamadhiyatah
Sraddhanamasya puyante sarva papanyasesatah*

(*M.B.Adiparva* 1.252).

Terjemahannya:

Mempelajari kitab *Mahabharata* (ini) dengan penuh keyakinan (*sraddha*), dan ia yang hanya membacanya sebaris saja dari sloka kitab ini dengan penuh kerendahan hati, segala dosanya akan dilenyapkan.

*Sraddanah sadayuktah sada dharmaparayanah
Asevaninmamadhyayam narah papatpramucyate*

(*M.B.Adiparva* 1.259).

Terjemahannya:

Mereka yang memiliki keimanan (*sraddha*) yang senantiasa berbakti, yang senantiasa melakukan kebajikan, akan dibebaskan dari dosa setelah membaca satu *adhyaya* (bab) dari kitab *Mahabharata* ini.

*Anukramanikadhyayam bharatasyemamaditah
Astikah satatam srnvannkrcchtresvasidati*

(*M.B.Adiparva* 1.260).

Terjemahannya:

Mereka yang senantiasa yakin dan percaya, yang selalu mendengarkan kata pengantar dari parva kitab *Mahabharata* dari bagian awal, tidak akan pernah menemukan kesulitan (di dunia ini).

*Abhe samdhye japamkincitt sadyomucyeta kilvisat
Anukramanya yayatsthadhtraratya ca samcitam*

(M.B. Adiparva 1.261).

Terjemahannya:

Seseorang yang mengulang-ulang membacanya bagian pengantar yang mana saja pada pagi dan sore hari yang temaram, pada saat membacanya, akan dibebaskan dari dosa yang dilakukan pada siang dan malam harinya.

Bhrunhatyadikah capi jahyadasamsayam.

Ya imamsucirdhyayam pathetparvani parvani

(M.B. Adiparva 1.267).

Terjemahannya:

Sekalipun mereka melakukan dosa membunuh embrio (bayi dalam kandungan), dosanya itu akan dibebaskannya bila ia membacanya dengan penuh hormat pada setiap pergantian bulan.

Mahatvad bharatavac ca Mahabharatam ucyate

Niruktamasya yo veda sarva papaihpramucyate

(M.B. Adiparva 1.272).

Terjemahannya:

Demikian keutamaan *Mahabharata* yang demikian sangat penting, ia yang memahami artinya dengan benar dibebaskan dari semua dosa.

Dialog antara Bhagawan Vaisampayana dengan Janamejaya dalam *Swargarohanika Parwa*, menunjukkan bahwa betapa pentingnya Mahabharata untuk dibaca, didengar, dicamkan karena dapat menghapus dosa dan papa. Atas pertanyaan Janamejaya,

Vaisampayana menjelaskan apalah artinya *tirtha puskara*, dibandingkan dengan berkah-berkah yang bisa didapatkan dari pemahaman kitab *Mahabharata*. Dalam kisah inilah terdapat air suci, air kehidupan yang langsung mengucur dari bibir Krsna Dvaipayana Vyasa. Sifatnya yang menyucikan itu tidak dapat dibandingkan dengan apa pun juga. Ia tidak terbatas, keramat, menghapus segala dosa, dan lebih-lebih lagi dapat memberikankan keberuntungan (Nila, 1979:47).

Dalam upacara *pitra yadnya*, tepatnya pada upacara *sraddha* (*ngelinggihang Dewa Hyang*) satu bait *Mahabharata* yang dibacakan oleh pandita akan mengantarkan roh leluhur untuk bebas dari penderitaan. Di Bali pada saat upacara *pitra yadnya*, umat Hindu juga menanggapi wayang kulit dengan maksud *nunas tirtha*. Adapun keutamaan *Mahabharata* saat upacara *pitra yadnya* dinyatakan sebagai berikut.

*Yathaitanitihasanam tatha bharatamucyate,
Yascainam sravayeca sraddha brahmananpadamantatah
Aksyam annpanam vai pitrstasyopatisthate,
Itihasapuranabhyam vedam samupavrmhayet*

(M.B. Adiparwa 1.264-265)

Terjemahannya:

Demikianlah kedudukan kitab *Mahabharata* di antara kitab-kitab sejarah. Ia yang mampu mendatangkan seorang pandita, walaupun ia hanya membaca sebaris saja dari kitab *Mahabharata*, akan mengantarkan roh leluhur (mencapai surga) tidak kekurangan apa pun makanan dan minuman dan tiada pernah habis-habisnya (dipersembahkan oleh anak cucunya). Demikianlah kitab suci Veda hendaknya dijelaskan melalui kitab-kitab *Itihasa* dan *Purana*.

2) Pembagian Mahābhārata dan Isi Singkat Alur Cerita

Buku Mahābhārata dibagi menjadi Delapan belas parwa yang disebut astadasaparwa, Pembagian tersebut adalah (1) Adi Parwa, (2) Sabha Parwa, (3) Vana Parwa, (4) Virata Parwa, (5) Udyoga Parwa, (6) Bhishma Parwa, (7) Drona Parwa, (8) Karna Parwa, (9) Salya Parwa, (10) Sauptika Parwa, (11) Stri Parwa, (12) Santi Parwa, (13) Anusasana Parwa, (14) Aswamedha Parwa, (15) AsramavMausala Parwa, (16) Mahaprasthanika Parwa, dan (18) Swargarohana Parwa. Adapun penjelasan seperti di bawah ini.

(1) Adi Parwa, Pembagian tersebut adalah (1) *Adi Parva*. Kitab *Adi Parva* adalah lukisan kelahiran Kaurava dan pāndava; (2) *Sabhā Parva*. Kitab *Sabha Parva* melukiskan pertemuan untuk devisi kerajaan, berisi kisah pertemuan Pandawa dan Kaurawa di sebuah balairung untuk main judi, atas rencana Duryodana. Karena usaha licik Sangkuni, Pandawa kalah main judi harus mengasingkan diri ke hutan selama dua belas tahun dan masa penyamaran selama satu tahun. (3) *Wana Parva* adalah lukisan kekalahan Pāndawa dan pembuangannya selama masa dua belas tahun di pengasingan di dalam hutan. (4) *Virāta Parva*. adalah lukisan pembuangan pandava yang kedua; (5) *Udyoga Parva* berisi kisah tentang persiapan perang keluarga Bharata (Bharatayuddha/lukisan kompromi antara Kaurava dan Pāndawa; (6) *Bhishma Parva* adalah lukisan tentang pertempuran di Kuruksetra/lukisan perang bhārata dan jatuhnya Bhishma; (7) *Drona Parva* menceritakan kisah pengangkatan Bagawan Drona sebagai panglima perang Kaorawa, Drona gugur di medan perang karena dipenggal oleh Drestadyumna. (8) *Karna Parva* adalah lukisan perang bhārata dan kematin Mahapatih Karna. (9) *Salya Parva* adalah lukisan perang bhārata dan kematin Mahapatih Salya. (10) *Sauptika parva* adalah lukisan perang malam oleh Asvatthama dan kematian anak-anak Dewi Draupada, lukisan kematian Duryodana. (11) *Stri parva* adalah lukisan ratap tangis

janda dan upacara kematian; (12). *Santi parwa* adalah lukisan kematian Bhisma seorang kakek, sebelum kematiannya Beliau memberikankan wejangan kepada Yudhisthira. (13) *Anuśāsana Parva* adalah lukisan kerajaan Pāndava; (14) *Aswamedhika* adalah lukisan yadnya Aswamedha oleh Pāndava. (15) *Āsramavāsika Parva* adalah lukisan āsramavasa Dhrtarāstra dan lain-lain. (16) *Mosala Parva* adalah lukisan kehancuran Yadu di Dvārakā. (17) *Mahāprasthanika Parva*. Kitab *Mahaprasthanika Parva* adalah lukisan kepergian Pānda vake Gunung Himawān. (18) *Swargarohana Parva* adalah lukisan Yudhisthira mencapai puncak Gunung Himawān dan kematian Bhima, Arjuna, dan lain-lain, Mishra (1989).

Dari uraian tersebut dapat dikatakan bahwa kitab Ramayana dan Mahābhārata adalah tuntunan hidup umat manusia sepanjang zaman sebagaimana diamanatkan oleh Mahārsisi Vālmiki yang menulis cerita Rāma, yakni selama gunung-gunung tegak berdiri, selama sungai mengalir di atas bumi, selama itu cerita Rāma akan meluas di dunia. Begitu juga ke-18 parva tersebut menggambarkan suatu siklus kehidupan yang melukiskan berbagai problema kehidupan yang ada atau berlaku sepanjang masa.

Umat manusia diharapkan bercermin pada siklus kehidupan tersebut dan memetik mutiara-mutiara kehidupan yang menuju jalan dharma. Di sana dilukiskan hukum karma, bahwa yang berbuat baik akan mendapat pahala baik, sedangkan yang berbuat buruk akan berpahala buruk. Becermin pada cerita Mahābhārata tersebut umat manusia tinggal memilih jalan *dharmā* atau *adharma*. Menurut tradisi sastra India, buku Mahābhārata mengandung beberapa ajaran, yakni ajaran tentang *dharmā*, filsafat hidup, kesusastraan, musik, kesenian, bentuk bangunan, permainan, tari-tarian, ilmu nujum, ilmu falak dan sebagainya. Oleh karena itu *Mahābhārata* disebut sebagai *Pancamaveda*.

Mengingat berbagai mutiara *Veda*, kemuliaan/pahala yang didapat dari membaca/jugamendengar Rāmāyanadan Mahābhārata, yakni mendapat pengetahuan, kecerdasan, penyucian, penebusan dosa, dan penyatuan denga-Nya, maka untuk mencapai tujuan itu diperlukan suatu media transformasi untuk menyampaikan berbagai idialisme dalam *Itihasa* (Rāmāyana dan Mahābhārata) tersebut kepada umat manusia. Terkait dengan penelitian ini WKCB sebagai pertunjukan wayang kulit yang inovatif dengan memakai sumber materi pertunjukan Rāmāyana dan Mahābhārata berarti bahwa betapapun sederhananya idealisme-idealisme dalam Rāmāyana dan Mahābhārata yang disampaikan dalam pertunjukan WKCB, secara evolusi dapat memberikan andil dalam penyebarluasan ajaran Hindu agar umat manusia berada dalam jalur *Dharma* sebagaimana amanat Mahārsisi Vālmiki sebagai penulis cerita Rāmāyana ini. Sebagai umat manusia yang humanis wajar ingin mendapat keselamatan/kesejahteraan hidup melalui ajaran agama dan permohonan kepada para Dewata untuk mendapat perlindungan dari dosa-dosa dan kemalangan, di dalam Yajurveda disebutkan ” *Punarmanah punarāyurma ā’gan punah pranah punrātmā ma ā’gan punascaksuh punah srotam ma ā’gan, vaiśvānaro adabdasthanupā agnirnah pātu duritadavaghāt*” (Griffith, 2005:57), artinya pemikiran telah kembali pada saya, dan kehidupan; nafas dan jiwa saya telah datang lagi. Penjaga tubuh kami, tidak cedera Vaisvanara Agni memelihara kami dari kemalangan dan aib.

3.2.3 Purāna

Pengertian purāna, Mishra (1989), mengatakan bahwa kata *purāna* berasal dari kata “pura + ana”, “pura” berarti zaman kuno, dan “ana” berarti mengatakan. Jadi *purāna* adalah sejarah kuno. *Purāna* menceritakan dewa-dewa, raja-raja dan resi-resi kuno. *Purāna* adalah ceritra, penceritra sejarah, koleksi ceritra. Setiap

cerita *purāna*, mengandung inti agama. Ceritra *purāna* semua berakhir dengan pengajaran agama. Kata *pura* dalam *purāna* mengandung dua pengertian “yang lalu dan yang akan datang” Pandita-Pandita yang kurang memahami rahasya ini akan menjadi heran begitu mereka membaca ceritra-ceritra raja di dunia disana dijelaskan ceritra-ceritra raja akan datang.

Nama, dan jumlah *purana* menurut Pudja (1974), ada delapan belas jenis yakni (1) *Brahmānda Purāna*, (2) *Brahmavaivarta Purāna*, (3) *Markandya Purāna*, (4) *Bhavisya Purāna*, (5) *Vāmana Purāna* (6) *Brahma Purāna*, (7) *Visnu Purāna*, (8) *Nārada Purāna*, (9) *Bhagavata Purāna* (10) *Garuda Purāna*, (11) *Padma Purāna*, (12) *Vārāha Purāna*, (13) *Matsya Purāna*, (14) *Kṣrma Purāna*, (15) *Lingga Purāna*, (16) *Siwa Purāna*, (17) *Skanda Purāna*, (18) *Agni Purāna*. Berdasarkan sifatnya kedelapanbelas *purāna* itu dibagi atas tiga, yaitu (1) *Satwikapurāna* terdiri-dari *Visnu Purāna*, *Bhagavata Purāna*, *Garuda Purāna*, *Padma Purāna*, dan *Vārāha Purāna*, (2) *Rajasika Purāna*, terdiri atas *Brahmānda Purāna*, *Brahmavaivarta Purāna*, *Markandya Purāna*, *Bhavisya Purāna*, *Vāmana Purāna*, *Brahma Purāna*, (3) *Tamasika purāna* terdiri-dari *Matsya Purāna*, *Kṣrma Purāna*, *Lingga Purāna*, *Siwa Purāna*, *Skanda Purāna*, dan *Agni Purāna*.

Ruang lingkup *purāna* sangat luas Mishra (1989), mengtakan bahwa ada lima unsur penting di dalam *Purāna*, yakni: 1) *sarga* (ciptaan alam semesta yang pertama), 2) *pratisarga* (ciptaan alam semesta setelah peleburan/ke dua), 3) *vamsa* (deskripsi keturunan raja-raja dan resi-resi), 4) *mānvantara* (perubahan para manu), 5) *vamsānucarita* (diskripsi keturunan yang akan datang). *purāna-purāna* ini disebut sebagai *Mahāpurāna* oleh Vyasa dahulu.

Titib (1996) mengatakan bahwa dalam perkembangannya semakin banyak ditulis *purāna-purāna* lain satu demi satu. Buku-buku *purāna* yang muncul belakangan itu disebut dengan

upapurāna. Menurut tradisi India, ada dua tujuan pokok dalam *purāna*, yakni: “*Paropakāra* sumber “punya” (kebaikan) dan “*parapidana*” sumber “papa” (kejahatan). *Paropakāra* berarti kebaikan yang dilakukan untuk orang lain, kebaikan ini mengantar kita pada “punya”, yaitu keadilan atau penyebab swargaloka, Sebaliknya *Parapidana* berarti siksaan yang dilakukan untuk orang lain. Siksaan ini mengantarka menuju “papa” dosa dan penyebab neraka. Selain hal tersebut Purāna juga mengajarkan beberapa ilmu, yakni upacara agama, filsafat hidup, lagu, tari-tarian drama, lukisan, pemerintahan, hak rakyat, adat istiadat masyarakat, kesehatan dan lain-lain. Semua konsep-konsep ajaran dalam *purāna* memberikankan faedah dalam kehidupan umat manusia.

Berdasarkan uraian tersebut *purāna* disamping mengandung cerita-cerita kuno, cerita-raja-raja, cerita dewa-dewa, *purāna* juga mengandung ajaran tentang berbagai aspek kehidupan, yang tidak kalah pentingnya dengan kitab Rāmayana dan Mahābhārata. Purāna mencakup upacara agama, filsafat hidup, lagu, tari-tarian drama, lukisan, pemerintahan, hak rakyat, spek seni, kesehatan, adat istiadat, dan sebagainya. Dalam kaitannya dengan penelitian ini walaupun tidak langsung dipakai sumber materi sebagai sebuah lakon dalam pertunjukan WKCB, pengetahuan dalam *purāna* itu harus dipahami oleh seorang dalang untuk dapat mengembangkan wawasan pengetahuan dalang dalam menyampaikan pesan-pesan moral kepada masyarakat dalam pertunjukan. Dari *purāna* tersebutlah seorang dalang memiliki pengetahuan yang luas dan mengetahui informasi tentang masa lalu, masa kini, dan masa yang akan datang.

3.2.4 Kedudukan *Itihasa*, dan *Purana* dalam Struktur *Veda*

Adapun skema kedudukan Bhagavadgita, Itihasa dan Purana dalam struktur Veda dapat dilihat pada skema VI.1.

3.2.5 Penjelasan dan Penelusuran

Berdasarkan struktur *Veda* yang disajikan, di satu sisi nampak secara jelas posisi *Veda* pada bagian mana, ajaran-ajaran Hindu yang disampaikan WKCB. Berdasarkan struktur *Veda*, ajaran-ajaran Hindu yang disampaikan WKCB sebagai materi pertunjukan tergolong pada *Veda Smerti*, yaitu "Wahyu Tuhan yang diturunkan diingatkan kembali dan disusun dalam sebuah kitab *Smerti*" pada bagian *Upaweda* (*Weda* tambahan), yaitu pada *Itihasa* (Ramayana dan Mahabharata) dan *Purana*. *Itihasa* (Ramayana dan Mahabharata) adalah sarana untuk memahami *Veda* secara sempurna. Dengan demikian, dapat dikatakan bahwa menonton WKCB secara perlahan akan mengarah pada pemahaman ajaran-ajaran Hindu yang tertuang dalam kitab suci *Veda*.

Berdasarkan pembahasan tentang pahala/keutamaan dari membaca kitab Ramayana dan Mahābharata yang sangat mulia, maka mereka yang senantiasa yakin dan percaya, yang selalu mendengarkan kata pengantar dari parva kitab Mahabharata dari bagian awal, tidak akan pernah menemukan kesulitan (di dunia ini). Siapa saja mendengarkan walaupun satu suku kata saja atau sebaris dari sloka Ramayana dengan penuh hormat, seseorang akan mencapai Brahmaloaka dan mendapatkan penghargaan. Siapa saja yang membaca cerita Sri Rama dalam epos Ramayana akan disucikan, dibebaskan dari segala dosa, menjadi suci dan sama besar pahalanya dengan membaca seluruh isi kitab suci *Veda*. Pahala dari pembacaan ini akan menjauhkan seseorang dari segala dosa. Seseorang yang membaca cerita Ramayana ini akan memperoleh umur panjang dan setelah meninggal akan memperoleh kebahagiaan di surga bersama putra-putranya, cucu-cucunya, dan pengikutnya. Seorang cendekiawan (*brahmana*) menjadi mulia, politisi (*kesatriya*) menjadi penguasa di bumi,

seorang *bisnisman* (*vaisyā*) memperoleh keberuntungan dari bisnisnya, bahkan seorang pekerja (*sudra*) pun akan memperoleh kebesaran dan kemuliaan.

Dalam setiap pertunjukannya WKCB mengambil sumber cerita dari dua epos besar Rāmāyana dan Mahābhārata. Di antara lakon-lakon yang dipentaskan, yang bersumber dari dua epos tersebut adalah Ludra Murti, Ratna Takeshi, Kumbhakarna Lina, Suryawati Hilang, Gatotkaca Anggugah, Suta Amerih Bapa, Katundung Ngada, Tebu Sala, Bimanyu Mepangkeng, Situbanda Punggel, dan lakon lainnya yang merupakan cuplikan epos Ramayana dan Mahabharata. beberapa lakon tersebut, mengandung banyak konsep-konsep ajaran Hindu yang telah disampaikan kepada masyarakat, baik mencakup nilai pendidikan *tattwa*, *etika* dan *upacara*. Apa yang dilakukan Jero dalang Nardayana sebagai aktor utama dalam WKCB merupakan suatu kebijakan yang strategis dalam mengemban visi dan misinya sebagai seorang pencerah, pendidik, bahkan rohaniwan. Apalagi ada ungkapan bahwa “mereka yang senantiasa yakin dan percaya, yang selalu mendengarkan kata pengantar dari parva kitab Mahabharata dari bagian awal, tidak akan pernah menemukan kesulitan (di dunia ini). Siapa saja mendengarkan walaupun satu suku kata saja atau sebaris dari sloka Ramayana dengan penuh hormat, seseorang akan mencapai Brahmalingka dan mendapatkan penghargaan.”

Dalam pentasannya WKCB sebuah lakon disampaikan secara utuh dalam lakon tertentu sehingga penonton tidak mendengar atau mendapatkan pemahaman yang sepenggal. Penonton memahami alur cerita, mengenal tokoh-tokoh dalam pewayangan, menikmati humor-humor dari berbagai penakawan, dan dapat menyimak serpihan-serpihan mutiara Veda, atau sloka-sloka dalam sastra-sastra Hindu. Semua itu sebagai suatu sarana untuk memahami *Veda* secara jelas dan sempurna. Sloka-sloka/mutiara-mutiara Veda yang disampaikan dalam pertunjukan WKCB, di antaranya mengungkapkan sebagai berikut.

“.....mangjanma dadi wang utama juga ya nimitaning mangkana wenang ya tumulung awaknya sangkeng samsara maka sadhana subhakarma”

Artinya:

Menjelma sebagai manusia sungguh sangat utama karena dapat menolong dirinya dari sengsara kelahiran berulang-ulang dengan jalan berbuat baik.

Makna ungkapan tersebut dalam kehidupan janganlah pernah menyesal menjelma sebagai manusia walaupun dalam keadaan cacat sekalipun karena menjelma sebagai manusia sangat utama dan mulia. Ungkapan ini juga dapat digunakan bagi orang yang selalu putus asa karena tidak punya harta benda yang lebih untuk memenuhi kebutuhan hidupnya serta kadang-kadang mengambil jalan pintas yang negatif untuk mengakhiri hidupnya. Dengan mendengar ungkapan/mutiara *Weda* ini dapat mengurangi beban hidup dan dapat lebih rileks menghadapi hidup yang penuh dengan problema. Kata-kata yang identik dan memiliki makna yang sama dengan ungkapan tersebut, yaitu “jangan berputus asa kalau tidak bisa membeli sepatu sebab lihatlah orang yang tidak punya kaki bisa bahagia.”

“Sasing tan ahyun ring awakta yayatika tan ulahaken ring len”

Artinya:

Apa pun yang tidak suka dialami orang lain, jangan lakukan terhadap orang lain.

Makna ungkapan tersebut, yakni dalam kehidupan ini apa yang membuat diri Anda tidak suka dan membuat tidak senang pada diri sendiri, hendaknya jangan lakukan pada orang lain. Sebaliknya, apa yang membuat Anda senang dan dapat membahagiakan diri sendiri hendaknya lakukan pula pada orang lain. Ini adalah inti sari ajaran *tat twam asi*. Agar setiap umat

manusia menyadari ada kakekat yang sama pada diri manusia, hakikat itu sama-sama membutuhkan rasa aman, perlindungan, penghargaan, dan merasa senang apabila mendapat pujian dan merasa sedih apabila diisakiti. Dengan menyadari ada hakikat yang sama pada setiap individu, ajaran ini akan berimplikasi untuk selalu waspada dan berhati-hati dalam setiap tindakan berkata, berpikir, dan berbuat.

“Widyasastra sudarma pinaka dipanikanang tribhuawa”

Artinya:

Pengetahuan itu sebagai lampu penerangan yang bisa memberikankan penerangan dalam hidup.

Makna ungkapan dalam kehidupan bahwa ilmu pengetahuan memegang peranan sangat penting dalam kehidupan. Sehubungan dengan itu, Oleh karena itu, maka raihlah ilmu pengetahuan melalui proses belajar. Siapa yang bisa menguasai ilmu pengetahuan, dia akan menguasai dunia, dengan ilmu pengetahuan dapat mengentaskan umat manusia dari *awidya* atau kegelapan/kebodohan. Oleh karena itu ide dari ungkapan ini adalah tuntutlah ilmu setinggi langit. Hal ini sejalan dengan pendapat Plato dalam Jalaludin “dengan pendidikan/menuntut ilmu pengetahuan orang terlahir kembali”. Konsep ini senada dengan ajaran Hindu dalam proses upacara *dwijati* atau *diksa* bagi calon Pandita. Setelah proses *madwijati*, seseorang telah lahir untuk kedua kali. Kelahiran yang pertama yaitu lahir dari rahim ibu, dan kelahiran yang kedua lahir dari ilmu pengetahuan suci (Veda).

“Yen melajah medasar antuk Sastratah, gurutah swatah”

Artinya:

Belajarlah pengetahuan dari membaca buku. *Gurutah belajarlah* dari mendengar nasihat guru, *swatah belajar* dari pengalaman sendiri.

Makna dalam kehidupan ungkapan ini menyampaikan pesan belajar itu harus ada sandaran yang jelas, hendaknya menggali ilmu pengetahuan/kebenaran dari berbagai sumber untuk mendapat pembandingan dan pemahaman yang utuh. Dalam proses belajar, idealnya perlu dikombinasikan antara pengalaman sendiri, sumber sastra dan pendapat dari guru atau para tokoh cendekiawan. Ide ini dalam penulisan karya ilmiah senada dengan metode tri angulasi.

Berdasarkan ungkapan-ungkapan sloka-sloka dalam sastra-sastra tersebut dapat dikatakan sebagai berikut. Pertama, semakin sering ada pentas WKCB maka masyarakat akan semakin tercerahkan. Berdasarkan wawancara dengan Jero dalang Nardayana 14 Agustus 2010, yaitu disaat mencapai puncak kariernya dikatakan “Saya pentas sampai 25 kali dalam satu bulan sehingga saya sering sakit karena kurang beristirahat”. Jadi, dalam waktu satu bulan itu hanya ada lima hari yang kosong. Dengan demikian, sudah banyak nilai-nilai pendidikan Hindu yang disampaikan oleh WKCB di masyarakat. Kedua, pentas WKCB tidak saja sebagai tontonan yang memberikan hiburan juga memberikan tuntunan, yakni sebagai tempat belajar, menerima wejangan, pendidikan dengan menyimak kupasan-kupasan isi sastra-sastra di dalam Veda. Ketiga, Dengan menonton WKCB penonton akan mendapat tuntunan hidup, siraman rohani, *dharma wacana* sebagai suatu proses yang mengarahkan pada pendakian spiritual, yaitu suatu jalan untuk mengadakan penyatuan dengan Ida Sang Hyang Widhi Wasa (yang disebut moksa sebagai tujuan hidup umat Hindu/*moksartam jagadhita ya ca iti Dharma*), atau dapat mencapai Brahmaloaka. Hal itu dapat dicapai dengan membaca sebaris dari sloka Ramayana dengan penuh hormat. Terkait dengan wayang sebagai tuntunan hidup, Anom (2010) mengatakan bahwa “Wayang adalah gambaran kehidupan manusia. Pentas wayang itu tidak hanya untuk hiburan, tetapi juga memuat tuntunan yang adi luhung, tak terlalu risau pada perbedaan pemahaman tentang pertunjukan wayang.”

Keutamaan membaca, mendengar Ramayana dan Mahabharata sebagaimana dilukiskan dalam sloka-sloka tersebut, searah dengan fungsi dan kedudukan wayang yang begitu mulia di hati masyarakat. Untuk itu akan dikemukakan bagaimana kedudukan dan fungsi wayang dari berbagai tokoh. Sejak kelahirannya, pertunjukan wayang kulit memiliki fungsi sebagai media komunikasi tradisional yang cukup ampuh dalam menyampaikan pesan/nilai-nilai pendidikan. Murtiyoso (2009) mengatakan bahwa wayang bagi masyarakat Jawa masa lalu tidak hanya disikapi sebagai bentuk seni semata, tetapi dipahami sebagai sumber acuan hidup. Mengutip Wirosardjono, Murtiyoso mengatakan bahwa wayang adalah ekspresi batiniah atau *inner cultural*, Selain itu, juga disebutkan bahwa wayang sebagai “sistem” metafisis dan etika yang tiada lain bertujuan untuk menjelaskan alam semesta. Mitologi wayang merupakan usaha untuk menyelidiki secara mistis posisi eksistensi orang Jawa, hubungannya dengan tatanan alam kodrati dan adikodrati terhadap orang lain dan dirinya sendiri.

3.2.6 Mentransformasi Nilai-Nilai, Norma-Norma, dalam Ajaran Agama Hindu

Pertunjukan WKCB menyampaikan *Itihasa* (Ramayana dan Mahabharata) sebagai sumber materi pertunjukan Ini berarti bahwa dalam pertunjukan WKCB telah terjadi suatu proses transformasi nilai-nilai, norma-norma atau konsep-konsep ajaran Hindu kepada masyarakat yang tertuang dalam berbagai lakon dalam pertunjukannya. Transformasi diartikan adanya perubahan atau perpindahan bentuk yang jelas. Transformasi menjelaskan perubahan yang bertahap dan terarah tetapi tidak radikal (www.fk.ui.ac.id). Menurut Mansour Fakih, transformasi selain sebagai proses penciptaan hubungan yang secara fundamental baru, dalam transformasi juga terjadi perubahan yang menjadi lebih baik (Achsani, 2008:90--91). Transformasi adalah kembali kepada

norma dan kaidah dasar dan universal khususnya yang berlaku pada sebuah institusi pendidikan, seperti suasana akademik, kejujuran, ketaatan pada aturan, keteladanan kesejawatan, dan kesantunan (www.fk.ui.ac.id/ori). Diakses 25 November 2011.

Transformasi dalam pertunjukan WKCB terjadi karena terdapat perpindahan suatu nilai, norma, dan konsep-konsep ajaran Hindu dalam bentuk yang jelas dari sumber sastra-sastra Hindu yang terkesan sulit dipahami. Hal itu dikemas ke dalam pesan-pesan sederhana yang mudah dipahami sehingga nilai, norma, dan konsep-konsep ajaran Hindu dapat sampai kepada masyarakat/penonton. Transformasi nilai-nilai pendidikan terjadi karena dikemas dengan humor yang mengandung nilai-nilai pendidikan, *tattwa*, *etika*, *upacara*, dan filosofi kehidupan, yang tertuang dalam berbagai perdebatan antartokoh wayang dalam berbagai fenomena kehidupan.

Transformasi dapat dilihat dalam perubahan ke arah yang lebih baik, dalam arti masyarakat sebagai penonton terutama yang *notabene* kurang senang membaca buku, dapat mengetahui, memahami ajaran/nilai-nilai pendidikan Hindu yang disampaikan WKCB. Ajaran-ajaran tersebut, di antaranya ajaran *tat twam asi*, *tri hita karena*. pengendalian diri, kepemimpinan, hidup hemat, perkawinan secara Hindu, bhakti anak kepada orang tua. Pemahaman masyarakat tentang nilai-nilai pendidikan agama Hindu atau norma-norma, berdasarkan pengamatan penulis tercermin pula pada percakapan dan pergaulan sehari-hari di masyarakat. Berdasarkan wacana-wacana dalam pertunjukan WKCB, masyarakat dapat memahami dan berani angkat bicara tentang ajaran Hindu yang dipahami, sebagai pembanding, pemecah masalah/solusi dalam kehidupan yang sebelumnya tidak pernah diucapkan bagi masyarakat awam.

Proses transformasi dalam WKCB terjadi secara bertahap, terarah, dan tidak radikal. Proses tersebut dari menerima wacana-wacana WKCB, ada kesesuaian dalam diri (internalisasi),

ada persetujuan terhadap wacana itu, dan terakhir akan timbul keteladanan terhadap wacana-wacana WKCB. Dengan kalimat lain, wacana WKCB akan dijadikan panutan yang mengarah pada tataran aksi. Hal inilah yang dimaksudkan transformasi perubahan tidak terjadi seketika, memaksa, dan radikal tetapi terjadi secara evolusi sesuai dengan ruang dan waktu. Transformasi dimaksudkan di sini adalah penyederhanaan penyampaian pesan-pesan dalam sastra-sastra agama Hindu menjadi sebuah kata yang mudah dipahami oleh masyarakat.

Sebagaimana dikemukakan Tirtarahardja (2005) terdapat empat batasan pendidikan berdasarkan fungsinya. Salah satu diantaranya adalah pendidikan sebagai proses transformasi budaya. Jika dikaitkan dengan pertunjukan WKCB yang bersumber pada Ramayana dan Mahabharata, telah terjadi suatu transformasi budaya. Ramayana dan Mahabharata adalah dua epos besar sebagai sumber, acuan, dan tuntunan hidup untuk mencapai tujuan hidup umat manusia yang disebut '*Moksartham Jagathita ya ca iti Dharma*'. Dengan memahami isi Ramayana dan Mahabharata berarti memahami ajaran *Veda*, karena *itihasa* (Ramayana dan Mahabharata) merupakan sarana untuk memperjelas memahami Veda secara sempurna. Dengan sampainya ajaran, nilai-nilai, dan norma-norma kepada masyarakat berarti telah terjadi suatu transformasi budaya kepada masyarakat, yakni penanaman nilai-nilai, norma-norma yang luhur melalui pertunjukan WKCB.

Tirtarahardja (2005:33) mengatakan bahwa pendidikan diartikan sebagai kegiatan pewarisan budaya dari satu generasi ke generasi yang lain. Sebagaimana seorang bayi dilahirkan dalam lingkungan tertentu, sudah terdapat kebiasaan-kebiasaan tertentu, larangan-larangan dan anjuran, serta ajakan-ajakan tertentu. Hal tersebut mencakup banyak hal dalam aspek kehidupan, seperti bahasa, cara menerima tamu, makanan, istirahat, bekerja, perkawinan, bercocok tanam, dan sebagainya. Proses transformasi

nilai-nilai kebudayaan dari generasi tua ke generasi muda terjadi dalam tiga bentuk, yakni (1) sesuatu yang cocok diteruskan, misalnya nilai-nilai kejujuran, rasa tanggung jawab, dan lain-lain; (2) yang kurang cocok diperbaiki, misalnya tata cara berperilaku tidak sesuai norma, (3) yang tidak cocok diganti, misalnya pendidikan seks yang dulu ditabukan diganti dengan pendidikan seks dalam pendidikan formal.

Berdasarkan pengamatan penulis, diketahui bahwa penonton/pendengar WKCB terdiri atas anak-anak, remaja, orang dewasa, orang tua, para pejabat, tokoh-tokoh masyarakat, dan para intelektual. Berdasarkan pendapat tersebut, dapat dikatakan bahwa proses transformasi budaya terjadi dalam WKCB, dapat dilihat dalam wacana-wacana yang disampaikan WKCB. Hal itu yang mengandung nilai-nilai pendidikan yang disampaikan kepada masyarakat dalam berbagai umur. Proses transformasi/pewarisan budaya terjadi secara merata, dapat menyentuh berbagai lapisan masyarakat. Pewarisan budaya tersebut dapat dilihat dalam tiga bentuk, yakni (1) melanjutkan/meneruskan hal-hal yang sesuai dengan kaidah-kaidah, norma-norma, dan nilai-nilai dalam Ramayana dan Mahabharata sebagai sumber dalam pertunjukan, misalnya nilai-nilai kejujuran, rasa tanggung jawab menjadi pedoman kehidupan masyarakat; (2) yang kurang cocok diperbaiki, misalnya tata cara berperilaku yang tidak sesuai dengan nilai, norma disoroti tentang bagaimana berpakaian ke tempat suci/sembahyang yang baik dan benar/jangan berpakaian yang mengganggu pandangan orang yang melihatnya/ berpakaian (kebaya) terlalu tipis, dikoreksi pula tata cara pesta perkawinan yang tidak sesuai dengan adat istiadat, yakni tetangga tidak diundang, tetapi para pejabat dari jauh diundang; (3) yang tidak cocok diganti, misalnya pendidikan seks yang dulu ditabukan diganti dengan pendidikan seks dalam pendidikan formal. Plat/plang untuk kegiatan upacara agama dikoreksi, yakni "Hati-hati

ada upacara adat/hati-hati ada upacara agama” menimbulkan kesan negatif terhadap pelaksanaan upacara di Bali atau menimbulkan kerancuan antara adat dan agama, diganti menjadi ”Mohon jalan pelan-pelan karena ada upacara agama”

3.3 WKCB Memproduksi Pertunjukan Secara Selektif

Untuk memproduksi sebuah teks dalam pertunjukan WKCB, proses yang ditempuh Nardayana adalah dengan cara mendengar, mengamati, membaca, dan merenungkan. Menurut Nardayana (wawancara 18/11/2011), isu atau bahan apa yang diperoleh, belum tentu serta merta dapat dikeluarkan dalam sebuah pertunjukan. Bahan-bahan yang didapatkan, diendapkan terlebih dahulu agar dapat diolah lebih lama sehingga begitu akan dikeluarkan dalam sebuah pertunjukan benar-benar menjadi matang. Jika nanti belum bisa diterima oleh masyarakat/penonton, ia tidak putus asa, tetapi mengulangi lagi berkali-kali sampai benar-benar diterima.

3.3.1 Mendengar

Cara WKCB memperoleh bahan-bahan pertunjukan dengan cara mendengar bisa didapat dari berbagai sumber, yaitu dari seseorang, radio, televisi, dari kesenian dan melalui pertunjukan. Menurut Nardayana, bahan dari seseorang didapatkan pada saat terlibat dalam percakapan. Bisa juga didapatkan pada saat Nardayana mengikuti perkuliahan. Ada beberapa dosen yang saat memberikankan pelajaran, yang karena materinya dianggap cocok untuk dijadikan bahan pertunjukan, diambil. Bila perlu, dicatat dan diolah kembali. Begitu pula dari radio dan televisi. Banyak inspirasi yang diperoleh dari media elektronik itu. Oleh karena itu, dalam pertunjukannya, Nardayana sendiri sering terang-terangan mengatakan kepada penonton bahwa sumber yang diperoleh adalah dari radio atau televisi. Menurut Nardayana, ia menyebut sumber itu untuk menghindari kesan memvonis dan ia menyampaikan

sesuatu berdasarkan sumber yang jelas. Selain melalui media elektronik, Nardayana juga mendengar dari kesenian lain, seperti pertunjukan wayang kulit, dramatari topeng, arja, dan pertunjukan lainnya. Nardayana mengatakan, bahwa ia banyak mendapat bahan dari rekaman wayang kulit Ida Bagus Ngurah Buduk dan rekaman dramatari topeng Carangsari. Akan tetapi, Nardayana mengatakan bahwa ia tidak mau menjiplak mentah-mentah begitu saja, tetapi ia mengemas/mengolah kembali bahan-bahan yang didapatkan dari kesenian itu agar menjadi sebuah kemasan yang baru, aktual, dan sesuai dengan perkembangan zaman. Upaya mengambil bahan dari kesenian lain, bukan karena ia kehabisan bahan, tetapi karena ia menganggap bahwa bahan-bahan yang akan dipungutnya itu memiliki bobot yang universal dan perlu disebarluaskan kembali. Karena kesenian termasuk wayang kulit secara estafet dari generasi ke generasi sebagai pewaris budaya, tradisi, perlu menyebarkan terus nilai-nilai universal yang patut diteladani oleh umat manusia dalam kehidupan. Jika dicari dalam sebuah perbandingan, pekerjaan ini tidak jauh berbeda dengan seorang penulis yang mengambil bahan-bahan dari sebuah buku yang sudah beredar luas dalam masyarakat. Hanya kemasannya bisa berubah sesuai dengan kemampuan komunikator (penulis dan dalang) dan disesuaikan dengan kondisi masyarakat agar pesan-pesan itu bisa diterima khalayak umum.

3.3.2 Mengamati

Cara WKCB memperoleh bahan-bahan pertunjukan juga diperoleh dari pengamatan langsung/observasi. Misalnya, ia melihat berbagai perilaku anak-anak muda atau anak baru gede (ABG), baik laki-laki maupun perempuan, yang suka kebut-kebutan di jalan raya, rambutnya yang dicat merah, merokok, atau mabuk-mabukan. Demikian pula perilaku anak-anak muda dari kalangan perempuan yang memakai busana serba minim

sehingga pusat dan pantatnya kelihatan. Semua perilaku itu diamati dan direkam dalam pikiran Nardayana, direnungkan, dipertimbangkan, diolah lagi dalam pikirannya, maka terbentuklah sebuah teks dalam pertunjukan.

3.3.3 Membaca

Nardayana juga memperoleh bahan-bahan pertunjukan dari membaca, baik membaca buku maupun koran. Dari buku-buku, ia mendapatkan bahan-bahan ajaran agama berupa sloka-sloka yang perlu disampaikan dalam pertunjukannya. Ia mencatat sloka itu, kemudian dihafalkan sampai lancar. Dalam pengucapannya nanti, agar tidak ada yang salah karena menurut Nardayana, para penonton sekarang banyak dari kalangan terpelajar atau intelektual. Sumber-sumber ajaran gema Hindu yang dibaca, di antaranya sloka-sloka dalam *Bhagawadgita*, *Sarascamuscaya*, *Manawadharma Sastra*, *Ramayana*, *Mahabharata*.

Dari media massa ia mendapat berita-berita yang sedang hangat di masyarakat, seperti berita-berita dari koran dan berita-berita yang ditayangkan media elektronik, yakni radio, televisi yang melengkapi proses pertunjukannya. Bahan-bahan yang diperoleh dari media massa itu, misalnya tentang korupsi, politik, perilaku masyarakat yang suka demonstrasi, konsumtif atau perilaku artis yang suka kawin-cerai. Menurut Nardayana, fenomena dari berbagai media massa perlu diangkat dalam sebuah teks pertunjukan WKCB untuk dijadikan sumber acuan kehidupan. Perilaku mana yang boleh dilakukan dan perilaku mana yang tidak boleh dilakukan sebagaimana hakikat media massa itu adalah mengungkap sebuah realitas dalam kehidupan.

Ibnu Ahmad (2004:11), dalam bukunya *Konstruksi Realitas Politik dalam Media Massa*, mengatakan bahwa sifat media massa adalah menceritakan peristiwa, mengkonstruksi berbagai

realitas yang akan disiarkan. Media menyusun berbagai realitas dari berbagai peristiwa yang terjadi hingga membentuk sebuah cerita/wacana yang bermakna. Isi media massa adalah realitas yang telah dikonstruksi dalam bentuk wacana yang bermakna. Dengan demikian, yang dijadikan sumber bacaan oleh WKCB bukan sekedar isu yang berkembang, melainkan realitas kehidupan yang penuh dengan makna.

3.3.4 Merenungkan

Hampir semua bahan pertunjukan yang diperoleh, menurut Nardayana, diseleksi, dan direnungkan kembali. Dalam perenungan itu, Nardayana sibuk melakukan penciptaan agar apa yang dikemukakan dalam pertunjukan nanti benar-benar matang, baik dari segi bobot maupun kemasannya. Kemasan dan bobot itu, menurut Nardayana, diciptakan sedemikian rupa agar bisa seimbang dan sesuai dengan apa yang dibutuhkan masyarakat. Bobot dan kemasan ini merupakan suatu hal yang sangat penting karena sangat besar pengaruhnya pada keberhasilan sebuah pertunjukan. Dengan segala upaya wacana-wacana itu diolah dan setelah direnungkan akan keluar dalam sebuah teks yang mencakup tiga bentuk transformasi, yaitu ada unsur ajakan/anjuran terhadap nilai-nilai yang masih cocok/relevan, ada unsur perbaikan terhadap hal-hal yang kurang sesuai, dan ada unsur perubahan terhadap fenomena kehidupan yang tidak cocok/tidak sesuai lagi.

Senada dengan hal tersebut, Tirtarahardja (2005:33) mengatakan bahwa proses transformasi nilai-nilai kebudayaan dari generasi tua ke generasi muda terjadi dalam tiga bentuk, yakni (1) sesuatu yang cocok diteruskan, misalnya nilai-nilai kejujuran, rasa tanggung jawab, dan lain-lain; (2) yang kurang cocok diperbaiki, misalnya tata cara pesta perkawinan; (3) yang tidak cocok diganti, misalnya pendidikan seks yang dulu

ditabukan diganti dengan pendidikan seks dalam pendidikan formal. Nardayana mengatakan bahwa ia berkeinginan agar semua pertunjukannya memiliki nilai tontonan dan tuntunan.

Berdasarkan uraian tersebut dapat dikatakan bahwa proses memproduksi pertunjukan dalam sebuah teks pertunjukan WKCB relevan dengan metode pembelajaran dalam Hindu, yakni ada pengamatan langsung yang disebut dengan *pratyaksa pramana*, ada mendengar (*Srawana*), ada analisis, (*manana*), dan ada perenungan (*nidhyāsana*). Dalam *Upanisad* II.4.5) disebutkan bahwa proses pembelajaran baik di gurukula maupun dalam keputusan parisada digunakan beberapa langkah terkait dengan metode pembelajaran, yaitu (1) *srawana*, (2). *manana*. dan (3) *nidhyāsana* (*Brhadāranyaka*). *Srawana* adalah siswa mendapat pengetahuan melalui mendengar pembicaraan, ceramah, atau penjelasan dari guru. *Manana*, adalah siswa mendapatkan pengetahuan dengan menganalisa dan mengkaji penjelasan guru, sedangkan *nidhyāsana*, merenungkan (*kontemplasi* dan *meditasi*) untuk meresapkan ajaran yang diberikan oleh guru. *Nidhyāsana*/merenungkan kalau dikaitkan dengan proses pembelajaran sekarang sangat penting dalam perenungan tersebut akan terjadi proses peyeimbangan pemikiran terhadap suatu permasalahan, pengkajian dari sudut positif negatif terhadap permasalahan tersebut sehingga akhirnya dari hasil renungan ini akan melahirkan suatu keputusan yang disebut generalisasi.

Dari hal-hal yang telah diungkapkan tersebut dapat diketahui bahwa proses memproduksi pertunjukan dalam sebuah teks WKCB telah mendekati unsur ilmiah, yaitu pencarian data melalui proses wawancara, observasi/pengamatan langsung berdasarkan sumber sastra yang jelas dan melalui proses verifikasi dalam pikiran dalam sebelum keluar dalam sebuah teks, wujudnya dalam mempertimbangkan layak/tidak dikeluarkan bahan tersebut dalam sebuah teks yang sesuai dengan kebutuhan khalayak.

3.4 WKCB Memilih Tema Sesuai Isu yang berkembang di Masyarakat

Menurut Dibia (2007), di kalangan masyarakat Bali pertunjukan seni drama termasuk wayang kulit, baik sakral maupun sekuler, berfungsi sebagai alat komunikasi dan ekspresi budaya, penyebaran informasi, dan media pendidikan non-formal bagi masyarakat. Sajian teater sering kali dijadikan cermin untuk melihat suatu realitas kehidupan. Keberhasilan sebuah pertunjukan sangat bergantung pada elemen naratifnya, yaitu lakon atau *lampahan* yang dibawakan. Ketepatan pemilihan dan penyajian lakon sering menjadi faktor penentu dari keberhasilan pertunjukan sebuah seni. Oleh sebab itu, setiap pemain sebuah kesenian dramatik, dituntut menyiapkan lakon dengan sebaik-baiknya agar tidak saja teks dan narasinya yang sesuai dengan *desa, kala, patra* (tempat, waktu, dan kaitan peristiwa) dari pertunjukan, yang tak kalah pentingnya adalah agar lakon itu bisa diikuti serta dimengerti oleh penonton. Hanya dengan menyajikan lakon-lakon seperti itu para seniman akan bisa menyentuh dan berkomunikasi dengan penonton serta menyampaikan pesan-pesan tertentu kepada mereka.

Lebih jauh Dibia (2007) mengatakan bahwa di kalangan budaya Bali seniman memiliki ruang kebebasan yang hampir tak terbatas dalam menciptakan dan menuangkan sebuah lakon ke dalam sebuah seni pertunjukan. Sudah menjadi kebiasaan para seniman seni pertunjukan Bali untuk menciptakan sebuah lakon dengan memadukan unsur-unsur karya sastra dengan tradisi oral. Pokok-pokok sebuah lakon diambil dari karya sastra tetapi elaborasi atau materi pengayaannya diambil dari unsur-unsur tradisi lisan. Disamping itu bisa terjadi sebuah kisah yang ada berasal dari tradisi lisan kemudian dilakonkan dengan struktur bangun cerita yang bersumber dari karya sastra. Ketika menciptakan lakon, apa pun sumbernya, pencipta lakon

biasanya menempuh tiga cara, yaitu (1) mempertahankan isi serta alur cerita aslinya sebagaimana yang ada dalam sumbernya; (2) mengembangkan atau mengubah isi serta alur cerita sehingga berbeda dengan yang ada dalam sumbernya; dan (3) membuat kisah serta alur cerita baru dengan menggunakan beberapa unsur dari cerita yang terdapat dalam sumber. Dengan cara pertama, pencipta lakon sedapat mungkin mempertahankan dan mengikuti isi cerita yang ada.

Dengan cara kedua pencipta lakon mengembangkan, bahkan jika perlu, mengubah isi serta alur dramatik sebuah cerita sehingga menjadi berbeda dengan yang digambarkan dalam sumber. Sesuai dengan selera dan keinginan pencipta, pada bagian-bagian tertentu sebuah cerita disisipkan subplot baru. Lakon seperti ini biasanya disebut *lampahan carangan* (*carang* dalam bahasa Bali berarti cabang) yang dapat diartikan sebagai sebuah lakon yang merupakan penyimpangan atau cabang dari sebuah lakon pokok (cerita asli).

Dengan cara ketiga, pencipta lakon menciptakan kisah yang sepenuhnya baru dengan menggabungkan beberapa kisah atau dengan menggunakan elemen berbagai cerita (nama peran dan nama tempat) kadang-kadang dari sumber yang berbeda ke dalam sebuah cerita yang baru. Lakon ini sering disebut lakon *sempalan* (*sempal* dalam bahasa Bali berarti potong secara paksa) atau *kekawian*, atau lakon yang dibuat-buat yang tidak berdasarkan sumber yang jelas.

Untuk memenuhi persyaratan sebagaimana dikatakan Dibia, maka Nardayana sebagai dalang WKCB mengambil epos Ramayana dan Mahabharata sebagai lakon dalam pementasannya. Semua lakon wayang yang direkam dan disebarkan ke tengah-tengah masyarakat melalui kaset *tape recorder*, VCD/DVD merupakan penggalan dari epos Ramayana dan Mahabharata. Dipakainya kedua epos itu dupakai karena memiliki bobot

nilai yang sangat utama. Sebagaimana telah dikemukakan pada pembahasan terdahulu bahwa kedua epos itu juga memiliki fungsi penyucian, penebusan dosa, dan penyatuan dengan-Nya, Kedua epos tersebut merupakan *Itihasa*, bagian dari kitab suci *Veda*. Titib (2005) mengemukakan bahwa pahala dari membaca, dan mendengarkan kisah Ramayana dan Mahabharata adalah dapat memahami ajaran agama secara lebih mantap, lebih mudah, dan memudahkan pula dalam pengamalannya. Titib mengutip bunyi sloka *Adiparva* 1.266 yang menyatakan, antara lain bahwa *Veda* hendaknya dijelaskan melalui sejarah Itihasa dan sejarah dewa-dewa serta raja (*purana*). Veda merasa takut kalau orang bodoh membacanya.

Untuk memilih tema /lakon dalam pertunjukan disesuaikan dengan isu/ yang berkembang di masyarakat, dalam arti apa yang dibutuhkan dan apa yang ingin disampaikan. Hal ini sesuai dengan teori komunikasi efektif pesan. Teori ini membahas cara-cara yang harus ditempuh pengelola media massa dalam hal ini dalang itu sendiri agar sebuah komunikasi dalam pertunjukan bisa efektif. Asumsi teori komunikasi efektif pesan adalah komunikasi diharapkan dapat efektif. Semua bentuk pesan hendaknya dikemas sedemikian rupa sehingga sesuai dengan kebutuhan komunikan. Menurut Aristoteles yang dikutip Hamidi (2007:73), komunikator yang efektif memiliki karakter atau ethos: *good sense* (pikiran yang baik), *good moral character* (akhlak yang baik) dan *good will* (maksud yang baik).

Teori *agenda setting* juga perlu digunakan karena teori ini menyatakan bahwa media membentuk persepsi atau pengetahuan publik tentang apa yang dianggap penting oleh media, dianggap penting juga oleh publik (Hamidi, 2007: 81). Teori ini digunakan untuk mengetahui kebijakan Dalang Nardayana dalam pemilihan isu dan bagaimana mengkonstruksi wacana tersebut agar dapat efektif. Berdasarkan kerangka teori tersebut, maka langkah-

langkah Dalang Nardayana dalam mengkonstruksi nilai/ideologi dominan di masyarakat dalam sebuah pertunjukan WKCB adalah dengan mengangkat isu global dan lokal yang sedang hangat dan masih menjadi pembicaraan.

3.4.1 Mengangkat Isu Global

Isu global yang diangkat Nardayana, antara lain meliputi bidang politik, ekonomi, sosial, pendidikan, hukum, dan masalah lainnya.

3.4.1.1 Bidang Politik

Di bidang politik Nardayana mengangkat isu calon anggota DPR yang mengumbar janji dan rajin melakukan *sima krama* (silataruhmi) saat melakukan kampanye. Akan tetapi, setelah terpilih dan duduk di kursi empuk DPR, janji itu seakan lenyap ditelan bumi. Salah satu contoh isu politik yakni disampaikan melalui dialog Tualen dan Merdah dalam lakon *Setubandha Punggel* sebagai berikut.

- Tualen : Mekere pemilihan umum, peh teka ba oknum-oknum calege.
Merdah : Kenken?
Tualen : Pilih saya. Tampil cerdas. Bermartabat, lanjutkan.
Merdah : Apane?
Tualen : Penderitaan rakyat. Terbukti.
Merdah : Apane?
Tualen : Korupsine.

Terjemahan dalam bahasa Indonesia:

- Tualen : Menjelang pemilihan umum, peh datang sudah oknum-oknum caleg (maksudnya calon legislatif).
Merdah : Bagaimana?

Tualen : Pilih saya. Tampil cerdas. Bermartabat,
lanjutkan!
Merdah : Apanya?
Tualen : Penderitaan rakyat. Terbukti.
Merdah : Apanya?
Tualen : Korupsinya.
Merdah : O begitu?

3.4.1.2 Bidang Ekonomi

Untuk mengangkat isu ekonomi, Nardayana antara lain menggunakan lakon *Gatotkaca Anggugah* yang jika diterjemahkan ke dalam bahasa Indonesia menjadi *Gatotkaca Menggugat*. Dalam cerita dikisahkan (disampaikan melalui *flashback*) mula-mula Gatotkaca dimintai bantuan oleh Bhatara Siwa untuk mengalahkan musuh Surga bernama Kala Pracoda. Bhatara Siwa berjanji jika Kala Pracoda berhasil dikalahkan, Bhatara Siwa akan memberikankan hadiah, yaitu negeri Kurubaya yang dipimpin Gatotkaca akan sejahtera dan makmur. Akan tetapi ternyata, negeri Kurubaya mengalami krisis ekonomi. Hal itu ditunjukkan oleh suara keluhan melalui tokoh-tokoh wayang rakyat yang disampaikan secara monolog.

Rakyat : Eh...iraga dadi rakyat cilik, ngoyong di pedesaan, hidupe dadi petani. Dadi petani cara tanin tanah, idupe jeg setata melarat duen suba, mawinan kewehe, memula padi wereng mupu, memula jagung bikule mokoh, rabuk ngemael-maelan, pajak seribu persen naik, saling ke anggon mayah pajeg, mayah pamelin rabuk gen suba keweh, ngelah lantast kurenan gayane konsumtif, jeg pragat ngitungang ke salon cuci muka, *rebonding*, mandi sona, mandi susu, *cream* siang cream malam, pang nyak putih, ngelah pianak masekolah kena bea pang liu, dong sing stres poloe,

ngelah lantas iraga sesuunan dini di Kurubaya, makejang para pemimpine ngeraosang ngurusang rakyat, makejang pemimpine ngeraosang atas nama rakyat, yan makejang pemimpine atas nama rakyat, ngurusang rakyat, benehne sejahtera rakyat, tekaning teka lenged sewai-wai rakyat....”

Terjemahan dalam bahasa Indoensia.

Rakyat : Eh...saya ini menjadi rakyat cilik, tinggal di pedesaan, hidup menjadi petani. Menjadi petani seperti rayap tanah, idup ini selalu melarat, sebabnya susah, menanam padi wereng hasilnya, menanam jagung tikus yang gemuk. Rabuk semakin mahal, pajak seribu persen naik, jangankan uang untuk membayar pajak, membayar rabuk saja sudah susah. Lalu punya istri hidup bergaya konsumtif, hanya selalu pergi ke salon, cuci muka, rebonding, mandi sauna, mandi susu, cream siang cream malam, supaya kulitnya putih, punya anak sekolah kena biaya banyak, *kan* menjadi stres. Saya punya pimpinan di sini di Kurubaya, semua pemimpin di sini mengatakan ngurus rakyat, semua pemimpin di sini mengatakan atas nama rakyat, jika semua pemimpin di sini atas nama rakyat, mengurus rakyat, seharusnya rakyat di sini sejahtera, namun rakyat di sini terus menderita.”

3.4.1.3. Bidang Sosial

Dalam lakon *Gatokaca Anggugah*, Nardayanamenyampaikan persoalan-persoalan sosial, seperti terjadinya demonstrasi menentang kebijakan pemerintah dan akibat ketidakpuasan lainnya. Wacana itu muncul melalui tindakan yang akan dilakukan Gatokaca akibat tidak puas dengan janji yang pernah diucapkan Bhatara Siwa. Bhatara Siwa pernah berjanji akan membuat negeri

Kurubaya makmur dan sejahtera. Namun, kenyataannya rakyat hidup menderita. Gatotkaca menjadi marah sekali kepada Bhataras Siwa yang dinilainya berbohong, tidak menepati janji. Gatotkaca pun akan melakukan unjuk rasa ke Siwaloka. Kekecewaan Gatotkaca tersebut tertuang dalam transkripsi teks di bawah ini.

Gatotkaca : Bhataras Siwa, manawita Bhataras Siwa lupa marikanang semaya nguni. Yan sida Sang Gatotkaca amejah satru nikanang swarga Bhataras Siwa bepraya anugeraha negara luh lawaning sira Si Gatotkaca, tekaning teka huru-hara, manastapa kalaran-laran ikang jana, wah sangkaning bobab Bhataras Siwa....

Terjemahan :

Gatotkaca : Bhataras Siwa, mungkin Bhataras Siwa sudah lupa pada janji yang pernah diucapkan dahulu. Kalau Gatotkaca berhasil membunuh musuh di surga, Bhataras Siwa akan menganugerahi negara sejahtera, tetapi kenapa negara menjadi kacau, penderitaan merajalela di kalangan rakyat, wah Bhataras Siwa berbohong, ingkar janji.

Gatotkaca akhirnya bersiap-siap berangkat menggugat ke Siwaloka. Akan tetapi, kemudian Tualen menghalangi seraya membujuk agar mengurungkan niatnya ke surga. Tualen lalu menyarankan agar Gatotkaca duduk menenangkan diri, kemudian memberikan nasihat dengan cara melantunkan lagu dengan pupuh *Durma Lawe*.

Tualen : Tuh...Malungguh malungguh iratu rihin ratu icen tiyang parekan iratu umatur. Sesampune titiang ituwa pulih matur, sapunapi ja kayun iratune jeg durusang sampun.

- Merdah : Dong nak kengken keneh nanange bani nyadang Sang Gatokaca unjuk rasa ke swargan, Jeg wanen san caling nanange...?
- Tualen : Ngoyong ngoyong malu Dah ngonyong negak. (dialog dilanjutkan dengan Gatokaca). Tityang ten nembang iratu jagi kal unjuk rasa, kadi ature Merdah, kewanten sadurung iratu unjuk rasa ka swargan icen tityang parekan iratu tua malih matur. Yan sampun tityang polih matur asapunapi ja kayun iratu tityang dados parekan tastwasing budi, tityang ngiringing pekayun iratu, kewanten sadurung nyane ratu, pirengang dumun ature ituwa ratu pirengang.

(Tualen kemudian melantunkan lagu dengan pupuh *Durma Lawe*. Lagu tersebut kemudian diterjemahkan dan diulas langsung oleh Tualen sendiri. Lagu tersebut ditulis dengan huruf *italic* dan terjemahannya ditulis dengan huruf tegak untuk membedakan yang mana kalimat ditembangkan dan yang mana diucapkan tanpa tembang).

Duh mas kubapa ngoja paksa akanang...ratu ratu sang Gatokaca palungguh iratu...sampunang pisan, sampunang pisan iratu bes memaksa pekayun iratu...liring ane saking alit...Dasaring antuk pikayun ane banban....dasarining antuk pekayun ane alon,lila lileng manah....slimuran-slimuran kayun iratu sane brahmantya, prang prang teka ngulah... Siatin iratu kamomo angkarane ane wenten ring angga sariran cokor iratu...salimuraning aksara aji...sastra anggen nyuluhin, gunan anake masuluh, iratu mangda sida galang, mangda sampunang kepetengan pemargin iratu, nguja malupeng sasaning agusti...sampunang iratu lali ring swadharman cokore atu, mamarekan manyeraka ring Ida Bhatara Widi.

(Tualen kemudian melanjutkan dengan memberikan nasihat).

Unjuk rasa dados, dong ngudiang tan dados unjuk rasa, nak zaman demokrasi penyampaian pendapat nika becik, napi malih unjuk rasa mengatasnamakan rakyat cilik, bagus becik nika, kewanten iratu unjuk rasa, apang anggon te rasa, sampunang ngangge otot. Yan otot anggen unjuk rasa brutal pemargine kadi mangkin anarkhis bawosanga. Tetujon iratu unjuk rasa becik, kewanten pelaksanane kawon kenten. Kantor camat cakkak, kantor bupati benyahin, kantor Gubernur wug, sira rugi, rakyat kal keweh, pajeg ngemenek-ngemenekan terus, eling-elingan nak anggaran cokor iratu. Iratu panak Nang Koconge ten niki, Iratu putran Sang Pandawa, putran Sang Bimasena, iratu bani mawosang putran Sang Pandawa, laksana, pikayun, bawos pang nyak manut kadi Sang Pandawa, bani iraga ngerawosang panak nyalian pang bisa ratu ngelangi, ampunang soroh, ampunang wangsa gen tegeh-tegehanga, apin laksana lantasi ten nyak nganutin soroh, nganutin wangsa, apin ratu turunan sang meraga luh, kewala bikas ratu tain cicing mauyeg, tain cicing nak sampun bengu, bin uyeg nyangetang bengu....ngiring mangkin introspeksi diri mulat sira...sampunang dewa di swargan obat-abite... nak keweh kredit masih dewane di swargan.....tyang ampun uning iratu bersih jujur ngisi gumi ten KKN, kewanten pengabih iratu, tanda mantri, manca punggawa, jujur napi ten. Mangda senggak lawar apane usak sera ji keteng, susu sebelanga usak ulian nila setitik, gunan sampat mula ngae kedad, kewala yan sampate kotor ngidang ten sampate ngae kedad. Kadi mangkin kija rakyat ngalih keadilan, di TV jaksa suba kena kasus suap, ane ngamong keadilan suba sing adil kengken, dija rakyat ngalih adil, klan iratu mangkin introspeksi, mulat sarira, ke dalam mangkin bagusang, tanda mantri mangda sampun senggak maling

bertaut maling, makejang ngeraosasng brantas KKN, ane ngomongang lantas KKN, yan sampun sampunika pangelaksana metu campah, yan sampun campah nika sampun kilangan kepercayaan sang natha ratu ngisi jagat, keweh irakyat kal percaya.

Terjemahan dalam bahasa Indonesia

- Tualen : Waduh...duduklah, duduklah paduka terlebih dahulu. Berikanlah hamba kesempatan menghaturkan pendapat. Sesudah hamba yang tua ini dapat menyampaikan pendapat, apa pun keinginan pasuka, silakan lanjutkan.
- Merdah : Lho, bagaimana maksud ayah berani menghalangi Sang Gatokaca unjuk rasa ke *swargan*. Berani sekali ayah ini?
- Tualen : Tenang, tenang dulu Dah. Tenanglah, duduklah. (Dialog dilanjutkan dengan ditujukan kepada Gatokaca). Hamba tidak melarang paduka akan unjuk rasa, seperti ucapan Merdah, tetapi sebelum paduka unjuk rasa ke surga berikanlah hamba, abdi paduka yang sudah tua ini kembali menyampaikan sesuatu. Setelah hamba sudah dapat menyampaikan sesuatu, apapun keinginan paduka hama sebagai abdi tidak melarang. Hamba mengikuti keinginan paduka, tetapi sebelumnya Tuan paduka, dengarkanlah dulu kata-kata hamba yang tua ini, dengarkanlah.

Tualen kemudian melantunkan lagu dengan pupuh *Durma Lawe*. Lagu tersebut kemudian diterjemahkan dan diulas langsung oleh Tualen sendiri. Lagu tersebut ditulis dengan huruf italic dan terjemahannya ditulis dengan huruf tegak untuk membedakan yang mana kalimat ditembangkan dan yang mana diucapkan tanpa

tembang. Di bawah ini, hanya ulasan Tualen yang diterjemahkan ke dalam bahasa Indonesia secara bebas untuk menjaga keutuhan lagu).

Duh mas kubapa ngoja paksa akanang....Tuanku Paduka sang Gatotkaca, hamba mohon dengan sangat, janganlah tuan paduka terlalu memaksakan kehendak paduka.... liring ane saking alit...Didasari oleh kehendak yang lemah lembut,lila lileng manah....hiburlah, hiburlah hati Paduka yang diliputi oleh kemarahan. prang prang teka ngulah...Perangilah sifat angkara murka yang ada di dalam diri Paduka, ...salimuraning aksara aji...Sastra agama yang dipakai untuk menerangi. Gunanya orang memakai lampu, supaya terang, agar tidak mengalami kegelapan tingkah laku Paduka, nguja malupeng sasaning agusti...janganlah Paduka lupa dengan kewajiban Paduka, menjadi abdi Ida Bhatara, Tuhan Yang Maha Esa.

(Tualen kemudian melanjutkan dengan memberikan nasihat tanpa lagu).

Untuk rasa boleh, mengapa tidak boleh unjuk rasa, orang zaman demokrasi, menyampaikan pendapat itu baik, apa lagi unjuk rasa mengatasnamakan rakyat cilik, bagus baik itu, tetapi Paduka unjuk rasa, hendaknya memakai rasa, jangan memakai otot. Jika otot dipakai unjuk rasa brutal pelaksanaannya, anarkis dikatakan orang. Tujuan Paduka unjuk rasa baik sekali, tetapi pelaksanaannya tampak buruk. Kantor camat dihancurkan, kantor bupati dirusak, kantor gubernur dihancurkan, siapa rugi, rakyat yang akan susah, pajak akan naik terus. Ingatlah tentang diri Paduka. Paduka bukanlah anak Nang Kocong ini. Paduka adalah putra Sang Pandawa, putra Sang Bimasena. Paduka berani mengatakan putra Sang Pandawa, tingkah laku, pikiran, kata-kata supaya serasi dan cocok seperti Sang Pandawa. Berani kita mengaku

anak ikan, hendaknya bisa berenang. Jangan keturunan, janganlah wangsa saja ditinggi-tinggikan, biar tinggi kalau sudah tingkah laku tidak sesuai dengan wangsa, tidak mengikuti wangsa, meskipun Paduka keturunan orang yang utama, tetapi sifat Paduka seperti tai anjing yang diulek, tai anjing sudah berbau busuk, lagi diulek, tambah busuk. Nah sekarang mohon introspeksi diri, *mulat sarira...* janganlah dewa di surga diganggu, Dewa di surga juga susah, kredit. Hamba sudah tahu Paduka sangat bersih, jujur memegang roda pemerintahan, tidak KKN, tetapi pendamping Paduka, tanda mantri, manca punggawa, jujur apa tidak. Seperti pepatah, ibarat lawar satu *pane*, dirusak oleh terasi yang harganya murah, susu sebelanga dirusak oleh nila setitik. Gunanya sapu memang membuat bersih, tetapi kalau sapu itu kotor, tidak akan bisa sapu itu membuat bersih. Seperti sekarang ke mana rakyat mencari keadilan, di TV jaksa sudah terlibat kasus suap, yang seharusnya menegakkan keadilan sudah tidak adil, ke mana rakyat mencari keadilan. Oleh karena itu, Paduka sekarang introspeksi, *mulat sarira*, ke dalam sekarang dibenahi, tanda mantri supaya tidak seperti maling bertaut maling. Semua mengatakan berantas KKN. Yang mengatakan itu lalu KKN. Jika sudah demikian perilakunya, muncullah kesan remeh. kalau sudah menjadi remeh, itulah sebabnya kehilangan kepercayaan seorang raja memegang roda pemerintahan, susah rakyat untuk percaya.

3.4.1.4 Bidang Hukum

Bidang hukum juga disinggung Nardayana dalam lakon *Gatotkaca Anggugah*. Wacana itu muncul ketika Tualen mencegah Gatotkaca untuk melakukan unjuk rasa dan mengajukan gugatan kepada Bhatara Siwa di surga. Penggalan dialog Tualen itu adalah sebagai berikut.

...gunan sampat mula ngae kedas, kewala yan sampate kotor ngidang ten sampate ngae kedas. Kadi mangkin kija rakyat ngalih keadilan, di TV jaksa suba kena kasus suap, ane ngamong keadilan suba sing adil kengken, dija rakyat ngalih adil....

Terjemahan

Gunanya sapu memang membuat bersih, tetapi kalau sapu itu kotor, tidak akan bisa sapu itu membuat bersih. Seperti sekarang ke mana rakyat mencari keadilan, di TV jaksa sudah terlibat kasus suap, yang seharusnya menegakkan keadilan sudah tidak adil, ke mana rakyat mencari keadilan.

3.4.1.5 Bidang Pendidikan

Sebenarnya semua lakon WKCB mengandung unsur pendidikan. Di sini dikutip rekaman VCD dengan lakon *Situbandha Punggel*. Dalam lakon dikisahkan Sang Nala mendapat tugas membuat jembatan Situbanda oleh Sri Rama. Sang Nala adalah putra Bhagawan Wiswakarma, arsitek di Surgaloka. Tualen dan Merdah memperbincangkan bahwa ayahnya cerdas, putranya juga cerdas. Dari sana, Tualen memiliki peluang untuk membicarakan isu pendidikan di Indonesia.

- Tualen : Ajine pinter, okane cerdas, nak air atap jatuh ke pelimbahan juga. Nanang duweg ci telmi...
- Merdah : Telmi to....?
- Tualen : Telat mikir...Makanya nanang ngorin cai Merdah seleg melajah. Angganing bnya kadi lalang,
- Merdah : Cara ambengane...?
- Tualen : Di cenike cai sedeng mangana, sedeng lanyinga, sedeng tajep, sedeng lancip, selegin awake melajah, kejar ilmu sebanyak-banyaknya, kejar pengetahuan

setinggi-tingginya, pangda te cai disubane cai tua. Puntul layu leglog magleloran, mata suba samur, kuping suba bongol, bayu suba kere, mara bnya kapupungan maca buku melajahang awak kakudiang. Baang nanang ci kesempatan melajah, jeg pragat kesempatanne to anggon ci ngurik HP... ngelamah, muter filem Luna Maya ajak Cutari gen clokotokan cine.

- Merdah :To kal Nanang ngomong keto?
Tualen :Ngomong kengken?
Merdah :Da ja wake Nang...tolih wakil rakyate duur. Kaden sambil sidang ngutak-utai HP muter film blu.
Tualen :To, to kan sing sidang paripurna adane to.
Merdah :Sidang apa?
Tualen :Pariforno...Sing makejang wakil rakyate seperti itu. Itu kan oknum adane. Da aud kelora.
Merdah :Apin keto to ngudiang bisa keto wakil rakyate?
Tualen :Ne ba...
Merdah :Ne kengken?
Tualen :Kekeliruan pendidikan iragane jani, ane raosanga berbasis kompetensi apa.
Merdah :Keliru kengken?
Tualen :Pendidikan iragane jani baru hanya mampu membentuk manusia ane duweg, manusia ane pinter, ane otekne cara komputer, kewala belum mampu membentuk manusia yang berbudi pekerti, beretika, bermoral, bersopan santun yang baik. Sebab yang namanya manusia kan bukan otak saja, ada emosi, ada spiritual. Emosi pang harus terkendali, spiritual harus pang bagus.

- Terjemahan :
- Tualen : Ayahnya pintar, anaknya cerdas, air atap jatuhnya ke pelimbahan juga. Ayah pintar kamu telmi...
- Merdah : Telmi itu....?
- Tualen : Telat mikir...Makanya ayah beri tahu kamu Merdah rajin belajar, kita ini ibarat ilalang.
- Merdah : Seperti ilalang...?
- Tualen : Semasih muda kamu sedang tajam, sedang tajam, rajin-rajinlah kamu belajar. Kejar ilmu sebanyak-banyaknya, kejar pengetahuan setinggi-tingginya, supaya jangan kamu setelah tua, tumpul loyo, mata sudah buram, telinga sudah tuli, tenaga sudah lemah, baru kita baca buku, belajar. Ayah memberikan kamu kesempatan belajar, kempatan itu kamu pakai buka HP selalu muter film Luna Maya dan Cutari saja kamu.
- Merdah : Kok ayah berkata begitu?
- Tualen : Berkata bagaimana?
- Merdah : Jangankan aku ayah, lihat wakil rakyat di atas. Sambil sidang buka HP memutar film *blue*.
- Tualen : Itu, itu kan bukan sidang paripurna namanya itu.
- Merdah : Sidang apa?
- Tualen : Pariporno...Tidak semua wakil rakyat seperti itu. Itu kan oknum namanya. Jangan *aud kelore* (divonis semua begitu).
- Merdah : Meskipun begitu, mengapa bisa begitu wakil rakyat kita?
- Tualen : Ini sudah....
- Merdah : Ini bagaimana?
- Tualen : Kekeliruan pendidikan kita sekarang, yang dikatakan berbasis kompetensi.

- Merdah :Keliru bagaimana?
- Tualen :Pendidikan kita sekarang, baru hanya mampu membentuk manusia yang pintar yang otaknya seperti komputer, tetapi belum mampu membentuk manusia yang berbudi pekerti, beretika, bermoral, bersopan santun yang baik. Sebab yang namanya manusia kan bukan otak saja, ada emosi, ada spiritual. Emosi supaya bagus, harus terkendali, spiritual harus juga bagus.

3.4.1.6 Ideologi Pasar

Masyarakat industri modern adalah masyarakat berdimensi satu. Sebagaimana dikemukakan Atmadja (2006:120-121) yang mengutip Marcuse, bahwa ciri-ciri masyarakat berdimensi satu adalah segi kehidupannya hanya diarahkan pada satu tujuan, yakni keberlangsungan dan peningkatan sistem yang telah ada, yaitu sistem kapitalisme. Apa pun lebelnya, prinsip dasarnya tetap sama, yakni manusia melakukan kegiatan ekonomi secara bebas dengan sasaran mendapatkan laba sebanyak-banyaknya. Sistem ekonomi kapitalis, menurut Atmadja (2006:121) berlandaskan ideologi pasar. Ideologi ini semakin kuat melandasi kehidupan masyarakat Bali dalam berbagai aktivitas bersamaan dengan derasnya arus globalisasi.

Ideologi pasar memiliki sejumlah karakteristik, tidak saja berada pada tataran kognisi (teks), tetapi juga mempengaruhi teks sosial manusia Bali. Atmadja (2006), mengatakan bahwa karakteristik dan teks sosial yang menyertai atau yang dijadikan pedoman oleh ideologi pasar, antara lain bahwa tujuan hidup manusia adalah kenikmatan hidup duniawi (surga di sini). Dengan demikian sehingga manusia terjerat pada materialisme, hedonisme, wajahisme, penampilanisme, individualisme, sekularisme, *instant solution*, atomisme, dan lain-lain.

Dengan mengacu pada pengertian ideologi pasar tersebut, ideologi pasar juga tercermin dalam penggalan dialog Tualen dan Merdah dalam lakon *Situbandha Punggel* sebagaimana diuraikan di bawah ini.

- Merdah : Amen otak gen duweg?
Tualen : Amen otak gen duweg, kadang kala kaduwegne anggon melog-melog timpal.
Merdah : Adi bisa keto?
Tualen : Tolih ci di Tivi-tivie,
Merdah : Tolih engken?
Tualen : Oknum jaksa, oknum hakim, ane kena kasus suap to ada anak belog-belog. Oknum pejabate ane korupsi milyar-milyar to ada anak belog-belog
Merdah : Sing Ada?
Tualen : Sing ada, onya duweg-duweg. Duwegne ba anggon melog-melog timpal.
Merdah : Nguda bisa keto?
Tualen : Makanya polo doen pintar, ne cara jani antara banjar saling gontok-gontokan. Pura pegarangne.
Merdah : O keto?
Tualen : Keto. Antara RT RW saling merebat. Antara mahasiswa saling unjuk rasa, saling gatik.
Merdah : Kerana apa?
Tualen : Otak. Ditelanjangi oknume to di muka umum sing nawang lek sing nawang malu.
Merdah : Ngujang sing nawang malu?
Tualen : Karena tidak masih punya kemaluan. Coba ya ngelah kemaluan, pasti ya lek.

- Merdah : O keto?
- Tualen : Keto...Apa buin lantah pendidikan iraga jani kena unsur politik. Peh lengkap penderitaan pendidikan.
- Merdah : To kal keto?
- Tualen : Segala kebijaksanaan...politik, segala program politik..jeg uyak politik.
- Merdah : Kenyataanne kengken?
- Tualen : Uang negara banyak digunakan untuk membiayai politik....e membiayai pendidikan.
- Merdah : Men....?
- Tualen : Tapi kenyataanne,
- Merdah : Engken?
- Tualen : Atap jebol. Plapon runtuh, murid liu melajah sing nganggong bangku. Kesejahteraan guru tak terjamin.
- Merdah : O keto?
- Tualen : Ae...
- Merdah : Adi keto?
- Tualen : Sekolahe bisnis.
- Merdah : Ngudiang bisnis sekolahan..
- Tualen : Sekolah mekacakan, kewala anak putus sekolah ngeliunan. Bisnis sekolahan.
- Merdah : Dadi keto?
- Tualen : Ngae pakaian seragam bisnis. Ngae les gen bisnis. Ngae buku bisnis.
- Merdah : Onya bisnis?
- Tualen : Onya bisnis.
- Merdah : Kaden ada dana bos?

Tualen : Dana bos kan nak bose maan dana? Men muride tetap ja mayah, dana bos kan liu dana bos nak dipelintir jani.

Merdah : O keto?

Tualen : Keto. makane nanang ngoren cai, ngalih sekolah den suba nganggo nombok, saling ngalih gae nyen.

Merdah : O Keto?

Terjemahan bebas dalam bahasa Indonesia

Merdah : Kalau otak saja pintar?

Tualen : Kalau otak saja pintar, kadang kala kepintarannya itu digunakan untuk menipu orang lain.

Merdah : Mengapa bisa begitu?

Tualen : Kamu lihat di tivi-tivi.

Merdah : Lihat bagaimana?

Tualen : Oknum jaksa, oknum hakim, yang kena kasus suap itu ada orang-orang bodoh. Oknum pejabat yang korupsi bermilyar-milyar itu ada orang bodoh-bodoh?

Merdah : Tidak Ada?

Tualen : Tidak ada, semua pintar-pintar. Pintarnya itu yang digunakan menipu orang lain.

Merdah : Mengapa bisa begitu?

Tualen : Makanya otak saja yang pintar. Ya seperti sekarang antara banjar saling gontok-gontokan. Pura menjadi rebutan.

Merdah : O begitu?

Tualen : Begitu. Antara RT RW saling bertengkar. Antara mahasiswa saling unjuk rasa, saling ancam.

- Merdah : Karena apa?
- Tualen : Otak. Ditelanjangi oknum itu di muka umum tidak tahu malu.
- Merdah : Mngapa tidak tahu malu?
- Tualen : Karena tidak masih punya kemaluan. Coba dia punya kemaluan, pasti dia malu.
- Merdah : O begitu?
- Tualen : Begitu...Apa lantas pendidikan kita sekarang kena unsur politik. Peh lengkap penderitaan pendidikan kita.
- Merdah : Mengapa begitu?
- Tualen : Segala kebijaksanaan...politik, segala program politik..pokoknya politik.
- Merdah : Kenyataannya bagaimana?
- Tualen : Uang negara banyak digunakan untuk membiayai politik....e membiayai pendidikan.
- Merdah : Lalu?
- Tualen : Tapi kenyataannya
- Merdah : Bagaimana?
- Tualen : Atap jebol. Plafon runtuh, murid banyak belajar tidak memakai bangku. Kesejahteraan guru tak terjamin.
- Merdah : O begitu?
- Tualen : Ya.
- Merdah : Kenapa begitu?
- Tualen : Sekolahnya bisnis.
- Merdah : Mengapa bisnis sekolahannya?
- Tualen : Sekolah ada di mana-mana, tetapi anak putus sekolah semakin banyak. Sekolah bisnis.
- Merdah : mengapa begitu?

- Tualen : membuat pakaian seragam bisnis.
Menyelenggarakan les saja bisnis. Menerbitkan buku bisnis.
- Merdah : Semuanya bisnis?
- Tualen : Semua bisnis.
- Merdah : Kan ada dana BOS?
- Tualen : Dana BOS kan orang-orang bos yang dapat dana? Kalau muridnya tetap saja bayar, dana BOS kan banyak dipelintir.
- Merdah : O begitu?
- Tualen : Begitu. Makanya ayah beri tahu kamu, mencari sekolah saja sudah harus nombok. Apalagi mencari pekerjaan.
- Merdah : O begitu?

3.4.2 Mengangkat Isu Lokal

Isu lokal yang dimaksudkan di sini adalah isu-isu yang berlaku di sebuah tempat yang tidak menjadi urusan nasional. Dialog-dialog yang menyuratkan dan yang menyiratkan isu lokal itu sering diucapkan menjadi satu dengan isu-isu lain. Dengan kata lain, isu lokal dan isu lain bisa diucapkan dalam satu kalimat. Isu lokal tersebut misalnya tentang konflik adat, kasta, filsafat teologi lokal.

3.4.2.1 Konflik Adat

Isu konflik adat ini tercermin dalam dialog Tualen-Merdah dalam lakon *Situbandha Punggel* seperti dipaparkan di bawah ini.

- Tualen : Makanya polo doen pintar, ne cara jani antara banjar saling gontok-gontokan. Pura pegarangne.

Merdah : O keto?
Tualen : Keto. antara RT RW saling merebat. Antara mahasiswa saling unjuk rasa, saling gatik.

Terjemahan:

Tualen : Makanya otak saja yang pintar. Ya seperti sekarang antara banjar saling gontok-gontokan. Pura menjadi rebutan.

Merdah : O begitu?

Tualen : Begitu. Antara RT RW saling bertengkar. Antara mahasiswa saling unjuk rasa, saling ancam.

Konflik adat juga tersirat dalam dialog Tualen-Merdah dalam adegan lain. Ketika itu, para wanara membuat jembatan, Tualen dan Merdah memperbincangkan persatuan mereka. Dialog yang menyiratkan konflik adat itu dapat dilihat seperti di bawah ini.

Tualen : Bersatune to ane ngeranang. Pang da iraga masalah bedik, lantas saling gontok-gontokan ngajak nyama braya.

Merdah : O keto?

Tualen : Pang da ulian masalah abedik sema kanti timpale sing maan. Kasepekang, puikan di banjar. Uli pidan leluhurne ajak masuka-duka...

Terjemahan:

Tualen : Bersatu itu yang menyebabkan. Supaya kita jangan sampai ada masalah sepele, lalu gontok-gontokan dengan sanak keluarga dan warga.

Merdah : O begitu?

Tualen : Supaya jangan karena masalah sepele, sampai ada warga tidak mendapat kuburan. Dikucilkan, tidak diajak ngomong di banjar. Dari dulu kan para leluhur tergabung, baik dalam suka maupun duka.

3.4.2.2 Teologi Lokal

Teologi lokal juga tercermin dalam dialog Tualen Merdah dalam lakon *Situbanda Punggel*. Bentuk dialog itu dapat dipaparkan sebagai berikut.

Tualen : Makanya nanang ngoren cai Merdah.

Merdah : Ngoren kengken?

Tualen : Selegin awake melajah. Nanang ngorein cai melajah apang kengken?

Merdah : Apang kengken?

Tualen : Apang ci nawang ane madan kangin kalawan kawuh. Pang da cai belog anggon nanang pianak sing nawang kangin kauh.

Merdah : Nguda kangin kauhe sanget pelajahang.

Tualen : Lho yan alih di pangidere ista dewatane kangine nyen.

Merdah : Nyen?

Tualen : Ida Sanghyang Iswara. Warnane..?

Merdah : Warnane?

Tualen : Putih.

Merdah : Kauhe?

Tualen : Snghyang Mahadewa.

Merdah : Warnane kuning.

Tualen : Pemargin Ida Sanghyang Surya

- Merdah : Bhaskaradipati.
Tualen : Sinar matahari.
Merdah : Sanghyang Raditya.
Tualen : Ndage kangin.
Merdah : Engsebe kauh.
Tualen : I manusa keto ba.
Merdah : Kengken?
Tualen : Lekade pasti kangin.
Merdah : Ngudiang kangin?
Tualen : (Melantunkan kidung), *Ring purwa tunjunge putih. Hyang iswara dewatanya. Purwane apa?*
Merdah : Purwane?
Tualen : Wit. Sumber. Da ingsap teken kawitan. Wireh lekad ragane kangin, makanya bayi lekad kangin.
Merdah : Kangine to?
Tualen : Putih.
Merdah : Putihe to?
Tualen : Simbul kesucian, bayi nak mara lekad nak suci.
Merdah : Suci bayine?
Tualen : Suci.
Merdah : To nguda keto?
Tualen : Taen sing bayine mara lekad ngurusang korupsi.
Merdah : Suci?
Tualen : Nak suci, bersih. Kal raosanga bayine to paling jujur. Makanya wireh suci bersih bayine.
Merdah : Men...
Tualen : Makanya raosanga bayine dewa.

- Merdah : Dewa?
- Tualen : Dewa. Pih, dewan tiange lekad, Dewan tyange numadi, Dewan tiange mapewayangan.
- Merdah : Dewa?
- Tualen : Anggona dewa. Nyayangang bayi patuh cara nyayangang dewa di pura.
- Merdah : To kal keto?
- Tualen : Dewa di pura taen kauk-kauk nagih aturan? E masyarakat Payangan Kaja, aturan yang apel *New Zealand* sangkis pir taen keto? Mah gen dewane di pura ngoyong puk, taen dewane keto?
- Merdah : Sing ada?
- Tualen : Sing ada dewa gelur-gelur keto. Dewane di pura taen nagih pura mentereng, pura macenes...?
- Merdah : Sing ada?
- Tualen : Sing ada, nak iraga ja ngelah kenehe ngaturang ida, ngaryanang Ida genah wit dasar antuk bakti.
- Merdah : O keto?
- Tualen : Keto, bayi mara lekad taen ngeling kauk-kauk nagih sepatu? Taen ngeling nagih baju?
- Merdah : Sing taen?
- Tualen : Sing taen. Bapak ajak memenne ja beger, meliang baju, meliang sepatu, apin apa ja merekne, anak cenik taen sing protes.
- Merdah : O keto?
- Terjemahan:
- Tualen : Makanya ayah memberikantahukan kamu Merdah.
- Merdah : Memberikantahukan bagaimana?

- Tualen : Rajinlah kamu belajar. Ayah menyarankan kamu belajar supaya bagaimana?
- Merdah : Supaya bagaimana?
- Tualen : Supaya kamu tahu yang namanya timur dan barat. Supaya jangan ayah punya anak bodoh, tidak tahu timur dan barat.
- Merdah : Mengapa timur barat perlu dipelajari?
- Tualen : Lho, jika dilihat di *pangidere ista dewata*, di timur itu siapa?
- Merdah : Siapa?
- Tualen : Ida Sanghyang Iswara. Warnanya?
- Merdah : Warnanya?
- Tualen : Putih.
- Merdah : Barat?
- Tualen : Sanghyang Mahadewa.
- Merdah : Warnanya kuning.
- Tualen : Terbitnya Ida Sanghyang Surya.
- Merdah : Bhaskaradipati.
- Tualen : Sinar matahari.
- Merdah : Sanghyang Raditya.
- Tualen : Terbitnya di timur.
- Merdah : Terbenamnya di barat.
- Tualen : Manusia juga begitu.
- Merdah : Bagaimana?
- Tualen : Lahirnya pasti di timur.
- Merdah : Mengapa di timur?
- Tualen : (Melantunkan kidung), *Ring purwa tunjunge putih. Hyang iswara dewatanya*. Purwa itu apa?
- Merdah : Purwa itu?

- Tualen : Wit. Sumber. Jangan lupa dengan sumber. Sebab lahir kita ini timur. Makanya bayi itu lahir di timur.
- Merdah : Timur itu?
- Tualen : Warnanya Putih.
- Merdah : Putih itu?
- Tualen : Simbul kesucian, bayi yang baru lahir ittu suci.
- Merdah : Bayi itu suci?
- Tualen : Suci.
- Merdah : Mengapa begitu?
- Tualen : Tidak pernah bayi itu baru lahir berpikir dan berbuat korupsi.
- Merdah : Suci?
- Tualen : Orang suci, bersih. Makanya bayi itu dibilang paling jujur. Makanya bayi itu dipandang bersih dan suci.
- Merdah : Lalu...?
- Tualen : Makanya bayi itu disebut dewa.
- Merdah : Dewa?
- Tualen : Dewa. Pih, dewaku lahir, Dewaku menjelma, dewaku menitis.
- Merdah : Dewa?
- Tualen : Diperlakukan dewa. Menyayangi bayi sama dengan menyayangi dewa di pura.
- Merdah : Mengapa begitu?
- Tualen : Dewa di pura pernah memanggil-manggil minta persembahan? E masyarakat Payangan Kaja, persembahkan aku apel *New Zealand* jeruk sunkist, pir, pernah begitu? Dewa tinggal di pura kena sakit mag, pernah begitu?

- Merdah : Tidak ada?
- Tualen : Tidak ada dewa menjerit-jerit begitu. Dewa di pura pernah minta dibuatkan pura mentereng, pura yang mewah...?
- Merdah : Tidak ada?
- Tualen : Tidak ada, hanya kita yang ingin menyampaikan persembahan membuatkan Beliau tempat yang dilandasi oleh rasa bkti.
- Merdah : O begitu?
- Tualen : Begitu. Bayi baru lahir pernah menangis, memanggil-manggil minta sepatu? Pernah menangis minta baju?
- Merdah : Tidak pernah?
- Tualen : Tidak pernah. Bapak sama ibunya saja yang ingin membelikan baju, membelikan sepatu, meskipun apapun mereknya, seorang bayi, tidak pernah protes.
- Merdah : O begitu?

3.5 Strategi Alur Cerita, Watak Dan Penokohan

Setelah proses memproduksi teks dilakukan secara selektif, pemilihan tema sesuai dengan isu yang berkemabang di masyarakat memerlukan strategi dalam alur cerita agar tetap menarik, Alur cerita adalah urutan kejadian/peristiwa dalam sebuah cerita. Sepanjang cerita menguraikan peristiwa/perdebatan antara karakter baik dan buruk. Dalam kedua lakon alur cerita ditampilkan antagonis antartokoh. Ada peran tokoh yang membela karakter yang negatif/buruk, ada peran tokoh yang membela karakter yang positif/baik. Pembelaan terhadap karakter baik dan buruk ini diberikan argumen yang sama-sama kuat dan realis dalam kehidupan masyarakat, sehingga penonton terbawa

bukan saja pada penilaian benar dan salah, akan tetapi sampai pada penyadaran untuk memilih mana yang baik dan buruk. Perenungan tersebut sampai pada pemahaman secara filosofi bahwa baik dan buruk adalah sama-sama memiliki peran penting dalam kehidupan yang disebut dengan konsep Rwa Bhineda, dengan konsep *rwa bhineda* ini terjadi kehidupan. Secara lebih luas konsep ini disebut unsur kesadaran dan ketidaksadaran/*purusa* dan *prekerti/cetana* dan *acetana*. Namun, pada akhir peristiwa/cerita pergulatan antara karakter baik dan buruk dimenangkan oleh kebaikan/kebenaran. *Ending* cerita inilah yang penting agar dapat menginspirasi penonton menumbuhkan kesadaran untuk selalu berbuat baik. Perwatakan dan penokohan termasuk unsur intrinsik dalam sebuah cerita atau karya sastra.

Perwatakan adalah penggambaran watak atau sifat tokoh dalam cerita. Dari berbagai watak dan penokohan yang muncul dalam tiap tiap lakon ini Dalang Nardayana berupaya mengemas pesan, norma, dan nilai-nilai pendidikan agar dapat diterima oleh penonton/masyarakat. Untuk memahami lebih jelas dalam pembahasan berikut akan dikemukakan alur cerita, dan watak/penokohan.

3.5.1 Alur Lakon Cerita *Gatotkaca Anggugah Dan Kumbakarna Lina*

Alur adalah urutan kejadian dalam sebuah cerita. Alur adalah pergerakan cerita dari waktu ke waktu atau rangkaian peristiwa demi peristiwa dari awal sampai akhir cerita. Dalam *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (Tim Penyusun, 1999:28--29), kata alur memiliki beberapa pengertian. Dalam kaitannya dengan karya sastra, alur diartikan sebagai rangkaian peristiwa yang direka dan dijalin dengan saksama serta menggerakkan jalan cerita. Jalinan peristiwa dalam karya sastra untuk mencapai efek tertentu (pautannya dapat diwujudkan oleh hubungan temporal atau waktu dan oleh hubungan kausal atau sebab-akibat).

Dalam sebuah cerita, alur adalah salah satu unsur penting. Ibarat sebuah kapal, maka alur adalah mesin yang berfungsi untuk menjalankan kapal tersebut. Jika tidak ada mesin, kapal tidak akan bisa berjalan. Begitu pun dengan alur, cerita tidak akan bisa “berjalan” jika tidak terdapat alur di dalamnya.

Ada tiga macam alur, yaitu alur progresif, alur kilas balik (*flash back*) dan alur campuran. Alur progresif juga sering disebut alur maju atau biasa juga disebut alur lurus, yaitu cerita bergerak runtut dari awal sampai akhir (A-B-C). Alur kilas balik atau juga disebut alur mundur/sorot balik yaitu cerita dimulai dari akhir cerita kemudian bergerak ke awal cerita (C-B-A). Sedangkan alur campuran adalah alur percampuran antar kedua alur tersebut. Alur ini adalah alur yang diawali dengan klimaks, kemudian melihat lagi masa lampau dan diakhiri dengan penyelesaian. Alur ini jarang sekali digunakan oleh penulis cerita karena sulit dipahami.

Alur dibangun oleh narasi, deskripsi, dialog, dan *action* (aksi/laku) dari tokoh-tokoh cerita. Dalam karya sastra seperti novel, alur yang baik akan sangat membantu pembaca untuk menangkap gambaran utuh dari cerita yang disuguhkan. Dengan demikian, bagi penulis karya sastra, penguasaan alur cerita sangat menolong agar tidak kehilangan jejak atau mentok di tengah jalan.

Membicarakan alur cerita, akan selalu berkaitan dengan plot. Plot adalah hubungan yang mengaitkan satu kejadian dengan kejadian lainnya sehingga saling berhubungan yang memicu terjadinya krisis dan menggerakkan cerita menuju klimaks (puncak konflik). Dengan kata lain, adanya suatu peristiwa dibenturkan dengan peristiwa lain, yang saling bergesekan sehingga memantik konflik. Plot inilah yang sesungguhnya menggerakkan cerita dari awal sampai akhir yang menghiasi jalan cerita tersebut dengan ketegangan, konflik, dan *ending* (penyelesaian).

Di dalam plot inilah persoalan-persoalan yang dihadapi para tokoh cerita saling digesekan, dibenturkan satu sama lain menjadi persoalan baru yang lebih kompleks, diseret ke puncak

krisis, lalu dicari pemecahan atau penyelesaiannya menuju akhir cerita. Plot digerakkan oleh tokoh cerita dan gesekan yang timbul karena pergerakan plot inilah yang melahirkan ketegangan yang menyulut api konflik. Kemudian plot yang mengkondisikan tokoh cerita berusaha untuk mencari jalan keluar dari konflik yang terjadi tersebut untuk menurunkan tensinya sampai pada *ending*.

Pengertian alur dan plot di atas bisa diacu untuk menganalisis pementasan WKCB. Pertunjukan WKCB, juga merupakan karya sastra atau sastra yang dipentaskan melalui kesenian drama. Dalam lakon *Gatokaca Anggugah*, cerita diawali dengan munculnya putra Bhima itu di kelir. Dikisahkan, bahwa *Gatokaca* merenung di halaman istana. Ia teringat pada pertemuannya dengan Bhatara Siwa. Setelah *Gatokaca* berhasil mengalahkan musuh surga bernama Kala Pracoda, Bhatara Siwa berjanji memberikan anugerah kepada *Gatokaca* bahwa kerajaan Kurubaya yang dipimpinya akan menjadi makmur. Akan tetapi, kenyataannya jauh panggang dari api. Rakyat mengalami penderitaan. Wayang bondres yang dipakai simbol oleh Naradayana sebagai petani ditampilkan dalam sebuah lingkaran cahaya, seakan-akan itu bayangan *Gatokaca*. Tokoh petani itu mengatakan, bahwa kebun pertaniannya selalu gagal, istrinya hidup konsumtif, biaya pendidikan anak mahal. sebaliknya para pemimpin di Kurubaya, semuanya menyatakan membangun atas nama rakyat. Akan tetapi rakyat masih hidup menderita. Tokoh petani itu kemudian menghilang dari kelir.

Pengakuan wayang rakyat itu membuat *Gatokaca* murka. *Gatokaca* bahkan mengeluarkan kata-kata tidak sedap kepada Bhatara Siwa. Kemudian ia segera meninggalkan istana menuju surga untuk melakukan gugatan. Akan tetapi, keberangkatan *Gatokaca* ini dianggap tidak wajar dan emosional. Dalam perjalanan, *Gatokaca* dicegat Tualen, abadinya. Dalam cerita, *Gatokaca* dinyatakan mampu terbang. Akan tetapi, Nardayana mungkin sengaja memainkan *Gatokaca* jalan di darat agar

mudah dicegah Tualen (dalam kasus ini, Tualen dianggap tidak bisa terbang). Pada adegan ini, Tualen mengambil posisi sebagai penasihat. Ucapan Tualen mungkin masuk akal sehingga bisa diterima Gatotkaca. Keberangkatan Gatotkaca ke surga bisa dicegah, sehingga unjuk rasa ke surga dibatalkan.

Cerita selanjutnya, datanglah Bhatara Naradha dan melakukan pertemuan dengan Gatotkaca. Bhatara Naradha menceritakan bahwa dirinya diutus Bhatara Siwa untuk mohon bantuan menghadapi musuh surga bernama Kala Pragola, adik Kala Pracoda yang menjadi raja di Kretaditala. Ketika mendengar permohonan itu, kemarahan Gatotkaca kembali bangkit dan menuduh Bhatara Siwa ingkar janji. Namun, Bhatara Naradha menjelaskan bahwa Bhatara Siwa selalu ingat pada janji. Agar bisa dimaklumi oleh Gatotkaca, Nardayana membuat argumentasi sesuai dengan konteks kekinian. Melalui wayang Bhatara Naradha, dalang mengungkapkan, bahwa keadaan surga tidak kondusif. Para *bhatara* di surga tidak kompak dan pada saat sidang malah berkelahi. Bahkan, para bhatara terus merebut uang insentif dan masing-masing mengeluarkan kesaktian. Bhatara Bayu mengeluarkan angin kencang, Bhatara Wisnu mengeluarkan banjir bandang.

Pengakuan Bhatara Naradha itu membuat Gatotkaca trenyuh. Gatotkaca akhirnya menyatakan kesediaannya membantu Bhatara Siwa dan menyatakan segera ke Kretaditala menumpas Kala Pragola. Mendengar kesediaan Gatotkaca tersebut, Bhatara Naradha segera kembali ke surga.

Gatotkaca bersama Tualen dan Merdah kemudian terbang ke angkasa menuju negeri Kretaditala. Tidak diceritakan dalam perjalanan melalui udara, lalu muncul Bhima. Dalam monolognya, Bhima mengatakan bahwa setelah Yudhisthira dinobatkan sebagai Raja Surya, ia diperintahkan untuk mengundang Gatotkaca di Kurubaya. Bersama adiknya Arjuna, Bhima kemudian berangkat ke Kurubaya, untuk menjemput Gatotkaca yang diharapkan ikut

menyaksikan upacara penobatan itu. Sebelum tiba di Kurubaya dalam perjalanan, Bhima dan Arjuna bertemu dengan Gatotkaca. Lalu mereka melakukan pembicaraan. Atas pertanyaan Bhima, Gatotkaca mengatakan berangkat menumpas musuh surga bernama Kala Pragola. Mendengar pengakuan Gatotkaca, Bhima ikut melakukan penyerangan sebab, Bhima membela anak, suka duka harus bersama-sama dengan anak. Bhima dan Gatotkaca, diikuti Tualen dan Merdah berangkat ke Krtaditala.

Kemudian Cerita beralih di negeri Krtaditala. Peralihan cerita ini ditandai dengan tarian dua wayang kayonan yang disertai narasi dalang. Setelah dua kayonan itu menghilang, Kala Pragola keluar dan memanggil Delem dan Sangut. Setelah Kala Pragola menghilang, Delem dan Sangut kemudian keluar dengan menaritari. Setelah puas menari, Kala Pragola lalu mengajak Delem untuk mempersiapkan bala tentara menyerang surga. Bala tentara Krtaditala lalu keluar berduyun-duyun. Sementara itu, Gatotkaca dan Tualen kembali tampil di kelir. Ia diceritakan telah tiba di Krtaditala. Cerita dilanjutkan dengan adegan perang antara bala tentara di bawah pimpinan Kala Pragola dengan Gatotkaca. Musuh yang dihadapi Gatotkaca ternyata sangat tangguh. Kala Pragola mengeluarkan kesaktian api yang berkobar-kobar sehingga hutan pun terbakar. Gatotkaca hampir kewalahan. Tualen kembali berperan dalam cerita ini. Tokoh punakawan itu mengingatkan kesaktian Gatotkaca, bahwa ia bisa mengeluarkan angin kencang melalui ajian *bayu bajra*. Lalu Gatotkaca mengerahkan *bayu bajra*, mengeluarkan angin kencang untuk memadamkan api.

Karena dikalahkan oleh kesaktian Gatotkaca, Kala Pragola menantang Gatotkaca berperang dalam samudra. Gatotkaca putus asa mengejar Kala Pragola karena tidak bisa menyelam. Ketika keputusan itu disampaikan kepada ayahnya, Bhima mengatakan jangan sedih sebab di lautan Bhima mengaku memiliki putra bernama Windu Segara. Bhima lalu memanggil Windu Segara dan mereka bertemu. Bhima meminta bantuan Windu Segara agar menghadapi Kala Pragola di dasar samudra.

Windu Segara berhasil menendang Kala Pragola ke daratan. Kala Pragola kemudian harus berhadapan dengan Gatotkaca kembali di darat. Keduanya saling banting dan tampak sama-sama kuat. Pada klimaksnya, setelah dibanting Kala Pragola ditekan ke dalam tanah, dan wujud fisiknya berubah menjadi Sang Soketu keturunan yaksa. Sang Soketu menceritakan dirinya bahwa dulu pernah bersalah menggoda Rsi Agastya tatkala melaksanakan *yadnya*. Akibat kutukan Agastya, Sang Soketu berubah wujud menjadi raksasa. Hanya Gatotkaca yang bisa meruwat, mengembalikan wujud Sang Soketu seperti semula. Hal itu disebabkan oleh Gatotkaca merupakan pertemuan antara manusia dan raksasa. seperti disebutkan dalam cerita bahwa Gatotkaca adalah putra Bhima (keturunan manusia) dengan Dimbi, keturunan raksasa.

Setelah menjelaskan sekilas riwayat hidupnya, Sang Soketu kembali ke surga. Tualen kemudian mengatakan karena Gatotkaca sudah usai mengemban tugasnya maka sudah saatnya segera pulang ke Indraprasta sebab Pandawa sudah menunggu di sana. Cerita berakhir dengan *happy ending* karena Sang Soketu berhasil mendapatkan wujudnya semula. Demikian pula Gatotkaca merasa bahagia karena telah melaksanakan kewajibannya dengan sukses, yang juga berarti Surga tidak lagi mendapat ancaman dari Kala Pragola. Dalam lakon Gatotkaca tersebut, Bhima dan Arjuna tidak banyak berperan. Bhima hanya memberikan semangat dan hanya sempat meminta bantuan Windu Segara. Sesuai dengan judul lakon, Nardayana tampak sengaja menonjolkan peran Gatotkaca dalam cerita. Dalam cerita tersebut, tampak dengan jelas bahwa angkara murka atau kejahatan yang diwakili Kala Pragola dapat dikalahkan oleh kebenaran yang diwakili Bhatara Siwa dan Gatotkaca. Dalam pementasan wayang kulit, kebenaran selalu menang melawan kejahatan.

Demikian pula dengan lakon *Kumbakarna Lina*. Alur cerita diawali dengan munculnya Rawana dan kemudian duduk di ruang pertemuan. Kumbakarna kemudian menyusul dan setelah

menghaturkan sembah. Rawana mempersilakan duduk bersama-sama. Dua penakawan Delem dan Sangut kemudian muncul dalam pertemuan itu.

Kumbakarna mengawali pembicaraan dengan mengajukan pertanyaan mengapa Rawana memanggil dirinya. Kumbakarna melihat raut muka Rawana ada dalam keadaan sedih. Atas pertanyaan Kumbakarna, Rawana menceritakan keadaan Alengka yang hancur lebur. Korban jiwa telah berjatuhan. Sang Mitragna, Ahangpada, Dumaraksa, Patih Prakosa, Patih Prahasta semua telah gugur di medan peperangan. Itulah sebabnya Rawana memanggil Kumbakarna yang sedang tidur. Mengapa Kumbakarna tidak ingat pada keluarga, tidak ingat pada kewajiban. Rawana memerintahkan agar Kumbakarna segera maju ke medan peperangan menumpas musuh yaitu Rama dan pasukannya. Rawana memuji kesaktian Kumbakarna. Tetapi, ibarat perhiasan emas, intan, berlian tidak ada gunanya jika hanya disimpan dalam lemari. Perhiasan itu seharusnya dipakai untuk dipamerkan agar orang terkagum-kagum. Begitulah perumpamaan yang dikemukakan dalam untuk memancing emosi Kumbakarna.

Kumbakarna tidak segera menyatakan bersedia berperang melawan Rama. Ia kemudian menasihati Rawana bahwa semua kelakuan kakaknya itu keliru. Banyak orang pintar di Alengka, seperti Wibhisana, tetapi orang baik seperti dia harus diusir. Oleh karena itu, untuk menyelamatkan negeri Alengka, satu-satunya jalan yang harus ditempuh adalah dengan cara mengembalikan Dewi Sita dan mohon maaf kepada Rama. Sebagai awatara Wisnu, Rama pasti memberikankan pengampunan.

Merasa dinasihati, Rawana menjadi murka sebab, *Dewata Nawa Sanga* pun hormat dan tidak berani menghadapi dirinya, tetapi Kumbakarna berani memberikan nasihat. Karena kemarahan dan kekakuan Rawana itu, Kumbakarna pada akhirnya bersedia berperang menghadapi Rama, tetapi tidak membela Rawana ia membela ibu pertiwi. Hal itu dilakukan sebab dari ibu pertiwilah

Kumbakarna bisa hidup di sini. Kumbakarna mengatakan bahwa dirinya bangun dari tidurnya, tidak karena dibangunkan Rawana atau oleh rakyat, tetapi karena memang sudah waktunya bangun. Kumbakarna mengaku sadar tidak akan dapat mengalahkan Rama, tetapi demi ibu pertiwi, Kumbakarna rela mengorbankan nyawanya.

Rawana merasa lega dan kemudian beranjak dari persidangan. Kumbakarna kemudian menyusul. Setelah itu Delem dan Sangut melakukan dialog memperbincangkan keberangkatan Kumbakarna ke medan perang. Kemudian keluar dayang-dayang istana menghibur sang permaisuri Kumbakarna. Sang permaisuri menyampaikan kesedihannya atas keberangkatan suaminya. Namun, Kumbakarna menyatakan bahwa demi mengemban kewajiban kesatria, ia harus berangkat ke medan perang.

Cerita beralih dengan munculnya dua kayonan. Kemudian Sang Sugriwa keluar menari-menari di kelir. Sugriwa kemudian memanggil-manggil para pasukan kera, seperti Mong Muka, Simpati, Dumaraksa, Nala Menda, Kesari untuk diajak berangkat bersama-sama menghadapi Rawana. Lalu keluarlah Mong Muka menari-menari, kemudian disusul oleh Simpati. Setelah Simpati menari-nari, keluarlah Tualen dan Merdah. Setelah memperbincangkan riwayat hidup lahirnya Merdah dan membahas hakikat kehidupan manusia, kedua punakawan itu masuk. Kemudian keluar serombongan kera menuju pertempuran. Para raksasa yang dipimpin Kumbakarna melakukan perlawanan. Perang pun berlangsung dengan dahsyat. Tidak lama kemudian, keluarlah Rama diiringi Wibhisana. karena banyak korban berjatuhan, Wibhisana menganjurkan agar Rama segera melepaskan senjata saktinya. Rama lalu melepaskan senjata pamungkas dan Kumbakarna akhirnya terbakar, gugur sebagai kesatria. Kumbakarna yang sejak semula yakin tidak bisa mengalahkan Rama, merasa bahagia karena Rama telah ngeruwat dirinya. Kumbakarna berdoa agar dalam titisan selanjutnya bisa menjadi manusia yang berguna bagi kemanusiaan.

Apakah cerita ini disebut *happy ending* atau berakhir tragis, mungkin tergantung pada sudut pandang. Mungkin di pihak Rawana, gugurnya Kumbakarna adalah sebuah musibah, sebuah tragedi karena yang diandalkan kalah perang. Namun dalam pertunjukan WKCB, hal itu tidak ditunjukkan oleh dalang. Dalam lakon *Kumbakarnalina* ini, Nardayana memberikan penampilan yang berbeda dibandingkan dengan pertunjukan wayang kulit oleh dalang yang lain dengan lakon yang sama. Ada beberapa dalang di Bali menampilkan kematian Kumbakarna yang tragis, misalnya dengan memotong-motong tangannya, kepalanya, kakinya. Nardayana pun, sesungguhnya bisa melakukan adegan itu dengan mudah, karena ia pintar membuat wayang kulit. Namun dalam kasus ini, Nardayana tidak menampilkan adegan seperti itu. Malahan, ketika kena panah Rama, Nardayana menampilkan wayang Kumbakarna yang lain sebagai simbol atma Kumbakarna sendiri. Ketika atma Kumbakarna beranjak naik pelan-pelan dan diceritakan ke surga, Nardayana memberikan narasi dengan bahasa Bali. Pada intinya, narasi dalang mengatakan, bahwa Kumbakarna sebagai kesatria berbudi luhur telah gugur di medan pertempuran melakukan kewajibannya. Disebutkan bahwa Kumbakarna diruwat oleh Rama yang merupakan titisan Wisnu yang turun ke bumi. Kumbakarna juga berharap agar dalam penjelmaannya yang akan datang dapat menjadi manusia yang berguna bagi bangsa dan negara. Nardayana sebagai seorang dalang malah ikut mendoakan agar apa yang dicita-citakan itu tercapai.

Kemudian wayang Kayonan pun keluar dan ditancapkan di tengah-tengah kelir sebagai tanda lakon berakhir. Bersamaan dengan itu, wayang Kumbakarna pun segera pula dipindahkan. Berdasarkan alur dan plot cerita yang disuguhkan Nardayana, dapat pula disimpulkan bahwa kebenaran selalu menang melawan kejahatan. Dalam lakon ini, kejahatan tampak tidak diwakili oleh Kumbakarna, tetapi diwakili oleh Rawana. Semua harapan Rawana tidak bisa dipenuhi.

3.5.2 Watak Penokohan *dalam Lakon Gatotkaca Anggugah dan Kumbhakarna Lina*

Sama halnya seperti alur dan plot, perwatakan dan penokohan juga termasuk unsur intrinsik dalam sebuah cerita atau karya sastra. Perwatakan adalah penggambaran watak atau sifat tokoh cerita. Perwatakan berfungsi menyiapkan atau menyediakan alasan bagi tindakan tertentu dengan cara menggambarkan watak atau sifat-sifat tokoh-tokoh cerita. Watak atau tokoh dalam cerita terbagi atas tiga macam. Pertama, Tokoh protagonis, yaitu tokoh utama dalam drama yang dimunculkan untuk mengatasi berbagai persoalan yang dihadapi dalam cerita. Biasanya, watak tokoh semacam ini adalah watak yang baik dan positif, seperti dermawan, jujur, rendah hati, pembela, cerdas, pandai, mandiri, dan setia kawan.; Kedua, tokoh antagonis, yaitu tokoh yang melawan protagonis. Tokoh ini biasanya digambarkan sebagai tokoh yang berwatak buruk dan negatif, seperti pendendam, culas, pembohong, menghalalkan segala cara, sombong, iri, suka pamer, dan ambisius. Ketiga, tokoh tritagonis, yaitu tokoh pendamai, tokoh yang tidak memiliki sifat protagonis dan antagonis.

Boulton (dalam Aminuddin, 1984:85) mengungkapkan bahwa cara sastrawan menggambarkan atau memunculkan tokohnya dapat menempuh berbagai cara. Mungkin sastrawan menampilkan tokoh sebagai pelaku yang hanya hidup di alam mimpi, pelaku yang memiliki semangat perjuangan dalam mempertahankan hidupnya, pelaku yang memiliki cara yang sesuai dengan kehidupan manusia yang sebenarnya atau pelaku egois, kacau, dan mementingkan diri sendiri. Dalam cerita fiksi, pelaku dapat berupa manusia atau tokoh makhluk lain yang diberikan sifat seperti manusia, misalnya kancil, kucing, kaset, dan sepatu.

Penokohan adalah cara pengarang menampilkan tokoh-tokoh dalam cerita sehingga dapat diketahui karakter atau sifat para tokoh tersebut. Penokohan dapat digambarkan melalui dialog

antartokoh, tanggapan tokoh lain terhadap tokoh utama, atau pikiran-pikiran tokoh. Melalui penokohan dapat diketahui bahwa karakter tokoh adalah seorang yang baik, jahat, atau bertanggung jawab. Menurut Aminuddin (1984:85), tokoh adalah pelaku yang mengemban peristiwa dalam cerita rekaan sehingga peristiwa itu menjalin suatu cerita, sedangkan penokohan adalah cara sastrawan menampilkan tokoh. Tokoh dalam karya rekaan selalu mempunyai sikap, sifat, tingkah laku, atau watak-watak tertentu. Pemberian watak pada tokoh suatu karya oleh sastrawan disebut perwatakan.

Ditinjau dari peranan dan keterlibatan dalam cerita, tokoh dapat dibedakan atas (1) tokoh primer/utama, (2) tokoh sekunder/tokoh bawahan; (3) tokoh komplementer/tokoh tambahan (Sudjiman, 1988:17--20; Sukada, 1987:160; Aminuddin:85--87).

Dilihat dari perkembangan kepribadian tokoh, tokoh dapat dibedakan atas (1) tokoh dinamis dan (2) tokoh statis. Tokoh dinamis adalah tokoh yang kepribadiannya selalu berkembang. Pada mulanya ia bersifat luhur, tetapi karena pengaruh lingkungan ia bisa menjadi jahat dan bisa menjadi orang baik kembali. Tokoh statis adalah tokoh yang mempunyai kepribadian tetap.

Sukada (1987:160) merangkum keempat pembagian di atas menjadi (1) tokoh datar (*flat character*), yakni tokoh yang sederhana dan bersifat statis dan (2) tokoh bulat (*round character*), yakni tokoh yang memiliki kekompleksan watak dan bersifat dinamis. Penokohan dan perwatakan sangat erat kaitannya. Penokohan berhubungan dengan cara pengarang menentukan dan memilih tokoh-tokohnya serta memberikan nama tokoh tersebut, sedangkan perwatakan berhubungan dengan bagaimana watak tokoh-tokoh tersebut.

Dilihat dari watak yang dimiliki oleh tokoh, dapat dibedakan atas tokoh protagonis dan tokoh antagonis (Aminuddin, 1984:85). Ada beberapa cara memahami watak tokoh, di antaranya (1) tuturan

pengarang terhadap karakteristik pelakunya; (2) gambaran yang diberikan pengarang lewat gambaran lingkungan, kehidupannya maupun caranya berpakaian; (3) menunjukkan bagaimana perilakunya; (4) melihat bagaimana tokoh itu berbicara tentang dirinya sendiri; (5) Memahami bagaimana jalan pikirannya; (6) melihat bagaimana tokoh lain berbicara dengannya; (7) melihat bagaimana tokoh lain berbicara tentangnya; (8) Melihat bagaimanakah tokoh-tokoh yang lain itu memberikan reaksi terhadapnya; (9) melihat bagaimana tokoh itu dalam mereaksi tokoh yang lain (Aminuddin, 1984:87--88).

Berdasarkan uraian di atas, yang bisa disebut tokoh utama dalam lakon *Gatotkaca Anggugah* adalah Gatotkaca dan Kala Pragola. Dikataka demikian sebab kedua tokoh wayang itu paling terlibat dengan makna atau tema, paling banyak berhubungan dengan tokoh lain, dan paling banyak memerlukan waktu penceritaan. Kemudian tokoh Bhima, Arjuna, Windu Segara, bisa dikategorikan tokoh bawahan. Kemudian para raksasa alam perang bisa disebut tokoh tambahan.

Dalam lakon *Gatotkaca Anggugah*, Nardayana menggambarkan Gatotkaca sebagai tokoh protagonis dan dinamis. Sebagai tokoh protagonis, Gatotkaca digambar sebagai tokoh yang berjiwa luhur. Hal itu disebutkan oleh tokoh lain, yaitu Bhima saat memerintahkan Windusegara menghadapi Kala Pragola. Disebutkan oleh Bhima bahwa Gatotkaca adalah orang yang berbakti kepada orangtua dan dewa. Kutipan dialog Bhima tersebut adalah sebagai begai berikut:

“Nyaman cine I Gatotkaca, panak akune, bakti ken widhi, bakti ken dewa...kal ngematiang musuh swarga, Kala Pragola adane....”(saudara kamu I Gatotkaca, berbakti kepada Tuhan, berbakti kepada dewa, akan membunuh musuh surga, Kala Pragola namanya....)

Namun karena pengaruh lingkungan, Gatotkaca pernah marah dan menuduh Bhatara Siwa sebagai orang yang ingkar janji. Gatotkaca berniat pergi ke surga dan melakukan demo, menggugat Bhatara Siwa. Ucapan Gatotkaca itu dapat disimak sebagai berikut.

“Bhatara Siwa, manawia Bhatara Siwa malupa lawaning semaya nguni, yan sida si Gatotkaca amejah satru nikanang swarga, Bhatara Siwa bepraya waranugraha panagara lwih, tekaning huru-hara, manastapa kalaran-laran nikanang jana, wah sangkaning bobab Bhatara Siwa, kewala antian.... Bhatara Siwa....”

Terjemahan:

“Bhatara Siwa, mungkin Bhatara Siwa sudah lupa dengan janjimu terdahulu, jika berhasil si Gatotkaca membunuh musuh di surga, Bhatara Siwa akan memberikankan hadiah negara makmur, tapi kacau balau, penderitaan yang dialami rakyat, wah memang berbohong Bhatara Siwa, sekarang tunggulah Bhatara Siwa....”

Gatotkaca lalu lari dengan cepat hendak menuju surga. Dilihat dari gerakannya, Gatotkaca tampak samangat serius memusuhi Bhatara Siwa. Tetapi kemarahan Gatotkaca dapat diredam oleh Tualen. Kemudian ucapan Gatotkaca yang bernada marah kepada Bhatara Siwa diulangi lagi ketika bertemu dengan Bhatara Narada. Hal itu dapat disimak pada dialog sebagai berikut: *“Manawi Bhatara Siwa malupa nikanang semaya nguni. Yan sida si Gatotkaca amjah Kala Pracoda Bhatara Siwa bepraya paweha panagara luwih lawan sira Gatotkaca. Ring ndi kang semaya?”* (“Mungkin Bhatara Siwa lupa dengan janji dahulu. Jika berhasil si Gatotkaca membunuh Kala Pracoda Bhatara Siwa akan memberikankan kemakmuran negeri kepada Gatotkaca. Dimanakah janji itu?)

Akan tetapi Gatotkaca pada akhirnya digolongkan menjadi tokoh yang berjiwa luhur. Penggambaran Gatotkaca sebagai tokoh yang dinamis oleh Nardayana, dapat ditafsirkan merupakan strategi dalang (sebagai penutur karya sastra) agar pementasan menjadi menarik. Nardayana tampak memanfaatkan keadaan dan situasi dalam masyarakat yang acapkali terjadi demonstrasi. Oleh karena itu, ketika hendak melakukan demo, Gatotkaca digambarkan sebagai pemuda yang sangar, dan emosional.

Dalam lakon *Gatotkaca Anggugah* tokoh Kala Pragola, digambarkan sebagai tokoh antagonis. Hal itu dibuktikan dengan niatnya menyerang dan mengobrak-abrik surga. Sebagaimana dikatakan Delem kepada Sangut, bahwa Kala Pragola berbuat dengan menghalalkan segala cara. Akan tetapi setelah Kala Pragola berubah wujud menjadi Sang Soketu, status ketokohnya menjadi berbeda. Wujud Kala Pragola berupa raksasa, wajar digambarkan sebagai tokoh antagonis. Selain itu, tuntutan cerita juga mengharuskan Nardayana menggambarkan Kala Pragola sebagai tokoh yang jahat melawan tokoh yang protagonis. Namun setelah berubah wujud menjadi Sang Soketu, watak tokohnya pun berubah. Sang Soketu pun memanggil Gatotkaca sebagai anak dengan nada kasih sayang. Perubahan nama dan perubahan bentuk fisik, juga mengubah perwatakan dari tokoh antagonis menjadi protagonis.

Dalam lakon Kumbakarnalina, tokoh-tokoh utama antara lain Kumbakarna dan Rawana, Sugriwa dan Rama. Di antara tokoh ini, Rama paling jarang hadir dalam pementasan, namun sering disebut-sebut dalam cerita. Rama dan Sugriwa sebagai raja Kiskenda digambarkan oleh dalang sebagai tokoh protagonis. Sedangkan Kumbakarna bisa digolongkan sebagai tokoh dinamis. Dalam lakon Kumbakarnalina, Kumbakarna, meskipun wujudnya berupa raksasa, tetapi memiliki watak protagonis. Hal ini dapat dibuktikan ketika Kumbakarna memberikan nasihat kepada Rawana.

Dalam WKCB, tokoh punakawan terasa sangat penting dalam menghidupkan cerita. Tualen, Merdah, Delem, Nang Klenceng dan Nang Eblong, bukanlah tokoh utama cerita. Namun dalam pementasan WKCB, keenam tokoh wayang ini sangat penting, dan bahkan mereka sangat berperan dalam mentransformasikan nilai-nilai pendidikan. Hal itu disebabkan, strategi Nardayana ketika memberikankan jiwa perwatakan terasa dapat memenuhi kebutuhan masyarakat penonton. Tualen, meskipun bukan tokoh utama dalam cerita, namun menjadi tokoh penting ketika ia bisa mempengaruhi tokoh utama. Dalam lakon *Gatokaca Anggugah*, Tualen berhasil mencegah Gatokaca pergi ke surga untuk unjuk rasa dengan memberikan nasihat-nasihat. Berkat nasihat Tualen itu, Gatokaca tidak jadi menggugat Bhatara Siwa yang semula dituduh ingkar janji. Dengan demikian, fungsi penakawan dalam hal ini, tidak hanya sebagai penerjemah dari bahasa Kawi menjadi bahasa Bali, namun juga berfungsi sebagai penasihat.

Dalam pementasan WKCB, Tualen tampil sebagai orang cerdas dan memiliki wawasan luas. Dengan demikian, selain sebagai penasihat, Tualen juga terkenal kocak dan sering memberikankan kritik sosial. Perwatakan Tualen tersebut tentu saja merupakan cerminan dari intelektualitas Nardayana selaku dalang, sebagai media tradisional yang memiliki fungsi edukatif, Tualen meskipun sering digambarkan sebagai orangtua desa, sederhana, tidak berpendidikan, buta huruf, namun ia tidak diperlakukan bodoh atau kolot. Demikian pula Merdah, seringkali tampil cerdas. Meskipun sering berbeda pendapat dengan Tualen, namun Merdah sering tampil sebagai orang yang berwawasan luas. Perbedaan pendapat itu mungkin sengaja ditampilkan Nardayana untuk membangun konflik, agar pementasan menjadi menarik.

Dalam Lakon Kumbakarnalina, Tualen meniru tarian Sang Sempati, tetapi tidak berhasil. Kepala Tualen tertancap dalam tanah. Merdah lalu mengejek Tualen dengan kata-kata sebagai berikut: “*Ne suba awak tua-tua tuwuh. Umurne gen tua...nyete...*”

becak bengar kene. Yan suba tua...bangkane gen pikir nang...” (“Inilah orang yang sudah tua, usia. Usianya sudah tua, tapi nafsunya membara. Kalau sudah tua, mati saja pikir ayah....”).

Tualen membalas dengan penghinaan pula. Kutipan dialognya: “*Gering nanang lek ngajak ci mererod memeh ratu.... yen nanang mejalan brek kadena Rano Karno katutug kuluk blang bungkem di duri.* (Sumpah ayah malu kalau ngajak kamu berjalan beriringan, *memeh ratu....*kalau ayah berjalan, sumpah orang mengira Rano Karno diikuti anjing bebulu belang bungkem).

Dalam dialog itu, Nardayana menggambarkan bahwa Tualen ibarat Rano Karno, seorang artis Jakarta yang belakangan terpilih sebagai Wakil Gubernur Banten. Rano Karno secara fisik memang tergolong tampan. Sedangkan Merdah, fisiknya diibaratkan seekor anjing, yang tentu saja tidak tampan menurut ukuran manusia. Dengan kata lain, Merdah adalah orang yang cacat secara fisik.

Tetapi Merdah justru menunut Tualen mengapa dirinya lahir cacat. Tualen pun menceritakan riwayat proses kelahiran Merdah. Mula-mula Tualen ingin mempunyai anak yang baik. Lalu ia mencari hari baik ke seorang *sulinggih*. Setelah diperoleh hari baik, Tualen pun berkumpul bersama istri. Saat mencapai klimaks, ada letusan mercon di tetangga. Istri Tualen menggigil ketakutan dan akibatnya lahirlah anak seperti Merdah, bertubuh kecil, hidung mancung bulat. Meskipun demikian, akhirnya Merdah menyadari dan menerima kenyataan ini. Merdah bahkan merasa bersyukur hidup sebagai manusia, daripada hidup sebagai binatang. Ia mengutip sloka yang sesungguhnya dipetik dari Sarassamuscaya. Kutipan dialog itu adalah sebagai berikut:

Ne aget wake numitis dadi manusa. Yan dadi buron wake numitis kal kudiang awake. Klan secacad-cacad, slacur-lacur, sehina-hina dadi manusa, lan suksmang, weireh iraga dadi manusa ngelah idep, uli idep metu wiweka, wiwekane to bisa nimbang-nimbang ane ken beneh, ane ken pelih. Ane

beneh lan duduk ane pelih lan kutang. To suksman iragane dadi manusa...Sastran ngadakang, apaniking dadi wwang utamaning juga ya, nimitaning mangkana, wenang tumulung awaknya saking samsara, maka sadhana subha karma.

Terjemahan:

Ini untung aku lahir menjadi manusia. Jika menjadi binatang lahir, apa jadinya. Makanya secacat-cacatnya, semiskin-miskinnnya, sehina-hinanya kalau lahir sebagai manusia, harus disyukuri, sebab kita sebagai manusia memiliki pikiran, dari pikiran muncul kebijaksanaan, kebijaksanaan itu dapat memberikankan pertimbangan yang mana benar dan yang mana salah. Yang benar, itulah yang dipakai, yang salah buanglah. Itulah hakikatnya kita menjadi manusia... menurut sastra, "*apaniking dadi wwang utamaning juga ya, nimitaning mangkana, wenang tumulung awaknya saking samsara, maka sadhana subha karma....*" (Sebab menjadi manusia sungguh utama, apa sebabnya, karena mampu menolong dirinya sendiri dari kelahiran berulang-ulang dengan melakukan perbuatan yang baik).

Penggambaran watak fisik yang digambarkan Nardayana berhasil memancing tawa penonton. Selain bermaksud melucu, dari dialog, yang semula saling ejek itu dapat disimpulkan bahwa Tualen dan Merdah sama-sama diberi perwatakan cerdas dan berwawasan luas, sehingga dapat menjalankan fungsinya sebagai media edukatif yang dikemas dalam bentuk hiburan.

Akan halnya Delem dan Sangut memiliki watak yang bertolak belakang. Delem lebih memiliki ciri-ciri sebagai tokoh antagonis dan Sangut protagonis. Hal itu dapat dilihat dalam dialog ketika pertemuan antara Kumbakarna dengan Rawana. Sangut selain menerjemahkan ucapan Kumbakarna juga mmerbi tambahan tentang keburukan sifat Rawana. Sedangkan Delem membenarkan ucapan Rawana yang memusuhi Rama.

Tokoh Nang Klenceng pun digambarkan sebagai orang cerdas. Hal itu dilakukan Nardayana agar dapat menjalankan fungsinya sebagai komunikator yang edukaif melalui kemas humor. Dalam lakon Gatotkaca Angggugah, Nang Klenceng sempat menasihati raksasa gundul yang digambarkan pilon. Kutipan dialog itu dapat disimak sebagai berikut.

Saya ngemaang ci filsafat. *Sasing tan ahyun ring awakta yayatika tan ulahaken ring len, bin ruwet to. Artine*, apapun yang tidak suka dialami dirimu, jangan lakukan terhadap orang lain. Lebih fulgar *bin kene*. Kalau kamu tidak suka *digebug* orang lain, jangan *mengebug timpal*. *Bin* lebih pulgar, kalau *kuren ci* tidak mau *dimitrain* orang lain, *ci* jangan *ngemitrain* orang lain, *keto....to madan tatwam asi* kamu adalah aku, aku adalah kamu...”

Terjemahan bebas:

Saya memberikankan kamu filsafat. *Sasing tan ahyun ring awakta yayatika tan ulahaken ring len*, lagi ruwet itu. Artinya, apapun yang tidak suka dialami dirimu, jangan lakukan terhadap orang lain. Lebih fulgar lagi begini. Kalau kamu tidak suka dipukul orang lain, jangan memukul teman. Lebih pulgar lagi, kalau kamu tidak mau istrimu digauli orang lain, kamu jangan menggauli orang lain, begitu...itu namanya *tatwam asi*, kamu adalah aku dan aku adalah kamu.

Penggambaran Nang Klenceng sebagai orang pintar dimaksudkan agar dapat memberikankan tuntunan rohani kepada penonton. Meskipun tidak disebutkan secara terang-terangan oleh Nardayana, raksasa Gundul yang diberi nasihat oleh Nang Klenceng juga dapat mewakili masyarakat yang menjadi sasaran. Memang dalam kenyataannya, kemungkinan besar ada watak manusia seperti raksasa Gundul yang bebadan besar.

3.6 Menyampaian Nilai-Nilai Pendidikan Hindu sebagai suatu Sistem Pendidikan

Strategi WKCB dalam menyampaikan nilai-nilai pendidikan dikemas dalam sebuah sistem pembelajaran/pendidikan. sesuai fenomena dan analisis penulis WKCB sebagai media seni dan pendidikan agama Hindu memenuhi kaidah-kaidah pendidikan secara formal sehingga transpormasi nilai-nilai pendidikan dalam WKCB dapat berfungsi sebagai pelengkap pendidikan formal. Sebagai suatu sistem dalam pendidikan harus memiliki batasan-batasan tertentu, batasan-batasan dalam pendidikan, yakni: 1) Pendidikan sebagai proses transformasi budaya, 2) Pendidikan sebagai proses pembentukan pribadi, 3) Pendidikan sebagai proses penyiapan warga negara, dan 4) Pendidikan sebagai penyiapan tenaga kerja. Dan sebagai suatu sistem pendidikan memiliki unsur-unsur, yang mencakup: 1) Pendidik, 2) Anak didik, 3) Kode Etik, 4) Materi (kurikulum), 5) Tujuan, 6) Tempat (lingkungan) untuk melakukan aktivitas pendidikan, dan 7) Alat yang dipakai untuk mencapai tujuan. Pertunjukan WKCB dikemas dalam suatu sistem pendidikan memiliki batasan-batasan tertentu dan terjadi proses pendidikan yang memenuhi unsur unsur pendidikan formal.

Pendidik atau calon pendidik akan dapat melaksanakan tugasnya dengan baik jika memahami apa yang dimaksud dengan pendidikan. Pemahaman akan pendidikan dapat dipahami melalui batasan-batasan pendidikan, unsur-unsur pendidikan, konsep dasar yang melandasi pendidikan dan wujud pendidikan sebagai suatu sistem.

3.6.1 Batasan Pendidikan

Sebelum mengungkapkan tentang pengertian pendidikan terlebih dahulu akan dikemukakan batasan tentang pendidikan. Pendidikan yang obyek sarannya manusia memiliki spek yang sangat kompleks, sehingga timbul beragam batasan oleh

para tokoh pendidikan, dan tidak ada sebuah batasan yang cukup memadai tentang penjelasan pendidikan. Tirtarahardja (2005) mengatakan ada empat batasan pendidikan yang berbeda berdasarkan fungsinya, yakni: 1) Pendidikan sebagai proses transformasi budaya, 2) Pendidikan sebagai proses pembentukan pribadi, 3) Pendidikan sebagai proses penyiapan warga negara, dan 4) Pendidikan sebagai penyiapan tenaga kerja.

3.6.1.1 Pendidikan sebagai Proses Transformasi Budaya

Pendidikan sebagai proses transformasi budaya dimaksudkan sebagai kegiatan pewarisan budaya dari satu generasi ke generasi yang lain. Seperti bayi lahir sudah berada pada suatu lingkungan tertentu. Didalam lingkungan masyarakat tersebut sudah ada kebiasaan-kebiasaan tertentu, seperti anjuran, larangan, ajakan sesuai yang dikehendaki masyarakat. Hal tersebut mencakup banyak hal yang tertuang dalam berbagai aktivitas, seperti: bahasa, cara menerima tamu, istirahat bekerja, perkawinan, bercocok tanam dan sebagainya. Tirtarahardja (2005) mengatakan, nilai-nilai tersebut mengalami proses transformasi melalui tiga bentuk, yakni: nilai yang masih cocok diteruskan, misalnya nilai-nilai kejujuran, rasa tanggung jawab, dan lain-lain. Nilai yang kurang cocok diperbaiki, misalnya tata cara pesta perkawinan, dan yang tidak cocok diganti, misalnya pendidikan seks yang dahulu tabu diganti dengan pendidikan seks secara formal.

Berdasarkan uraian tersebut bahwa proses pewarisan budaya melalui pendidikan baik formal maupun nonformal, tidak semata-mata mengekalkan budaya secara estafet namun perlu pemilahan budaya yang masih relevan diteruskan, yang keliru diperbaiki, dan yang tidak sesuai diganti dengan perubahan-perubahan yang inovatif sesuai kebutuhan masyarakat.

Terkait dengan pendidikan, berbagai perubahan akan tidak bisa dihindari sesuai dengan kebutuhan pengembangan peserta didik yang selalu berubah dan inovatif. Perubahan yang inovatif

akan terjadi sesuai dengan konsep ajaran Hindu *Tri Kona*, yakni *utpeti* (lahir) *Siti* (hidup) *Pralina* (mati). Konsep ini dikaitkan dengan pendidikan sebagai pewarisan kebudayaan. Dalam konsep *Tri Kona* diajarkan bahwa budaya yang baik haruslah diserap, diterima, dipelihara dalam kehidupan dan yang usang *dipralina*, diganti dengan spirit atau jiwa yang baru sesuai kebutuhan masyarakat peserta didik yang berkembang. Seni pertunjukan wayang kulit, sebagai warisan budaya harus tetap dipertahankan dan dilestarikan, diwariskan dari satu generasi ke generasi berikutnya agar tetap eksis. Hal ini searah dengan hakikat dari kebudayaan yang harus diwariskan dari satu generasi ke generasi berikutnya. Sehubungan dengan hal itu, Bustanudin (2006:35) mengatakan, kebudayaan adalah keseluruhan dari kehidupan manusia yang terpola dan didapatkan dengan belajar atau diwariskan kepada generasi berikutnya, baik yang masih dalam pikiran, perasaan dan hati pemilikinya, maupun yang sudah lahir dalam bentuk tindakan dan benda.

Kesenian wayang kulit yang telah mendapat pengakuan dunia sebagai “Warisan Budaya Dunia yang Mengagumkan”, memiliki fungsi sebagai media pendidikan, memiliki andil yang sama dalam mewariskan berbagai nilai, norma dan budaya dalam kehidupan masyarakat. Wayang kulit memiliki berbagai keunggulan terutama dalam menjalankan fungsinya sebagai media pendidikan, sehingga UNESCO pada tanggal 7 November 2003 memberikankan penghargaan. Wayang kulit mendapat pengakuan sebagai karya kebudayaan yang mengagumkan dalam bidang cerita narasi dan warisan yang indah dan sangat berharga (*Masterpiece of Oral and Intangible Heritage of Humanity*) atau “Karya Agung Budaya dan Benda Warisan Manusia” (http://id.wikipedia.org/wiki/Wayang_kulit, diakses 18 Oktober 2010). Penyerahan penghargaan yang sangat bergengsi terhadap salah satu kesenian Indonesia itu telah digelar UNESCO pada 21 April 2004 di Paris, bersamaan dengan penyerahan penghargaan

Unesco Award kepada dalang Ki Manteb Soedharsono yang terpilih sebagai penerima penghargaan dengan menyisihkan 28 kontestan dari berbagai negara (Syahirul, 2004).

Penghargaan atas wayang tersebut merupakan kehormatan yang dapat mengangkat nama baik dan citra Indonesia di mata dunia internasional, sekaligus penghargaan itu juga sebagai tantangan apakah Indonesia dapat mempertahankan, melestarikan keberadaan wayang di tengah-tengah arus globalisasi. Momentum penghargaan itu dijadikan tekad oleh masyarakat pewayangan untuk meningkatkan upaya pelestarian dan pengembangan wayang. Pengakuan dan penghargaan terhadap wayang tersebut dinyatakan oleh Direktur Jenderal UNESCO sebagai berikut:

The Wayang Puppet theatre, The Indonesian candidature, was selected by international jury, together with 27 other of the second Proclamation of Masterpieces of the oral and intangible heritage of humanity last November; only weeks after the historic adoption of the convention for the safeguarding of the intangible Cultural heritage by UNESCO'S General Conference at its 32rd Session in October 2003.

I am confident that the success of the second Proclamation and the adoption of the Convention will give new impetus to the safe – guarding of the intangible Cultural heritage, which is being recognized by more and more people as a vital factor in the preservation of cultural diversity throughout the world. Soetrisno, (2003:1)

Pengakuan dan penghargaan yang telah diberikan oleh UNESCO terhadap keberadaan seni wayang kulit, didasarkan pada kenyataan bahwa kesenian wayang kulit adalah kesenian adi luhung yang penuh dengan kandungan nilai-nilai filosofis, dan ajaran-ajaran moral. Wayang adalah salah satu unsur jati diri bangsa

Indonesia yang mampu membangkitkan rasa solidaritas menuju persatuan, memiliki peran yang bermakna dalam kehidupan, mampu membangun budaya khususnya untuk membentuk watak suatu bangsa. Makna itu searah dengan peran dan fungsi WKCB dalam menyampaikan norma, nilai-nilai pendidikan, dan berbagai kaidah dalam kehidupan yang bersumber pada Veda, sehingga apa yang disampaikan akan mengarah pada pembentukan karakter, jati diri masyarakat dan bangsa.

Menyadari bahwa sistem pendidikan Hindu merupakan sub sistem dari pendidikan nasional, dan pendidikan nasional merupakan sub sistem pembangunan nasional, maka misi pendidikan sebagai transmisi budaya harus sesuai dengan Garis-Garis Besar Haluan Negara (GBHN) yang pernah dicanangkan. Sebagaimana dimuat dalam GBHN, misi pendidikan sebagai transmisi budaya memberikan penekanan pada upaya pelestarian dan pengembangan kebudayaan, yakni: 1) Kebudayaan nasional yang berlandaskan Pancasila adalah perwujudan cipta, rasa, dan karsa bangsa Indonesia. 2) Kebudayaan Nasional yang mencerminkan nilai-nilai luhur bangsa harus terus dipelihara, dibina dan dikembangkan, sehingga mampu menjadi penggerak bagi perwujudan cicta-cita bangsa di masa depan. 3) Perlu ditumbuhkan kemampuan masyarakat untuk mengangkat nilai-nilai sosial budaya daerah yang luhur serta menyerap nilai-nilai dari luar yang positif, dan yang diperlukan bagi pembaruan dalam proses pembangunan. 4) Perlu terus diciptakan suasana yang mendorong tumbuh dan berkembangnya disiplin nasional serta sikap budaya yang mampu menjawab tantangan pembangunan dengan dikembangkan pranata sosial yang dapat mendukung proses pematapan budaya bangsa, 5) Usaha pembaharuan bangsa perlu dilanjutkan di segala bidang kehidupan, bidang ekonomi dan sosial budaya

3.6.1.2 Pendidikan Sebagai Proses Pembentuk Pribadi

Pendidikan sebagai proses pembentukan pribadi, dalam arti suatu kegiatan yang sistematis dan sistemik terarah pada pembentukan kepribadian peserta didik. Dalam pendidikan Indonesia ada suatu sistem pendidikan seumur hidup (sepanjang ayat). Sistem ini adalah sebagai wadah pembentukan kepribadian yang utuh, sepanjang masa. Tirtarahardja (2005) mengatakan, pengembangan kepribadian mencakup pembentukan cipta, rasa, dan karsa (kognitif, afektif, dan psikomotor) yang sejalan dengan perkembangan fisik. Dalam posisi manusia sebagai terhubung pembentukan pribadi yang meliputi pengembangan penyesuaian diri terhadap lingkungan, terhadap diri sendiri dan terhadap Tuhan. Pendapat itu sesuai dengan konsep ajaran Hindu, yaitu pendidikan sebagai pembentuk kepribadian sudah tertata secara jelas yang disebut dengan ajaran “Tri Hita Karana” yaitu: tiga dasar hubungan yang menyebabkan keharmonisan hidup, yakni hubungan yang harmonis antara manusia dengan Tuhannya, hubungan yang harmonis antara manusia dengan sesamanya dan hubungan yang harmonis antara manusia dengan lingkungannya. Segala aktivitas pendidikan semestinya bermuara pada pencapaian keharmonisan ini yang merupakan karakter budaya bangsa Indonesia. Undang-Undang RI No.20 Tahun 2003 tentang Sisdiknas Bab I ayat 2, menyatakan bahwa Pendidikan Nasional adalah pendidikan yang berdasarkan Pancasila dan Undang-Undang Dasar Negara Republik Indonesia Tahun 1945, yang berakar pada nilai-nilai agama, kebudayaan Nasional Indonesia dan tanggap terhadap tuntutan perubahan zaman.

Akan tetapi berdasarkan fenomena yang ada terkesan telah terjadi pengingkaran terhadap kaidah-kaidah pendidikan nasional sebagai pembentuk pribadi atau karakter suatu bangsa. Misalnya permasalahan banjir dari tahun ke tahun tidak bisa teratasi, masalah sampah menjadi masalah yang pelik yang dihadapi oleh bangsa Indonesia, dan sebagainya, sehingga pembenahan

pendidikan di Indonesia sekarang sudah mulai membangkitkan kembali/menggali pendidikan karakter/budi pekerti yang sesuai dengan karakter/idealisme Bangsa Indonesia itu sendiri.

3.6.1.3 Pendidikan Sebagai Proses Penyiapan Warga Negara

Pendidikan sebagai proses penyiapan Warga Negara, diartikan sebagai suatu kegiatan yang terencana untuk membekali peserta didik agar menjadi warga negara yang baik. Pembentukan warga negara yang baik berorientasi pada tujuan pendidikan dan falsafah hidup suatu bangsa, yakni Pancasila dan UUD 1945. Dalam undang-undang disiratkan sebagai warga negara yang baik adalah warga negara yang sadar akan hak dan kewajibannya sebagai warga negara. Hal ini ditetapkan dalam Pasal 27 UUD 1945 yang menyatakan bahwa setiap warga negara bersamaan kedudukannya di dalam hukum dan pemerintahan dan wajib menjunjung hukum dan pemerintahan itu dengan tanpa kecualinya.

Hak dan kewajiban Warga Negara tentang pendidikan diatur dalam Undang-Undang No. 20 Tahun 2003 tentang Sisdiknas. Pada Bab IV ada diatur tentang hak dan kewajiban Negara, orangtua, masyarakat dan pemerintah, yaitu sebagai berikut:

Pasal 5

- (2) Warga Negara yang memiliki kelainan fisik, emosional, mental intelektual, dan/atau sosial berhak memperoleh pendidikan khusus
- (3) Warga Negara di daerah terpencil dan terbelakang, serta masyarakat adat yang terpencil berhak memperoleh pendidikan layanan khusus
- (4) Warga Negara yang memiliki potensi kecerdasan dan bakat istimewa berhak memperoleh pendidikan khusus
- (5) Setiap warga Negara berhak mendapat kesempatan meningkatkan pendidikan sepanjang ayat.

Pasal 6

- (1) Setiap warga Negara berusia tujuh sampai dengan lima belas tahun wajib mengikuti pendidikan dasar
- (2) Setiap warga Negara bertanggung jawab terhadap keberlangsungan penyelenggaraan pendidikan.

Dari apa yang tersurat dalam undang-undang tersebut, pendidikan sebagai pembentuk warga negara yang baik menuntun masyarakat agar sadar terhadap hak dan kewajibannya yang mencakup berbagai aspek kehidupan, seperti: hak hidup, hak mendapatkan pendidikan yang layak, hak dalam hukum dan pemerintahan sebagaimana telah diatur dalam undang-undang. Peran pendidikan sangat penting dalam hal penyadaran warga negara akan hak dan kewajibannya.

6.6.1.4. Pendidikan Sebagai Penyiap Tenaga Kerja

Pendidikan sebagai penyiapan tenaga kerja, diartikan sebagai kegiatan membimbing peserta didik sehingga memiliki bekal dasar untuk bekerja. Pembekalan dasar dapat berupa pengetahuan (*newladge*), sikap (*attitude*), dan keterampilan (*skill*) pada calon *out put*/luaran. Ini menjadi misi penting dari pendidikan karena bekerja adalah kebutuhan pokok dalam kehidupan manusia. Sehingga J Dewey mendefinisikan pendidikan sebagai proses pembentukan kemampuan dasar yang fundamental yang mencakup daya pikir (intelektual) dan daya rasa (emosi) manusia. Dalam hal ini kalau dasar pengetahuan dan emosional sudah kuat maka maka peserta didik akan siap menerima beban kerja yang diminati untuk memenuhi kebutuhan hidupnya. Pendidikan sebagai penyiapan tenaga kerja searah dengan bunyi UUD 1945, pasal 27 ayat 2, yakni: bahwa tiap-tiap warga Negara berhak atas pekerjaan dan penghidupan yang layak

bagi kemanusiaan. Dan dalam GBHN disebutkan (BP 7 Pusat, 1990:70-96) sebagai arah dan kebijaksanaan pembangunan umum butir 22 dinyatakan pengembangan sumber daya manusia dan menciptakan angkatan kerja Indonesia yang tangguh, mampu dan siap bekerja sehingga dapat mengisi semua jenis tingkat lapangan kerja dalam pembangunan nasional. Dan dalam butir 23, dinyatakan meningkatkan pemerataan lapangan kerja dan kesempatan kerja serta memberikankan perhatian khusus pada penanganan angkatan kerja usia muda.

3.6.1.5 Pengertian Pendidikan

Dari uraian tersebut dapat dikatakan pendidikan yang obyek sarasannya manusia memiliki batasan yang sangat luas mencakup berbagai bidang kehidupan manusia. Dari berbagai batasan tersebut juga memberikankan dampak terhadap definisi pendidikan yang beragam sesuai sudut pandang para tokoh pendidikan. Sebagai pendidik hendaknya dapat memahami apa itu pendidikan. Terkait dengan pendidikan banyak para tokoh memberikankan definisi yang berbeda sesuai sudut pandang, fungsi, dan peruntukan pendidikan itu sendiri.

Menurut GBHN 1988 (BP.7Pusat, 1990:105) memberikankan batasan tentang pendidikan nasional adalah:

Pendidikan nasional yang berakar pada kebudayaan bangsa Indonesia dan berdasarkan Pancasila serta Undang-Undang Dasar 1945 diarahkan untuk meningkatkan kecerdasan serta harkat dan martabat bangsa, mewujudkan manusia serta masyarakat Indonesia yang beriman dan bertakwa terhadap Tuhan yang maha Esa, berkualitas dan mandiri, sehingga mampu membangun dirinya sendiri dan masyarakat sekelilingnya serta dapat memenuhi kebutuhan pembangunan nasional dan bertanggung jawab atas pembangunan bangsa.

Dalam Undang-undang No. 20 Tahun 2003 tentang Sisdiknas, disebutkan:

Pendidikan adalah usaha sadar dan terencana untuk mewujudkan suasana belajar dan proses pembelajaran agar peserta didik secara aktif mengembangkan potensi dirinya untuk memiliki kekuatan spiritual, keagamaan, pengendalian diri, kepribadian, kecerdasan, akhlak mulia serta ketrampilan yang diperlukan dirinya, masyarakat, bangsa dan Negara.

Pendidikan nasional adalah pendidikan yang berdasarkan Pancasila dan Undang-Undang Dasar Negara Republik Indonesia tahun 1945 yang berakar pada nilai-nilai agama kebudayaan nasional Indonesia dan tanggap terhadap tuntutan perubahan zaman.

Definisi pendidikan dari kedua sumber tersebut menggambarkan pendidikan lebih mengarah pada pembentuk jati diri bangsa Indonesia, pendidikan sebagai pembentukan pribadi yang utuh, memperhatikan kesatuan spek jasmani, rohani, sosial, spek kognitif, afektif dan psikomotor, sebagaimana diamanatkan dalam tujuan pendidikan nasional. Pendidikan mengarah pada penyiapan sarana, proses pembelajaran yang kondusif sehingga *out put* yang diharapkan dapat tercapai, yaitu agar peserta didik memiliki nilai-nilai luhur yang sesuai dengan jiwa/karakter bangsa Indonesia yang memiliki adat ketimuran, sebagai bangsa yang religius. Hal ini senada dengan pandangan esensialisme “secara tradisional pendidikan harus bersendikan nilai-nilai yang dijunjung tinggi sekaligus teruji oleh waktu” (Murtingsih, 2004:3). Dalam hal ini pendidikan Indonesia bersendikan pada nilai-nilai luhur dalam Pancasila yang sudah teruji ketangguhannya sepanjang masa. Dengan bersendikan pada nilai-nilai dalam Pancasila maka pendidikan akan sesuai dengan akar budaya/karakter bangsa Indonesia itu sendiri.

Pendapat dari beberapa tokoh tentang pendidikan akan memberikan pemahaman terhadap hakikat pendidikan itu sendiri. Pendapat tersebut, di antaranya sebagai berikut Menurut J Dewey pendidikan adalah proses pembentukan kemampuan dasar yang fundamental yang mencakup daya pikir (intelektual) dan daya rasa (emosi) manusia. Al Syaibany mengatakan bahwa pendidikan adalah upaya mengubah tingkah laku individu dalam kehidupan pribadinya sebagai bagian dari kehidupan masyarakat dan kehidupan alam sekitarnya. Pendidikan adalah perbuatan dan usaha dari generasi tua untuk mengalihkan pengalamannya, kecakapannya, pengetahuannya, serta keterampilannya kepada generasi muda agar dapat memahami fungsi hidupnya, baik jasmani maupun rohani. Menurut Soegarda Poerwakawatja, pendidikan adalah proses perkembangan yang bertujuan untuk mencapai kedewasaan dan kematangan kepribadian manusia. Sementara Driyarkara (1986:32) berpendapat bahwa pendidikan adalah “fenomena fundamental atau azasi dalam kehidupan manusia. Di mana ada kehidupan manusia pasti ada pendidikan.”

Carter, V Good dalam Hasbullah (2008), mengatakan *pedagogy is the art, practice, or profession of teaching. The systematized learning or intrusion concern ing principles and methods of teaching and of student control and guidance largely replaced by the term education* (Pendidikan adalah seni praktik atau profesi sebagai pengajar, ilmu yang sistematis atau pengajaran yang berhubungan dengan prinsip dan metode-metode mengajar, pengawasan, dan bimbingan murid dalam arti luas digantikan dengan istilah pendidikan).

Ahmad D. Marinda (dalam Hasbullah, 2008) mengatakan bahwa pendidikan adalah bimbingan secara sadar oleh si pendidik terhadap perkembangan jasmani dan rohani anak didik menuju terbentuknya keperibadian yang utama. Dalam hal ini terdapat unsur-unsur pendidikan, yakni adanya usaha/kegiatan yang

bersifat bimbingan dan dilakukan secara sadar, adanya pendidik, pembimbing sebagai penolong, ada yang terdidik, ada tujuan, ada alat-alat pendidikan yang digunakan.

3.6.1.6 Proses Pendidikan

Proses pendidikan merupakan kegiatan memobilisasi komponen-komponen oleh pendidik yang terarah kepada pencapaian tujuan pendidikan. Bagaimana proses pendidikan itu dilaksanakan sangat menentukan kualitas hasil pencapaian tujuan pendidikan. Kualitas pengelolaan pendidikan dapat dilihat dari dua sisi, yaitu tersedianya komponen-komponen/sarana pendidikan yang memadai dan pengelolaan yang andal. Keduanya saling membutuhkan dan menunjang untuk mencapai tujuan pendidikan yang optimal.

Tittharahardja (2005), mengatakan bahwa pengelolaan proses pendidikan meliputi ruang lingkup “makro, meso, dan mikro”. Pengelolaan proses dalam lingkup makro meliputi kebijakan-kebijakan pemerintah yang dituangkan dalam UU Pendidikan, Peraturan Pemerintah, Permendiknas, SK Dirjen, dan sebagainya. Pengelolaan dalam lingkup meso merupakan implikasi kebijakan-kebijakan nasional ke dalam kebijakan-kebijakan operasional. Pengelolaan dalam lingkup mikro merupakan aplikasi kebijakan-kebijakan pendidikan yang berlangsung dalam lingkungan kelas dan satuan-satuan pendidikan lainnya.

Tujuan utama dalam pengelolaan proses pendidikan adalah terjadinya proses belajar dan pengalaman belajar yang optimal sebab berkembangnya tingkah laku peserta didik sebagai tujuan belajar hanya dimungkinkan oleh adanya pengalaman belajar yang optimal. Untuk itu para pengelola pendidikan harus dapat memanfaatkan pendayagunaan teknologi secara maksimal sesuai dengan kebutuhan perkembangan peserta didik.

3.6.2 Unsur-Unsur Pendidikan

Unsur-unsur pendidikan dalam proses pendidikan melibatkan banyak hal, Tirtarahardja (2005) mengatakan bahwa unsur-unsur pendidikan, terdiri atas peserta didik (subjek yang dibimbing), pendidik (orang yang membimbing), interaksi edukatif (interaksi antara peserta didik dan pendidik), tujuan pendidikan (ke arah mana bimbingan ditujukan), materi pendidikan (pengaruh yang diberikan dalam bimbingan), alat dan metode (cara yang digunakan dalam bimbingan), dan lingkungan pendidikan (tempat di mana peristiwa bimbingan berlangsung). Menurut Sutarai Imam Barnadib dalam Hasbullah (2008:9), mengatakan, perbuatan mendidik memuat faktor-faktor yang menentukan, yakni adanya tujuan, adanya subjek manusia (pendidik dan anak didik) yang melakukan pendidikan, hidup bersama dalam lingkungan hidup tertentu (*milieu*), dan menggunakan alat-alat untuk mencapai tujuan. Dari kedua pendapat tersebut terungkap hal yang serupa tentang unsur-unsur pendidikan itu, yakni: ada pendidik, ada anak didik, ada materi (kurikulum), ada tujuan, ada tempat (lingkungan) untuk melakukan aktivitas pendidikan, dan ada alat yang dipakai untuk mencapai tujuan. Antara satu unsur dan unsur yang lainnya tidak dapat dipisahkan karena merupakan satu kesatuan dalam mencapai tujuan pendidikan.

3.6.2.1 Peserta didik

Peserta didik adalah subjek didik yang perlu dipahami oleh pendidik yang memiliki karakteristik: potensi, fisik dan psikis, ciri khas atau keunikan masing-masing. Peserta didik adalah individu yang sedang berkembang, individu yang membutuhkan bimbingan secara individual dan perlakuan manusiawi, dan individu yang memiliki kemampuan untuk berkembang secara mandiri. Semua karakteristik itu harus dipahami oleh pendidik agar mudah untuk menjalankan fungsi-fungsi dan pengelolaan pendidikan untuk mencapai tujuan pendidikan. Hasbullah (2005)

mengatakan beberapa karakteristik anak didik, yakni anak didik belum memiliki pribadi dewasa susila sehingga masih menjadi tanggung jawab pendidik, masih menyempurnakan aspek tertentu dari kedewasaannya, dan anak didik sebagai manusia yang memiliki sifat-sifat dasar yang sedang berkembang secara terpadu menyangkut kebutuhan biologis, rohani, sosial, inteligensi, emosi, kemampuan berbicara, perbedaan individu, dan sebagainya. Dengan memahami berbagai karakter peserta didik pendidik, pendidik akan dapat bersifat lebih luwes, fleksibel dan demokratis.

3.6.2.2 Pendidik

Pendidik adalah orang yang bertanggung jawab terhadap pelaksanaan pendidikan dengan sasaran peserta didik atau objek yang terdidik. Pendidik harus memahami hakikat dirinya yang mengomunikasikan, mentransfer nilai, norma, dan pengetahuan kepada peserta didik. Seorang pendidik harus mampu menunjukkan kemampuan mendidik, kewibawaan, kepercayaan, dan kasih sayang kepada peserta didik. Dengan menyadari tugas pendidik yang begitu berat, segala perilakunya akan dijadikan teladan. Oleh karena itu, seorang pendidik perlu memahami kode etik profesi (kode etik guru), sehingga dapat menjalankan tugas secara profesional. Dwi Nugroho Hidayanto meninventaris pengertian pendidik yaitu meliputi orang dewasa, orang tua, guru, pemimpin masyarakat, pemimpin agama (Hasbullah, 2008:17). Secara umum dapat dikatakan bahwa setiap orang dewasa dalam masyarakat dapat menjadi pendidik sebab pendidikan merupakan suatu perbuatan sosial, perbuatan fundamental yang menyangkut keutuhan perkembangan pribadi anak didik menuju pribadi dewasa susila. Hasbullah (2008) mengatakan bahwa pribadi dewasa susila memiliki beberapa karakteristik, yakni mempunyai individualitas dan sosialitas yang utuh, mempunyai norma kesusilaan dan nilai-nilai kemanusiaan, bertindak sesuai dengan norma dan nilai-

nilai itu atas tanggung jawab sendiri demi kebahagiaan dirinya dan kebahagiaan masyarakat atau orang lain. Jadi, karakteristik seorang pendidik adalah orang yang telah dewasa, mampu mandiri, berani mengambil keputusan atas perbuatan sendiri, memiliki pandangan hidup, mempunyai kesanggupan untuk ikut serta secara konstruktif pada matra sosiokultural, memiliki kesadaran akan norma-norma, dan menunjukkan hubungan pribadi dengan norma-norma. Dengan memahami karakteristik pendidik tersebut, seorang pendidik akan dapat menjalankan tugasnya dalam mengarahkan peserta didik sampai pada tujuan.

Guru sebagai pendidik formal diatur dalam Undang-Undang Pokok Pendidikan No. 4, Tahun 1950. Pada pasal 15 dinyatakan bahwa syarat-syarat utama menjadi guru adalah memiliki “syarat profesional (ijazah), syarat biologis (kesehatan jasmani dan rohani), syarat psikologis (kesehatan mental), dan syarat pedagogis-didaktis (pendidikan dan pengajaran)” (Hasbullah 2008:20). Sesuai dengan Permendiknas RI tentang Standar Kualifikasi Akademik dan Kompetensi Guru, pada Pasal 1 ayat (1) dinyatakan bahwa setiap guru wajib memenuhi standar kualifikasi akademik dan kompetensi guru yang berlaku secara nasional. Standar kompetensi akademik dan kualifikasi guru sebagaimana dinyatakan pada ayat (2) dicantumkan dalam lampiran peraturan menteri tersebut.

Dalam lampiran Peraturan Menteri Pendidikan Nasional Nomor 16, Tahun 2007 disebutkan bahwa kualifikasi guru pada satuan pendidikan jalur formal mencakup kualifikasi akademik guru pendidikan anak usia dini/taman kanak-kanak Raudatul atfal (PAUD/TK/RA), guru sekolah dasar/madrasah Ibtidaiyah (SD/MI), guru sekolah menengah pertama tsanawiyah (SMP/MTs), guru sekolah menengah atas/madrasah Aliyah (SMA/MA), guru sekolah dasar luar biasa (SDLB/SMPLB, SMALB), dan guru sekolah menengah kejuruan/madrasah aliyah kejuruan (SMK/MAK), yakni sebagai berikut.

Guru pada (PAUD/TK/RA), harus memiliki kualifikasi akademik pendidikan minimum diploma empat (D-IV) atau sarjana (S1) dalam bidang pendidikan anak usia dini atau psikologi yang diperoleh dari program studi yang terakreditasi. Guru pada SD/MI, atau bentuk lain yang sederajat harus memiliki kualifikasi akademik pendidikan minimum diploma empat (D-IV) atau sarjana (S1) dalam bidang pendidikan (SD/MI), (D-IV/SI) PGSD/PGMI atau psikologi yang diperoleh dari program studi yang terakreditasi. Guru pada SMP/MTs atau bentuk lain yang sederajat harus memiliki kualifikasi akademik pendidikan minimum diploma empat (D-IV) atau sarjana (S1) program studi yang sesuai dengan mata pelajaran yang diajarkan/diampu dan diperoleh dari program studi yang terakreditasi. Guru pada SMA/MA, atau bentuk lain yang sederajat harus memiliki kualifikasi akademik pendidikan minimum diploma empat (D-IV) atau sarjana (S1) program studi yang sesuai dengan mata pelajaran yang diajarkan/diampu dan diperoleh dari program studi yang terakreditasi. Guru pada SDLB/SMPLB, SMALB atau bentuk lain yang sederajat harus memiliki kualifikasi akademik pendidikan minimum diploma empat (D-IV) atau sarjana (S1) program pendidikan khusus atau sarjana yang sesuai dengan mata pelajaran yang diajarkan/diampu dan diperoleh dari program studi yang terakreditasi. Guru pada SMK/MAK atau bentuk lain yang sederajat harus memiliki kualifikasi akademik pendidikan minimum diploma empat (D-IV) atau sarjana (S1) program studi yang sesuai dengan mata pelajaran yang diajarkan/diampu dan diperoleh dari program studi yang terakreditasi. Standar kompetensi guru dikembangkan secara utuh dari empat kompetensi utama, yaitu “kompetensi pedagogik, kepribadian, sosial, dan profesional. Keempat kompetensi tersebut terintegrasi dalam kinerja guru.

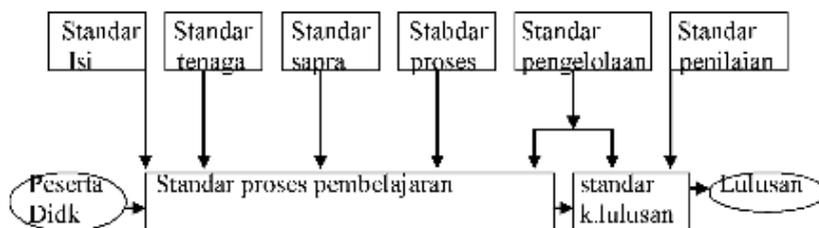
Faulo Freire (2008:12) seorang pakar mengangkat isu pendidikan yang fundamental bagi politik pendidikan sebuah partai populer dalam pengertian progresif, tetapi tidak otoriter

dan demokratis, tetapi tidak kebablasan. Freire mengatakan bahwa seorang pendidik progresif tidaklah mungkin membuang pengetahuan yang diperoleh dari pengalaman hidup yang dibawa siswa ke sekolah. Progresif berusaha membuat pengetahuan yang dapat dipahami sehingga inkontektualitas dipicu oleh pengetahuan yang lebih eksak. Jadi, ilmu pengetahuan berhadapan *face to face* dengan pengetahuan siswa.

Lebih lanjut dikatakan bahwa dalam praktik pendidikan konservatif, seorang guru berusaha menyembunyikan *raison d'etre* dari berbagai persoalan sosial. Namun, dalam pengajaran yang progresif seorang guru justru menyingkap berbagai persoalan sosial tersebut. Guru konservatif mengadaptasikan siswa dengan dunia yang dihadapkannya, guru progresif membuat siswa bersikap kritis untuk memahami dunia yang dihadapkannya. Dari pendapat tersebut dapat dikatakan bahwa pendidik progresif dapat mendukung pencapaian keempat standar kompetensi utama guru yang dikembangkan secara utuh, yakni kompetensi pedagogik, kepribadian, sosial, dan profesional tersebut terintegrasi dalam kinerja guru.

Guru sebagai salah satu komponen dalam pendidikan di samping memiliki empat kompetensi utama guru diharapkan dapat melaksanakan proses pendidikan dengan paradigma baru agar dapat mengarahkan pada pencapaian standar nasional pendidikan. Setiap satuan pendidikan atau perguruan tinggi harus mengacu pada delapan standar mutu nasional pendidikan sesuai dengan Peraturan Pemerintah Republik Indonesia Nomor 19, Tahun 2005. Tujuan standar mutu pendidikan ditetapkan untuk menjamin mutu proses transformasi, mutu instrumental, dan mutu kelulusan yang meliputi (1) standar kompetensi lulusan; (2) standar isi; (3) standar proses; (4) standar pendidik dan tenaga kependidikan; (5) standar sarana dan prasarana; (6) standar pengelolaan; (7) standar pembiayaan; dan (8) standar penilaian. Keterkaitan antar standar dapat dilihat dalam gambar 3.2

Gambar 3.2



Keterkaitan Antar Standar

Sumber: Dantes (2010), Kurikulum Berbasis Kompetensi di Perguruan Tinggi dalam Kaitannya dengan Pengembangan Isi.

Dantes (2010) mengatakan bahwa dalam kaitan dengan standar di atas bila mungkin kedelapan standar tersebut secara serempak dapat dipenuhi. Namun, karena keterbatasan fasilitas, dana, dan sumber daya yang belum dipenuhi sesegera mungkin, maka secara prioritas standar kompetensi lulusan (SKL), standar isi (SI), standar proses dan standar penilaian harus dipenuhi. SKL menyangkut kualitas kompetensi lulusan suatu program pendidikan. SI menyangkut tiga hal, yaitu Standar Kompetensi (SK), Kompetensi Dasar (KD), dan struktur kurikulum. Sebaliknya, standar proses menyangkut pendekatan pembelajaran yang berbasis kompetensi serta persyaratan pendukungnya, standar penilaian menyangkut asesmen yang tepat digunakan untuk mendorong tercapainya kompetensi yang diharapkan.

Tilaar (2002;91) mengatakan bahwa secara formal status guru dalam masyarakat dan budaya Indonesia masih menempati tempat yang terhormat. Namun secara material profesi guru mengalami kemerosotan dalam masyarakat Indonesia, khususnya masyarakat Jawa. Tingginya status sosial guru dapat digali dari warisan kebudayaan Hindu. Di dalam bahasa Sanskerta guru berarti yang dihormati (*fenorable*). Seorang guru pada hakikatnya seorang pembimbing spiritual bagi seseorang atau kelompok, sehingga dirinya sendiri haruslah menguasai kemampuan spiritual. Seorang

guru adalah seorang dari kasta *brahmin*. Para Brahmin memiliki hak-hak khusus dalam masyarakat dan diberikan gelar kaum mahardika atau *bhagawan*. Para *bhagawan* memiliki kedudukan yang sangat tinggi di masyarakat. Beliau menyampaikan ajaran suci yang bersumber pada *Veda*. Para *sisya*-nya tinggal di rumah *bhagawan* dan mengabdikan penuh dengan kesetiaan.

3.6.2.3 Kode Etik Pendidik

Seorang guru adalah seorang profesional. Sebagai seorang profesional, guru memiliki kode etik di dalam menjalankan tugasnya. Kode etik pendidik merupakan salah satu bagian dari profesi pendidik. Isi etika jabatan pendidik itu tertuang dalam berbagai dokumen, di antaranya ISPI dalam temu karya pendidikan III dan rakormas di Bandung. Dalam peraturan kenaikan jabatan akademik ke jenjang guru besar IKIP Surabaya tahun 1994, pada Bab I Pasal 1 tentang kelayakan integritas kepribadian. Kode etik bertalian erat dengan menentukan DP3. Menurut PP RI No 10 Tahun 1979 dan buku pedoman IKIP Surabaya tahun 1994 dicantumkan kode etik guru Indonesia.

Dari beberapa sumber tersebut diketahui hakikat kode etik pendidik sebagaimana dikemukakan Pidarta (1997:273) adalah (1) beriman dan bertakwa kepada Tuhan Yang Maha Esa, (2) setia kepada Pancasila, UUD 45, dan negara, (3) menjunjung tinggi harkat dan martabat peserta didik, (4) berbakti kepada peserta didik dalam membantu mereka mengembangkan diri, (5) bersikap ilmiah dan menjunjung tinggi pengetahuan, ilmu teknologi dan seni sebagai wahana dalam pengembangan peserta didik. (6) lebih mengutamakan tugas pokok dan tahu tugas negara lainnya dari pada tugas sampingan, (7) bertanggung jawab, jujur, berprestasi dan akuntabel dalam bekerja, (8) dalam bekerja berpegang teguh kepada kebudayaan nasional dan ilmu pendidikan, (9) menjadi teladan dalam berperilaku, berprakarsa, (10) memiliki sifat kepemimpinan, (11) menciptakan suasana belajar dan studi yang kondusif, (12) memelihara keharmonisan pergaulan dan

komunikasi serta bekerjasama dengan baik dalam pendidikan, (13) mengadakan kerjasama dengan orang tua siswa dan tokoh-tokoh masyarakat, (14) taat kepada peraturan perundang-undangan dan kedinasan, (15) mengembangkan profesi secara kontinu, dan (16) secara bersama-sama memelihara dan meningkatkan mutu organisasi profesi.

Interaksi edukatif merupakan interaksi timbal balik antara pendidik dengan peserta didik dalam proses pembelajaran terarah pada pencapaian tujuan pendidikan secara optimal. Materi/isi pendidikan telah diramu dalam kurikulum yang akan disajikan sebagai sarana pencapaian tujuan.

3.6.2.4 Materi/Isi Pendidikan

Dalam sistem pendidikan formal, materi/isi pendidikan telah diramu dalam kurikulum. Untuk dapat memahami isi/materi pendidikan, harus dipahami melalui kurikulum. Berkenaan dengan itu, dibahas beberapa hal terkait dengan pengertian, peran, dan fungsi kurikulum. Kurikulum adalah alat/sarana dalam pencapaian tujuan pendidikan. Disamping sebagai sarana pencapaian tujuan, para ahli pendidikan memberikan penafsiran yang berbeda tentang kurikulum tergantung sudut pandang masing masing.

Murray Print dalam Sanjaya (2008) mengemukakan bahwa kurikulum adalah *planned learning experience, offered within an educational institution /program, represented as a dokumen, and Includees experience resulting from implementing that dokument*. Jadi, Print memandang bahwa sebuah kurikulum meliputi perencanaan pengalaman belajar, program sebuah lembaga pendidikan yang harus diwujudkan dalam dokumen, hasil implementasi dokumen yang telah disusun. Dari penelusuran konsep diketahui bahwa kurikulum memiliki tiga dimensi pengertian, yaitu (1) kurikulum sebagai mata pelajaran, (2) kurikulum sebagai pengalaman belajar, dan (3) kurikulum sebagai perencanaan program.

Sanjaya (2008) mengatakan bahwa kurikulum sebagai sejumlah mata pelajaran yang harus ditempuh oleh peserta didik masih banyak mewarnai teori-teori praktik pendidikan. Pendapat ini didukung oleh Saylor, Alexander & Lewis (1981), Robert M. Hutchins (1936). Kurikulum sebagai mata pelajaran erat kaitannya dengan usaha untuk memperoleh ijazah. Ijazah pada dasarnya menggambarkan sejumlah kemampuan. Apabila siswa telah berhasil mendapat ijazah, berarti ia telah menguasai pelajaran sesuai dengan kurikulum yang berlaku. Kemampuan tersebut tercermin nilai setiap mata pelajaran yang terkandung dalam ijazah. Siswa yang belum mencapai nilai berdasarkan standar tertentu tidak akan mendapat ijazah. Pandangan kurikulum sebagai mata pelajaran merupakan pandangan tradisional, namun disadari kurikulum sebagai mata pelajaran sangat dominan mewarnai praktik-praktik pendidikan di Indonesia. Kurikulum sebagai mata pelajaran pada hakikatnya adalah kurikulum yang berisikan bidang studi.

Perkembangan ilmu pengetahuan dan teknologi yang sangat pesat membawa dampak terhadap berbagai aspek kehidupan, termasuk bergesernya fungsi sekolah sebagai institusi pendidikan. Seiring dengan tumbuhnya berbagai tuntutan, maka beban sekolah semakin berat dan kompleks. Sekolah tidak saja dituntut membekali berbagai ilmu pengetahuan, tetapi dituntut juga mengembangkan siswa secara utuh mencakup bakat, minat, menguasai keterampilan, membentuk moral dan kepribadian yang luhur. Berbagai tuntutan tersebut mengakibatkan pergeseran pada makna kurikulum, yakni kurikulum tidak saja sebagai sejumlah mata pelajaran, tetapi juga bisa dikatakan sebagai pengalaman belajar. Pelajaran, kurikulum adalah seluruh aktivitas siswa, baik di dalam maupun luar sekolah, di bawah bimbingan guru. Kurikulum sebagai pengalaman belajar dikemukakan oleh beberapa tokoh, di antaranya Hollis L. Caswell dan Campbell (1935), Harold Albery (1965), Romine (1945) (Sanjaya, 2008:6)

Kurikulum sebagai pengalaman belajar atau seluruh aktivitas siswa, maka untuk memahami kurikulum tidak cukup melihat dokumen kurikulum sebagai suatu program tertulis, tetapi juga dilihat bagaimana proses pembelajaran yang dilakukan anak didik, baik di sekolah maupun di luar sekolah. Kemampuan siswa untuk menguasai isi dan materi pelajaran seperti tergambar dari hasil tes harus dilihat juga proses atau kegiatan siswa sebagai pengalaman belajar. Banyak ahli berpendapat bahwa kurikulum sebagai pengalaman belajar sebagai konsep yang sangat luas dan sulit mengukur pengalaman belajar itu. Selain itu dan mengaburkan makna kurikulum dan tidak fungsional. Dari kritikan dan ketridaksepahaman terhadap konsep tersebut muncullah konsep yang menganggap kurikulum sebagai suatu program dan rencana untuk belajar.

Sanjaya (2008) mengatakan, bahwa kurikulum sebagai suatu rencana. Dikemukakan oleh Hilda Taba (1962) bahwa kurikulum sebagai program/rencana pembelajaran. Diikuti oleh tokoh Daniel Tanner (1975) kurikulum adalah Perencanaan yang berisi petunjuk serta hasil yang diharapkan. Tokoh-tokoh lain seperti Donald Orlosky, B. Othanel Smith (1978) Peter F Oliva (1982) menyatakan bahwa kurikulum pada dasarnya merupakan suatu perencanaan atau program pengalaman siswa yang diarahkan sekolah. Kurikulum sebagai rencana pembelajaran sejalan dengan UU Sisdiknas No 20, Tahun 2003. Kurikulum adalah seperangkat rencana dan pengaturan mengenai isi dan bahan pelajaran serta cara yang digunakan sebagai pedoman penyelenggaraan kegiatan belajar mengajar. Yang dimaksud isi dan bahan pelajaran adalah susunan dan kajian pelajaran untuk mencapai tujuan penyelenggaraan satuan pendidikan dalam rangka mencapai tujuan pendidikan nasional.

Batasan sesuai dengan undang-undang tersebut tampak jelas. Dari uraian tersebut kurikulum memiliki dua aspek. *Pertama*, aspek rencana (*as a plan*), yang dijadikan pedoman dalam pelaksanaan proses belajar mengajar. *Kedua*, pengaturan

isi dan cara pelaksanaan rencana yang keduanya digunakan untuk mencapai tujuan pendidikan nasional. Hal ini searah dengan salah satu definisi kurikulum, yaitu sebagai sarana untuk mencapai tujuan pendidikan nasional.

Dilihat dari peran dan fungsinya kurikulum sebagai alat dan pedoman Pendidikan. Isi kurikulum sejalan dengan tujuan pendidikan. Dilihat dari cakupan dan tujuan, Mc Neil dalam Wina Sanjaya (2008) menyatakan bahwa isi kurikulum memiliki empat fungsi yaitu (1) fungsi pendidikan umum (*command and general education*), (2) suplementasi (*supplementation*), (3) eksplorasi (*exploration*), (4) keahlian (*specialization*).

Fungsi pendidikan umum (*command an general education*), yaitu (1) fungsi kurikulum untuk mempersiapkan anak didik agar menjadi anggota masyarakat dan warga negara yang baik dan bertanggung jawab. Kurikulum harus memberikankan pengalaman belajar kepada peserta didik agar dapat menginternalisasi nilai-nilai dalam kehidupan, menyadari hak dan kewajibannya sebagai anggota masyarakat dan sebagai makhluk sosial. (2) fungsi suplemen (*supplementation*), yaitu kurikulum mampu memberikan pelayanan kepada setiap siswa, sesuai dengan bakat, minat, dan potensi yang ada pada anak. Anak memiliki kesempatan untuk menambah wawasan yang lebih baik, pelayanan yang seimbang bagi anak yang memiliki kemampuan kurang, sedang, lebih. (3) eksplorasi (*eksplorasi*), yaitu kurikulum dapat menemukan dan mengembangkan minat dan bakat tiap-tiap siswa. Siswa dapat belajar sesuai minat tanpa paksaan dari siapa pun. Pengembangan kurikulum harus mampu menggali rahasia keberbakatan anak yang tersembunyi. (4) fungsi keahlian, yaitu kurikulum berfungsi mengembangkan kemampuan anak sesuai keahliannya didasarkan pada minat dan bakat siswa Kurikulum memberikan pilihan berbagai bidang keahlian, seperti perdagangan dan pertanian. Pengembangan kurikulum harus melibatkan spesialis/ahli di bidangnya.

Berdasarkan fungsi-fungsi tersebut jelaslah bahwa kurikulum berfungsi untuk setiap orang atau lembaga pendidikan, baik yang berhubungan langsung maupun tidak langsung dengan pelaksanaan pendidikan. Dalam proses pendidikan banyak hal yang terlibat dalam rangka mencapai tujuan pendidikan tersebut. Oleh karena itu, perlu dikaji bagaimana fungsi kurikulum bagi tiap-tiap komponen pendidikan, guru, siswa, kepala sekolah, pengawas, orang tua, dan masyarakat. Wina Sanjaya (2008:13-14) mengatakan bahwa bagi guru, kurikulum berfungsi sebagai pedoman dalam pelaksanaan proses pembelajaran. Tanpa pedoman pembelajaran tidak akan efektif dalam mencapai tujuan pendidikan. Segala sesuatu yang dilakukan diarahkan untuk mencapai tujuan.

Bagi sekolah, kurikulum berfungsi untuk menyusun perencanaan dan program sekolah, seperti penyusunan kalender sekolah, pengajuan sapra, dan kegiatan (ekstrakurikuler). Bagi pengawas, kurikulum digunakan sebagai panduan dalam melaksanakan supervisi. Pengawas mengetahui apakah program sekolah sudah sesuai dengan proses pembelajaran dan sesuai dengan tuntutan kurikulum. Berdasarkan hal itu pengawas dapat memberikan saran perbaikan pada pengembangan kurikulum. Bagi orang tua, kurikulum memberikan petunjuk bahwa pendidikan adalah usaha bersama, tanggung jawab bersama pemerintah, sekolah, dan masyarakat. Orang tua perlu memahami tujuan dan proses pembelajaran di sekolah sebagai pedoman/dasar memberikan bantuan baik dalam penyelenggaraan program sekolah maupun membantu, putra-putrinya di rumah. Bagi siswa, kurikulum berfungsi sebagai pedoman belajar. Siswa memahami apa yang harus dicapai dan dikuasai untuk mencapai tujuan.

6.6.2.5 Tujuan Pendidikan

Tujuan pendidikan sebagai sebuah komponen menduduki posisi yang sangat penting di antara komponen-komponen yang lainnya. Dapat dikatakan bahwa segala aktivitas pendidikan

yang dilakukan semata-mata diarahkan pada pencapaian tujuan pendidikan. Artinya Dengan segala kegiatan yang tidak relevan, menyimpang, dan tidak fungsional dengan tujuan pendidikan harus dihentikan. Tujuan pendidikan memuat gambaran tentang nilai-nilai yang baik, luhur, pantas, dan benar untuk kehidupan. Oleh karena itu, tujuan pendidikan memiliki dua fungsi, yakni memberikankan arah terhadap kegiatan pendidikan dan sesuatu yang ingin dicapai oleh segenap kegiatan pendidikan. Mengingat begitu pentingnya tujuan pendidikan, menjadi keharusan seorang pendidik untuk memahaminya. Kekurangpahaman pendidik terhadap tujuan pendidikan akan dapat berakibat kesalahan dalam kegiatan pendidikan yang oleh Langeveld disebut salah teoretis.

Seorang pendidik perlu memahami arah dan tujuan pendidikan. Dalam Undang-Undang Sisdiknas No. 20, Tahun 2003, Bab II, pasal 2, disebutkan dasar, fungsi dan tujuan pendidikan sebagai berikut.

Pendidikan nasional berdasarkan Pancasila dan Undang-Undang Dasar Negara Republik Indonesia tahun 1945.

Pendidikan nasional berfungsi mengembangkan kemampuan dan membentuk watak serta peradaban bangsa yang bermartabat dalam rangka mencerdaskan kehidupan bangsa, bertujuan untuk berkembangnya potensi peserta didik agar menjadi manusia yang beriman dan bertakwa kepada Tuhan Yang Maha Esa, berakhlak mulia, sehat, berilmu, cakap, kreatif, mandiri, dan menjadi warga negara yang demokratis serta bertanggung jawab.

Bertrand Russell dalam Murtiningsih (2004:1) mengatakan bahwa “ciri pendidikan ada pada nilai-nilai kejujuran dan keberanian”. Dari ciri dan tujuan tersebut dapat dikatakan bahwa tujuan pendidikan mencakup aspek yang sangat luas dan sangat abstrak yang perlu direalisasikan ke dalam tujuan yang

lebih konkret. Tujuan tersebut mencakup tujuan umum dan tujuan khusus. Tujuan umum bersifat abstrak karena memuat nilai-nilai yang sifatnya abstrak, ideal, yang kandungannya sangat luas seakan sulit dijangkau dalam praktik pendidikan, sedangkan pendidikan adalah tindakan nyata. Berkenaan dengan itu pemerintah telah merinci tujuan pendidikan menjadi tujuan khusus, dalam tingkatan-tingkatan tujuan pendidikan dan terbatas sehingga mudah direalisasikan dalam praktik pendidikan. Di antara tujuan umum dan tujuan khusus ada tujuan antara yang menjembatani pencapaian tujuan umum dari perincian-perincian khusus.

Tirtarahardja (2005) mengatakan, bahwa di dalam praktik pendidikan ada empat tujuan, yaitu tujuan umum, tujuan institusional, tujuan kurikuler, dan tujuan instruksional. Tujuan umum pendidikan nasional Indonesia adalah membentuk manusia Pancasila; Tujuan Institusional, yaitu tujuan yang ada pada tiap lembaga pendidikan, dan menjadi tugas lembaga untuk mencapainya. Misalnya tujuan pendidikan tingkat SD, tidak sama dengan tingkat menengah, tingkat atas. Tujuan pendidikan pertanian tidak sama dengan tujuan pendidikan teknik dan seterusnya. Jika semua lembaga atau institusi dapat mencapai tujuannya, berarti tujuan pendidikan nasional akan tercapai, yakni terwujudnya manusia Pancasila yang memiliki bekal sesuai dengan misi lembaga pendidikan masing-masing. Tujuan kurikuler, yaitu tujuan yang ada pada tiap bidang studi atau mata pelajaran, seperti tujuan dalam bidang studi IPA, IPS, Matematika, dan sebagainya. Untuk mencapai tujuan ini perlu digunakan kurikulum sehingga tujuan dalam kurikulum disebut tujuan kurikuler. Tujuan Instruksional adalah tujuan dalam pengajaran yang meliputi penguasaan bidang studi, pokok bahasan (TIU), dan subpokok bahasan. TIK atau kompetensi dasar dan indikator yang harus dicapai. Tujuan ini terletak pada jenjang yang paling bawah yang bersifat operasional dan dapat diukur.

Langeveld dalam Hasbullah (2008:13) mengatakan bahwa beberapa tujuan pendidikan, yakni tujuan umum/akhir atau lengkap/total, tujuan khusus atau tujuan tidak lengkap, tujuan sementara, tujuan insidental, dan tujuan intermedier. Tujuan umum merupakan tujuan yang menjiwai pekerjaan mendidik dalam segala waktu dan keadaan. Tujuan umum dirumuskan dengan memperhatikan hakikat kemanusiaan yang universal. Tujuan khusus merupakan pengkhususan dari tujuan umum, atas dasar beberapa hal, yaitu terdapatnya perbedaan individual anak didik, misalnya perbedaan dalam bakat, jenis kelamin, intelegensi minat, dan sebagainya. Perbedaan lingkungan keluarga atau masyarakat pertanian, perikanan dan lain-lain. Perbedaan yang berhubungan dengan tugas lembaga pendidikan, misalnya tujuan khusus untuk pendidikan keluarga, pendidikan sekolah, dan pendidikan dalam perkembangan pemuda. Perbedaan yang berhubungan dengan pandangan atau falsafah hidup suatu bangsa. Tujuan tidak lengkap, meliputi salah satu dari aspek kehidupan misalnya pembentukan kecerdasan. Tujuan sementara, perjalanan untuk mencapai tujuan umum tidak dapat dicapai sekaligus, karena tujuan ditempuh setingkat demi setingkat, tingkatan tujuan ini diupayakan untuk menuju tujuan akhir. Tujuan Insidental adalah tujuan yang bersifat sesaat karena adanya situasi yang terjadi secara kebetulan. Tujuan ini tidak terlepas dari tujuan umum, misalnya seorang anak dipanggil ayahnya dengan tujuan anak mencapai kepatuhan. Tujuan Intermedier disebut tujuan perantara, merupakan tujuan yang dilihat sebagai alat yang harus dicapai lebih dahulu demi kelancaran pendidikan selanjutnya, misalnya anak dapat membaca dan menulis demi kelancaran mengikuti pelajaran di sekolah.

3.6.2.6 Alat dan Metode Pendidikan

Alat dan metode pendidikan diartikan sebagai segala sesuatu yang dilakukan atau diadakan dengan sengaja untuk mencapai tujuan pendidikan. Dalam konteks yang lebih dinamis, alat pendidikan di samping sebagai perlengkapan juga merupakan pembantu

mempermudah terlaksananya tujuan pendidikan. Tirtarahardja (2005:56), mengatakan alat pendidikan dapat dibedakan menjadi preventif dan kuratif. 1) Alat pendidikan preventif bermaksud mencegah hal-hal yang tidak diinginkan/dikehendaki, alat ini dapat berupa larangan, pembatasan, peringatan, dan hukuman. 2) Alat pendidikan kuratif bermaksud memperbaiki sikap, perilaku. Alat pendidikan ini dapat berupa ajakan, nasehat, dorongan, pemberian kepercayaan, saran, penjelasan dan juga hukuman. Hasbullah (2005) mengatakan ditinjau dari segi wujudnya alat pendidikan dapat berupa: 1) Perbuatan pendidik/*Software*, mencakup nasehat, teladan, larangan perintah, pujian, teguran ancaman dan hukuman; 2) benda-benda sebagai alat bantu/*hardware*, mencakup meja kursi, papan tulis, penghapus, computer, OHP atau benda fisik lainnya. Mempergunakan alat pendidikan yang efektif perlu memperhatikan beberapa hal yakni: kesesuaian dengan tujuan yang dicapai, kesesuaian dengan peserta didik, kesesuaian dengan pendidik sebagai si pemakai, dan kesesuaian dengan situasi dan kondisi saat dipergunakan alat tersebut (Tirtarahardja (2005:57).

Berdasarkan uraian tersebut, alat pendidikan dapat berupa benda fisik dan non fisik. Kedua wujud tersebut sama-sama sebagai perantara untuk mencapai tujuan pendidikan. Pada hakikatnya alat pendidikan memiliki substansi yang sama dengan media pendidikan namun media pendidikan cakupannya lebih luas. Banyak batasan tentang media, *Association of Education and Communication Technology (AECT)* memberikan pengertian tentang media sebagai segala bentuk dan saluran yang digunakan untuk menyampaikan pesan dan informasi. Dalam hal ini terkandung pengertian sebagai medium atau mediator, yaitu mengatur hubungan yang efektif antara dua pihak utama dalam proses belajar siswa dan isi pelajaran. Sebagai mediator, dapat pula mencerminkan suatu pengertian bahwa dalam setiap sistem pengajaran, mulai dari guru sampai kepada peralatan yang paling canggih dapat disebut sebagai media.

Sadiman, (2009:6) mengatakan media adalah bentuk jamak dari kata medium, merupakan kata yang berasal dari bahasa latin medius, yang secara harfiah berarti ‘perantara’ atau ‘pengantar’. Oleh karena itu, media dapat diartikan sebagai perantara atau pengantar pesan dari pengirim ke penerima pesan. Media dapat berupa sesuatu bahan (*software*) dan/atau alat (*hardware*). Menurut Gerlach & Ely (dalam Arsyad, 2002), bahwa media jika dipahami secara garis besar adalah manusia, materi, atau kejadian yang membangun kondisi, yang menyebabkan siswa mampu memperoleh pengetahuan, keterampilan, atau sikap. Menurut pengertian ini, guru, teman sebaya, buku teks, lingkungan sekolah dan luar sekolah, bagi seorang siswa merupakan media. Pengertian ini sejalan dengan batasan yang disampaikan oleh Gagne (1985), yang menyatakan bahwa media merupakan berbagai jenis komponen dalam lingkungan siswa yang dapat merangsang untuk belajar.

Dalam dunia pendidikan, sering kali istilah alat bantu atau media komunikasi digunakan secara bergantian atau sebagai pengganti istilah media pendidikan (pembelajaran). Seperti yang dikemukakan oleh Hamalik (1994) bahwa dengan penggunaan alat bantu berupa media komunikasi, hubungan komunikasi akan dapat berjalan dengan lancar dan dengan hasil yang maksimal. Batasan media seperti ini juga dikemukakan oleh Reiser dan Gagne yang secara implisit menyatakan bahwa media adalah segala alat fisik yang digunakan untuk menyampaikan isi materi pengajaran. Dalam pengertian ini, buku/modul, tape recorder, kaset, video recorder, camera video, televisi, radio, film, slide, foto, gambar, dan komputer adalah merupakan media pembelajaran. Menurut *National Education Association -NEA*, media adalah bentuk-bentuk komunikasi baik yang tercetak maupun audio visual beserta peralatannya.

Jane Stokes (2003:57), dalam bukunya “How To Do Media and Cultural Studies” mengatakan banyak artepak media yang tersedia untuk diperjual belikan videotape, DVD, atau CD ROM sehingga lebih mudah untuk memperoleh terhadap berbagai teks dari pada sebelumnya. Beragam bentuk media juga membuat teks teks mudah untuk dilihat dan dianalisis. Teks-teks media merupakan bagian dari dunia kita. Mereka merupakan fenomena sosial dan kerap merupakan bagian dari perdebatan tentang masyarakat baik yang berlangsung di dalam maupun di luar akademi/universitas.

Berdasarkan batasan-batasan mengenai media seperti tersebut di atas, maka dapat dikatakan bahwa media pembelajaran, alat pendidikan, atau media pendidikan adalah segala sesuatu yang menyangkut *software* dan *hardware* yang dapat digunakan untuk menyampaikan isi materi ajar dari sumber belajar ke pebelajar (individu atau kelompok), yang dapat merangsang pikiran, perasaan, perhatian dan minat pebelajar sedemikian rupa sehingga proses belajar (di dalam/di luar kelas) menjadi lebih efektif. Menurut Ely, guru, teman sebaya, buku teks, lingkungan sekolah dan luar sekolah, bagi seorang siswa merupakan media. Pengertian ini sejalan dengan batasan yang disampaikan oleh Gagne (1985), yang menyatakan bahwa media merupakan berbagai jenis komponen dalam lingkungan siswa yang dapat merangsang untuk belajar.

Mengacu pada batasan tersebut, maka media dalam pertunjukan WKCB adalah segala sesuatu baik fisik maupun non fisik, yang dapat memperlancar pertunjukan dan penyampaian pesan kepada penonton, yang meliputi komponen-komponen seperti dalang, juru tabuh gamelan (musik), ketengkong, tata lampu, *sound system*, kelir, dekorasi, sinden/gerong, wayang, sesajen, mantra-mantara dan sebagainya yang merupakan satu kesatuan dalam fungsi pertunjukan.

3.6.2.7 Lingkungan Pendidikan

Menurut Sartain seorang ahli psikologi Amerika dalam Asbullah (2008) mengatakan, lingkungan (environmental) meliputi kondisi dan alam dunia ini yang dengan cara-cara tertentu mempengaruhi tingkah laku kita, pertumbuhan, perkembangan atau *life proses*. Walaupun lingkungan tidak bertanggung jawab terhadap anak didik, namun pengaruhnya sangat besar terhadap perkembangan peserta didik, karena bagaimanapun anak tinggal dalam lingkungan tertentu disadari atau tidak akan mempengaruhi perkembangan anak.

Asbullah (2008) mengatakan pada dasarnya lingkungan meliputi: 1) tempat/lingkungan fisik: keadaan iklim, keadaan tanah, dan keadaan alam; 2) Kebudayaan/lingkungan budaya meliputi: bahasa, seni, ekonomi, ilmu pengetahuan, pandangan hidup keagamaan; 3) Kelompok hidup bersama/lingkungan sosial atau masyarakat, meliputi keluarga, kelompok bermain, desa, perkumpulan. Kihajar Dewantara mengatakan lingkungan pendidikan itu disebut dengan Tri nCentra pendidikan yang meliputi: lingkungan keluarga, lingkungan sekolah dan lingkungan organisasi pemuda. 1) Lingkungan keluarga secara sederhana diartikan sebagai kesatuan hidup bersama yang pertama yang disebut *primary community*. Fungsi utama keluarga bagi pendidikan anak adalah sebagai peletak dasar pendidikan akhlak dan pandangan hidup keagamaan. Prilaku kedua orang tua dan lingkungannya akan mempengaruhi sikap dan pribadi anak; 2) Pendidikan di sekolah (formal) adalah pendidikan merupakan bagian dan lanjutan dari pendidikan keluarga. Pendidikan sekolah merupakan jembatan penghubung antara lingkungan keluarga dengan lingkungan masyarakat kelak.

Pendidikan di sekolah adalah pendidikan yang diperoleh di sekolah secara teratur, sistematis, berjenjang dan mengikuti syarat-syarat tertentu; 3) Lingkungan pendidikan di masyarakat. Masyarakat dapat diartikan sebagai suatu bentuk tata kehidupan

sosial dengan tata nilai dan tata budaya sendiri. Jadi masyarakat adalah wadah dan wahana pendidikan: medan kehidupan manusia yang majemuk, plural dengan berbagai suku agama kegiatan kerja, tingkat sosial, ekonomi, tingkat pendidikan, dan sebagainya. Manusia berada dalam multikompleks antar hubungan dan antaraksi dalam masyarakat.. Dalam konteks pendidikan masyarakat merupakan lingkungan ketiga setelah keluarga dan sekolah. Corak pendidikan dalam masyarakat meliputi pembentukan kebiasaan-kebiasaan, pengetahuan, sikap, minat maupun kesusilaan dan keagamaan. Pendidikan masyarakat sering disebut pendidikan luar sekolah "*out of school education*". Keller dalam Hamalik (2005) mengatakan warga masyarakat yang baik adalah warga yang mampu mengabdikan dirinya bagi kepentingan masyarakat dengan motto "*Benign Habitat for good living*". Implikasinya, bahan pelajaran harus diambil atau bersumber dari lingkungan dan masyarakat menuntut agar *out put* dapat menciptakan lapangan kerja bagi masyarakat, sehingga anak-anak mereka dapat mengurangi beban dalam kehidupan.

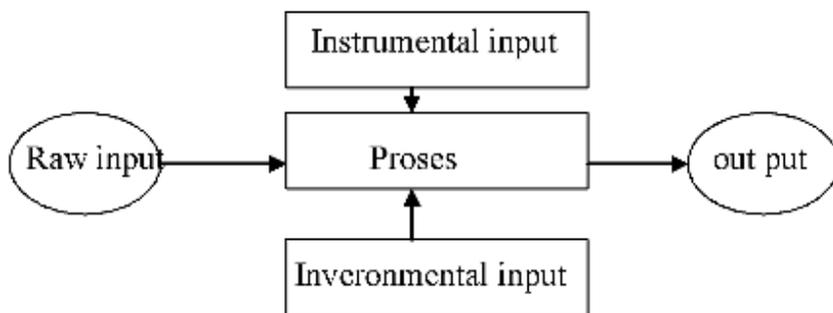
3.6.2.8 Pendidikan sebagai Suatu Sistem

Hamalik (2005) mengatakan istilah sistem adalah suatu konsep yang abstrak secara tradisional. Sistem adalah seperangkat komponen atau unsur-unsur yang saling berinteraksi untuk mencapai tujuan. Tatang Amirin dalam Tirtarahardjo (2005) mengatakan sistem merupakan himpunan komponen yang saling berkaitan yang bersama-sama berfungsi untuk mencapai suatu tujuan. Sistem merupakan sehimpunan komponen atau sub sistem yang terorganisasikan dan berkaitan sesuai dengan rencana untuk mencapai suatu tujuan tertentu.

Dari uraian tersebut dapat dikatakan sistem adalah suatu kesatuan yang integral sejumlah komponen. Komponen-komponen tersebut satu sama lain saling berpengaruh dengan fungsinya masing-masing, akan tetapi secara fungsi komponen-komponen itu terarah pada pencapaian tujuan.

Pendidikan sebagai sebuah sistem terdiri atas sejumlah komponen. Koper dalam Tirtarahardjo (2005) menganalogikan sistem sekolah dengan sistem pabrik. Walaupun pendidikan tidak dapat disamakan dengan pabrik, akan tetapi dilihat dari mekanismenya ada kesamaan antara keduanya. Segenap lingkungan yang berpengaruh terhadap pemrosesan masukan mentah disebut masukan lingkungan (*inveronmental input*). Komponen-komponen yang menunjang sistem pabrik adalah 1) masukan mentah (*Raw input*); 2) masukan instrumental (*instrumental input*), dan 3) masukan lingkungan (*inveronmental input*) mekanisme ini terjadi pula dalam sistem pendidikan, hanya berbeda dalam wujud instrument masukan. Masukan ini dapat dilihat dalam gambar 3.3

Gambar: 3.3



Model/system terbuka

Sumber: Tirtarahardjo (2005), Pengantar Pendidikan.

Sistem di atas menggambarkan sistem terbuka/model sistem pada umumnya. Sistem terkait dengan pendidikan adalah: 1) sistem baru merupakan masukan mentah (*Raw input*) yang akan diproses menjadi tamatan (*output*); 2) guru dan tenaga guru, administrasi sekolah dan kurikulum, anggaran pendidikan, sarana dan prasarana merupakan masukan instrumental (*instrumental*

input) yang memungkinkan dilaksanakannya pemrosesan masukan mentah menjadi tamatan; 3) Corak budaya dan kondisi ekonomi masyarakat sekitar, kependudukan, politik dan keamanan negara merupakan faktor lingkungan (*environmental input*) yang secara langsung maupun tidak langsung berpengaruh terhadap berperannya masukan instrumental dalam pemrosesan masukan mentah. Sistem pendidikan tersebut secara rinci dapat dilihat pada bagan 3.4

Gambar 3.4



Sistem Pendidikan

Sumber: Tirtarahardjo (2005), Pengantar Pendidikan.

3.6.3 Unsur-Unsur Pendidikan Dalam WKCB

Pertunjukan WKCB sebagai suatu sistem, dapat memenuhi unsur-unsur pendidikan secara formal, yakni, penonton sebagai peserta didik, dalang sebagai pendidik Ramayana, Mahabharata sebagai materi pertunjukan, wayang dan seperangkatnya sebagai alat/media pertunjukan, metode penyampaian secara dialogis, dan menyampaikan nilai-nilai pendidikan Hindu, terangkatnya pertunjukan wayang kulit sebagai seni pertunjukan yang digemari masyarakat menjadi tujuan yang ingin dicapai. Jadi pertunjukan

WKCB sebagai suatu sistem dapat memenuhi unsur-unsur pendidikan formal kedepan dapat dirancang sebagai suatu model pembelajaran formal.

6.6.3.1 Penonton Sebagai Peserta Didik

Peserta didik dalam WKCB, adalah penonton yang memiliki berbagai karakteristik, yang harus dipertimbangkan dan dipahami dalam sebuah pertunjukan. Sesuai dengan pengamatan, penonton WKCB berasal dari berbagai umur, dari anak-anak, para remaja, orang dewasa, orang tua, para pejabat, dan para intelektual. Berdasarkan berbagai karakteristik penonton, Nardayana selaku dalang, meramu materi pertunjukan agar dapat menyentuh semua penonton, semua merasa terhibur, dan dapat memenuhi harapan penonton. Untuk memahami karakteristik penonton, Nardayana sering melakukan observasi dan wawancara walaupun dalam waktu yang singkat, dengan beberapa tokoh setempat (tempat lokasi pertunjukan) untuk sekedar mendapat informasi mengenai karakteristik masyarakat, pekerjaan dominan masyarakat, hal-hal unik yang ada, dan tokoh-tokoh yang ada di wilayah tersebut sebagai upaya pemahaman terhadap karakteristik penonton. Semua pengamatan itu bertujuan agar Nardayana dapat mengemas sebuah materi pertunjukan dengan baik, dan menjalankan fungsinya sebagai pemberi hiburan, pendidikan, dan pencerahan kepada masyarakat. Hal ini searah dengan hakikat peserta didik secara formal bahwa peserta didik adalah subjek didik yang perlu dipahami oleh pendidik yang memiliki karakteristik: potensi fisik dan psikis, ciri khas atau keunikan masing-masing. Peserta didik adalah individu yang sedang berkembang, individu yang membutuhkan bimbingan secara individual dan perlakuan manusiawi. Pendidik dalam hal ini Jero dalang Nardayana harus memahami semua karakteristik penonton agar dengan mudah dapat menjalankan fungsi pendidikan dan pengelolaan pendidikan untuk mencapai tujuan pendidikan.

Berdasarkan uraian tersebut, pada hakikatnya penonton dengan peserta didik secara formal adalah identik. Peserta didik yaitu penonton adalah orang yang sedang berkembang, baik berkembang secara fisik maupun psikis, mental maupun moral dan membutuhkan pertolongan, bimbingan, hiburan dan pencerahan/ pendidikan, sehingga penonton dengan rela meninggalkan segala kepentingannya dan pekerjaan lainnya, datang ke lokasi pertunjukan menonton WKCB. Para penonton melakukan semua itu, karena hal itu suatu kebutuhan. Sama halnya peserta didik dalam pendidikan formal, dengan tekun dan penuh disiplin datang ke sekolah untuk mengikuti proses pembelajaran karena kebutuhan dan kewajiban.

3.6.3.2 Dalang Sebagai Pendidik

Secara formal pendidik adalah orang yang bertanggung jawab memiliki kedudukan yang terhormat, dalam pendidikan formal seorang pendidik harus memiliki empat kompetensi utama, yakni kompetensi pedagogik, kepribadian, sosial, dan profesional, memiliki kode etik dalam menjalankan tugas dan fungsinya. Mengenai hak dan kewajiban pendidik (guru) secara konprehensif telah diatur dalam Undang Undang Nomor 20 Tahun 2003, tentang Sistem Pendidikan Nasional. Terkait dengan pertunjukan WKCB, pendidik adalah Jero dalang Nardayana. Sehubungan dengan itu, Wicaksana (2007:215-216) mengemukakan, dilihat dari sudut etimologi kata “dalang” berasal dari kata “galang” yang artinya cerah atau jelas. Hal ini menunjukkan, bahwa seorang dalang di Bali adalah orang yang menjelaskan berbagai materi antara lain bersumber dari pustaka klasik yang sakral. Seorang dalang memiliki kedudukan yang terhormat di masyarakat sehingga di Bali didepan nama Dalang ditambahkan nama kehormatan Jro (Jero dalang), di Jawa di depan namanya ada nama kehormatan Ki yang merupakan kependekan dari Kyai. Itu adalah salah satu bentuk penghormatan kepada status seorang dalang.

Kata dalang dalam dunia pewayangan diartikan sebagai seseorang yang mempunyai keahlian khusus memainkan boneka wayang. Seorang dalang adalah sutradara, penulis lakon (kalau lakon itu ditulis), seorang narator, seorang pemain karakter, penyusun iringan, seorang “penyanyi”, penata pentas, bahkan seorang manager, paling tidak seorang pemimpin dalam pertunjukan bagi para anggotanya. Ada juga pendapat, bahwa kata dalang berasal dari kata Dahyang, yang berarti juru penyembuh berbagai macam penyakit. Dalang dalam bahasa Jawa diartikan pula sebagai “ngudal piwulang” (membeberkan ilmu), memberikankan pencerahan kepada para penontonnya. Untuk itu seorang dalang harus mempunyai ilmu pengetahuan tentang agama/spiritual (<http://id.wikipedia.org/wiki/Dalang>, diakses 27 September 2011).

Keistimewaan yang lain yaitu, kedudukan atau ketokohan dalang di Bali tidak hanya sebagai seorang seniman biasa. Mengingat keterlibatannya demikian penting dalam sebuah upacara agama, maka seorang dalang selain sebagai seorang seniman, juga seorang rohaniawan yang memiliki status dan kedudukan tertentu. Lebih-lebih oleh karena ia memiliki wewenang dalam melakukan upacara *ruwatan* (semacam upacara penyucian) terhadap seorang anak yang lahir pada *Wuku Wayang* atau dalam upacara lainnya, seorang dalang di Bali harus memiliki kualifikasi tertentu dan menempuh proses ritual sesuai dengan norma-norma yang berlaku dalam tradisi beragama Hindu di Bali. Proses ritual yang dimaksud adalah, seorang dalang wayang kulit sebelum menyandang gelar “jero dalang”, terlebih dahulu harus menempuh proses inisiasi yang sering disebut *pawentenan dalang* agar memiliki hak dan wewenang melakukan upacara *ruwatan*. Parisada Hindu Dharma Indonesia (PHDI) selaku lembaga umat Hindu tertinggi juga menetapkan, bahwa seorang dalang di Bali digolongkan sebagai *pinandita*. Hal itu termuat dalam buku *Keputusan Pesamuhan Sulinggih dan Walaka Se Kabupaten*

Badung, Tanggal 26 Juli 1986 di Pengasraman Uluwatu, bahwa pinandita terdiri atas pemangku, wasi, mangku dalang, mangku balian/dukun, pengemban dan dharma acarya (Parisada Hindu Dharma Indonesia Kabaupaten Badung, 1986:38).

Mengingat kedudukannya dalam kehidupan religius, seorang dalang selain dituntut memiliki keterampilan teknis dalam memainkan wayang, juga memiliki aturan-aturan tertentu seperti termuat dalam *Dharma Pewayangan*. Suastika (2002:11) mengemukakan, bahwa teks *Dharma Pewayangan* dipakai pedoman bagi dalang dalam menjalankan profesinya. Dengan demikian, teks *Dharma Pewayangan* merupakan pedoman, tuntunan suci, dan petunjuk seorang dalang dalam menjalankan profesinya. Beberapa petunjuk tersebut antara lain: apa yang dilakukan dalang sebelum melakukan pertunjukan, bagaimana seharusnya bersikap ketika melangsungkan pertunjukan dari mulai duduk sampai selesai pertunjukan, dan apa yang mesti dilakukan ketika pulang sesuai pertunjukan.

Di antara kesenian tradisional yang hidup dalam masyarakat, baik sejak masa silam maupun di zaman modern ini, hanya dalam seni pedalangan yang memiliki pedoman tertulis dalam menjalankan profesinya. Hal itu memberikankan petunjuk bahwa profesi dalang memiliki kelebihan tersendiri. Suastika (2002:47) mengatakan, profesi dalang menurut teks *Dharma Pewayangan* adalah profesi suci, antara lain karena kelahirannya memiliki kekhasan dibandingkan kelompok masyarakat lainnya. Kekhasan ini memberikankan identitas seorang dalang sebagai profesi suci yang mendorong masyarakat tetap mendukung profesi ini karena dipandang mulia.

Keunikan lain yang terdapat dalam dunia pedalangan Bali, yakni adanya sebuah pura yang khusus untuk kesenian wayang kulit. Pura tersebut yaitu Pura Siwa Manik Dalang di Desa Pamaron, Kecamatan Buleleng dan satu pura sejenis di Desa Gobleq, Kecamatan Banjar, Kabupaten Buleleng. Secara

spiritual, kedua pura itu diyakini punya pengaruh besar terhadap pertumbuhan dan pengembangan seni pedalangan sejak ratusan tahun lalu. Sayangnya, sebagaimana ditulis Ole (2007) prasasti pura itu konon dirampas oleh pemerintah Kolonial dan dibawa ke negeri Belanda.

Menurut Ole, Pura Siwa Manik Dalang di Desa Pamaron, selalu dikunjungi oleh para dalang atau orang yang baru belajar menjadi dalang dari berbagai daerah di Bali. Semula, di pura itu hanya khusus sebagai tempat pemujaan para dalang atau calon dalang. Dalam perkembangannya kemudian, selain dalang, pura itu juga didatangi seniman *arja*, *joged*, *drama gong* dan lain-lainnya. Bahkan masyarakat umum yang lahir pada hari *Tumpek Wayang* juga banyak yang bersembahyang di pura tersebut.

Keunikan yang lain, yang mungkin belum banyak diketahui oleh masyarakat Bali sendiri, bahwa dalam dunia pedalangan ada organisasi profesi baik di tingkat propinsi maupun nasional. Organisasi itu bernama Pepadi, singkatan dari Persatuan Pedalangan Indonesia. Pepadi adalah organisasi profesi independen yang mula-mula didirikan dalam sebuah musyawarah Pedalangan se-Jawa dan Madura di Yogyakarta. Dalam perkembangannya, Pepadi juga dibentuk di Propinsi Bali. Pepadi beranggotakan para dalang, *pengrawit*, *swarawati*, pembuat wayang dan perorangan yang memenuhi syarat tertentu. Pendukung/Pengurus Pepadi adalah orang-orang volunteer yang dengan tulus ikhlas berjuang untuk pelestarian dan pengembangan wayang, mengingat kesenian wayang kulit dengan dalang sebagai titik sentralnya merupakan salah satu media tradisional yang memiliki fungsi sebagai media pencerahan (Anonim, <http://www.indonesiakreatif.net/>, diakses 15 Oktober 2011).

Sebagaimana dikemukakan, seorang dalang adalah orang yang ahli, profesional, dan bertanggung jawab terhadap ajaran yang disampaikan kepada penonton. Jadi, beberapa karakteristik

pendidik identik dengan karakteristik seorang Dalang. Mengutip I Wayan Kewen, Wicaksana mengungkapkan, seorang dalang di Bali yang mementaskan *wayang wali Sapuh Leger* diberi gelar kehormatan Sang Mpu Leger. Analogi dengan pernyataan tersebut, Wicaksana mengatakan bahwa secara fungsional seorang dalang antara lain adalah seorang Mpu atau pendidik, penyuluh dan pendakwah.

Sedyawati (2006) mengatakan berbagai fungsi pertunjukan yang dapat dikenali lewat data masa lalu dan maupun data etnografi masa kini meliputi fungsi-fungsi religius, peneguhan, integrasi sosial, edukatif dan hiburan. Begitu juga WKCB, sebagai sebuah pertunjukan yang menyampaikan masa lalu, masa kini, dan masa yang akan datang, memiliki fungsi pendidikan untuk memperlengkap dan memperkuat kepribadian. Dalang sebagai penyampai pesan dalam pertunjukan WKCB adalah berstatus sebagai pendidik. Sebagai seorang pendidik, memiliki multi fungsi sehingga dijuluki sebagai Adi Guru Loka, seorang ahli, dan profesional yang dapat mencerahkan masyarakat.

1. Dalang Sebagai Adi Guru Loka

Dalam budaya Bali, penyuluh dan pendakwah padanan katanya adalah *pendharma wacana* dan seorang Mpu adalah seorang pandita. Mengingat fungsi dan statusnya seperti itu, maka seorang dalang di Bali menurut Wiana (wawancara, 1 November 2010) juga layak diberi gelar atau predikat *Adi Guru Loka*, yaitu guru yang utama bagi masyarakat. Predikat itu diberikan dengan mengacu bahwa seorang dalang di Bali, tidak hanya sebagai seniman yang dapat memberikankan hiburan, tapi ia juga memberikankan tuntunan dalam sebuah tontonan. Bagi masyarakat kebanyakan yang *notabene* masih memiliki minat baca yang rendah, mereka akan mendapat tuntunan moral melalui pertunjukan seni, terutama seni wayang kulit.

Dibia (2007) mengatakan, di kalangan masyarakat Bali pertunjukan seni drama termasuk wayang kulit baik sakral maupun sekuler berfungsi sebagai alat komunikasi dan ekspresi budaya, penyebaran informasi, media pendidikan non-formal bagi masyarakat. Sajian teater seringkali dijadikan cermin untuk melihat suatu realitas kehidupan.

2. Dalang adalah Orang yang Ahli dan Profesional

Brandon mengemukakan, kesenian wayang kulit adalah suatu bentuk pertunjukan teater yang paling indah dan paling kompleks di seluruh dunia. Brandon dalam Soedarsono (1974:70) juga mengakui, bahwa seorang dalang adalah seniman serba bisa. Penilaian itu didasarkan pada bahwa seorang dalang menarikan wayang dengan tangannya, memberikankan pernafasan wayang dengan *cempala* yang terjepit di kakinya, dan mengantarkan dialog bermacam-macam hanya dengan suaranya sendiri.

Seorang dalang wayang kulit selain memiliki keahlian dalam memainkan wayang, juga mesti memiliki pengetahuan tentang sastra, agama, selain pengetahuan umum. Keahlian seorang dalang, membuat para pakar baik dalam maupun luar negeri sangat mengaguminya. Claire Holt (dalam Wicaksana, 2007:214-215) seorang pencinta kebudayaan tradisional Indonesia memberikan komentar bahwa dalang adalah seorang produser, penyusun naskah, juru cerita, sutradara, dan juga memainkan wayang. Pekerjaan dalang tersebut, tidak ada bandingannya dengan dunia teater manapun. Demikian pula Kern, mengemukakan, dalang adalah seorang yang memiliki keahlian dan kebijaksanaan, karena dalang punya pengetahuan yang banyak serta kreativitasnya yang luar biasa.

3. Etika Pedalangan

Sebagaimana layaknya seorang pendidik, seorang dalang memiliki sikap yang dapat diteladani oleh peserta didik. Seorang pendidik yang baik, memiliki sikap kasih sayang, ramah,

berwibawa, jujur, inovatif dan bertanggung jawab terhadap peserta didik. Semua syarat itu dituangkan dalam sebuah kode etik pendidik/guru. Begitu juga dalam seni pedalangan, sebagai seorang dalang ia harus menyatu dengan karakter wayang dan memahami karakter penonton, sehingga muncul rasa kasih sayang dan menghormati wayang sebagai suatu karya budaya yang adi luhung. Dalam memainkan wayang mengikuti aturan sesuai etika pedalangan, Soetrisno (2008:97-99) mengatakan beberapa dasar etika pedalangan yang mesti diperhatikan sebagai seorang dalang, yakni: 1) Tata cara mengambil/menancapkan wayang harus dengan tangan kanan, tangan kiri harus diam. Agar bisa mengatur dangkal dalamnya penancangan wayang, agar wayang tidak roboh, tidak keras kalau dicabut. Jika tangan kiri yang ikut menancapkan namanya *diksura*; 2) Mengeluarkan wayang dalam pakeliran harus bisa mengira-ngira lebar sempitnya *paseban*; 3) Muka dan nama wayang supaya kelihatan satu persatu; 4) Menata wayang di *paseban* harus mempertimbangkan besar kecilnya wayang, misalnya menata wayang kraton *Ngalengka* yang besar-besar cukup 6 sampai 8 buah saja, wayang yang ukurannya sedang misalnya *sabran gan boma* beserta pasukan manusia cukup 8 buah; 5) Seorang dalang yang memainkan wayang sedapat mungkin sambil menata dan mempersiapkan wayang selanjutnya jangan mengandalkan *penyimping* atau pembantu saja; 6) Dalang harus tahu *keapesan*, menumpuk wayang jangan melintang, agar jangan mematahkan gapit, agar jangan sampai ada wayang yang tangannya lepas dan hidungnya ketekuk. Alat (materi) pertunjukan; 7) Cara menancapkan wayang jangan terlalu dekat dengan kelir karena akan kelihatan seperti patung tidak bergerak, tidak hidup. Wayang ditancapkan agar miring sedikit menempel di kelir hanya wajah sampai telapak kaki yang depan. Jadi, kalau disorot lampu *blencong* bayangan akan bergerak-gerak. Menancapkan wayang jangan terlalu tinggi (*mabur*), jangan terlalu dalam (*kungkum*), jangan terlalu menunduk (*nlosor*). Metode pertunjukan *kepuh dodot* pas pinggang diatur supaya jatuh di atas palemahan; 8)

Menyabet wayang jangan sampai bersangkutan, jangan diulang-ulang. Tata cara merawat wayang ini disebut *anggulawetah* wayang. 9) Menceritakan lakon wayang jangan sampai keluar dari kelir, watak wayang yang ada dalam lakon apa adanya. sesuai lakon yang dimainkan; 10) Memukul kotak jangan terlalu sering, pemukulan jelas, ada jarak mengikuti ucapan wayang; 11) alur cerita harus jelas dan dapat dirasakan penonton.

3.6.3.3 Itihasa sebagai Materi/isi Pertunjukan WKCB

Materi/isi pertunjukan WKCB bersumber pada kitab Mahabharata dan Ramayana dan Purana, dengan membentuk beberapa cerita *carangan*. Terkait Ramayana, Mahabharata, dan Purana sebagai sumber materi pertunjukan sudah dijelaskan di depan pada sumber dan Materi pertunjukan WKCB.

3.6.3.4 Wayang sebagai Media dalam Pertunjukan WKCB

Hasbullah (2005) mengatakan ditinjau dari segi wujudnya alat pendidikan dapat berupa: 1)Perbuatan pendidik/*Software*, mencakup nasehat, teladan, larangan perintah, pujian, teguran ancaman dan hukuman; 2)Benda-benda sebagai alat bantu/*hardware*, mencakup meja kursi, papan tulis, penghapus, computer, OHP atau benda fisik lainnya. Yang dimaksud dengan alat/media dalam pertunjukan WKCB adalah segala sesuatu baik fisik atau non fisik yang dapat memperlancar/mempermudah sebuah pertunjukan dan dapat mencapai tujuan pertunjukan itu sendiri. Dalam hal ini untuk suksesnya sebuah pertunjukan WKCB yang menjadi tujuan yang utama, didukung oleh beberapa peralatan/media. Alat/media tersebut merupakan satu kesatuan yang utuh dalam suatu sistem. Dalam suatu sistem, ada sub-sub sistem yang saling mendukung dan saling membutuhkan. Dalam sebuah pertunjukan, jika satu sub tidak ada, akan dapat mengganggu sub sistem yang lain. Semua sub-sub sistem yang ada menjalankan tugasnya secara fungsional, sehingga hal itu akan menentukan suksesnya sebuah pertunjukan.

Yang termasuk alat/media dalam pertunjukan WKCB yaitu berupa benda-benda fisik (*hardware*) seperti wayang, kelir, satu buah keropak, cempala, seperangkat gambelan, seperangkat *sound system*, pohon pisang, *gerong/sinden*, *ketengkong*, *banten*, mantra-mantra dalam pewayangan. Sedangkan alat pendidikan berupa *sofwere* adalah perbuatan dalang dengan segala petuah, petunjuk, ajakan-ajakan, dan larangan-larangannya dalam sebuah pertunjukan. Peran dan fungsi alat-alat dalam pertunjukan WKCB sebagaimana sudah dibahas dalam bab IV, sehingga tidak dibahas lagi dalam bab ini. Untuk memantapkan pemahaman tentang wayang akan dibahas wayang sebagai media pendidikan, fungsi dan kedudukan wayang.

1. Wayang sebagai Media Pendidikan

Menurut Dibia (2007) di kalangan masyarakat Bali pertunjukan seni drama termasuk wayang kulit baik sakral maupun sekuler berfungsi sebagai alat komunikasi dan ekspresi budaya, penyebaran informasi, media pendidikan non-formal bagi masyarakat. Sajian teater seringkali dijadikan cermin untuk melihat suatu realitas kehidupan. Jadi, dapat dikatakan untuk menyampaikan pesan-pesan pendidikan dalam pertunjukan WKCB, wayang adalah alat/media pendidikan yang utama dalam menyampaikan pesan-pesan.

Wayang dalam bahasa Jawa berarti bayangan. Dalam bahasa Melayu disebut bayang-bayang, dalam bahasa Aceh disebut *bayng*, dalam bahasa Bugis disebut wayang atau bayang. Dalam bahasa Bicol dikenal kata “baying” yang artinya “barang” yaitu “apa yang dapat dilihat dengan nyata”. Akar kata dari wayang adalah “yang”. Kata “yang” bervariasi dengan “yung”, “yong”, antara lain terdapat dalam kata “layang”, “terbang” “doyong”: “miring”, tidak stabil; royong selalu bergerak dari satu tempat ke tempat lain; *pyang payingan* “berjalan sempoyongan”, tidak tenang dan sebagainya. Dari berbagai pengertian akar kata serta

dengan variasinya dapat dikatakan wayang dasarnya tidak stabil, tidak pasti, tidak tenang, terbang, bergerak kian kemari (Mulyono, 1982:9-10)

Awalan “wa” dalam bahasa Jawa modern tidak mempunyai fungsi lagi. Akan tetapi dalam bahasa Jawa Kuno awalan tersebut masih memiliki fungsi. Jadi, dalam bahasa Jawa wayang mengandung pengertian berjalan kian kemari, tidak tetap, sayup-sayup. Bagi substansi bayang-bayang, telah terbentuk pada waktu yang sangat tua ketika awalan “wa” masih memiliki fungsi tata bahasa. Oleh karena itu, boneka-boneka yang digunakan dalam pertunjukan itu terbayangkan atau memberikan “bayang-bayang”, maka dinamakan wayang. *Awayang* atau *hawayang* pada waktu itu berarti “bergaul dengan wayang, mempertunjukkan wayang”. Lambat laun wayang menjadi nama pertunjukan bayang-bayang atau pentas bayang-bayang (Mulyono, 1982:10)

2. Fungsi dan Kedudukan Wayang

Wayang sebagai media pendidikan dapat ditinjau dari peran, fungsi, dan kedudukan wayang dalam kehidupan masyarakat. Wayang memiliki multi fungsi dan kedudukan yang sangat mulia di hati masyarakat. Wicaksana (2007:3-4) mengatakan Jawa dan Bali adalah dua daerah pendukung besar tradisi wayang yang memiliki kemiripan disamping ada perbedaan. Lebih jauh Wicaksana mengungkapkan, dilihat dari sudut sejarahnya, pertunjukan wayang telah lama dikenal penduduk. Bentuk wayang kulit tertua di Bali, dapat ditemukan pada sebuah relief perunggu yang menggambarkan Semara-Ratih, yang disimpan bersama-sama dengan prasasti Anak Wungsi tahun 1071 Masehi. Setelah itu, ditemukan pula sebuah lukisan wayang berbentuk Bhatara Guru pada prasasti yang sekarang disimpan di Pura Kehen, Kabupaten Bangli, berangka tahun 1204 Masehi

Berkaitan dengan kehidupan pertunjukan wayang kulit purwa dan perannya di masyarakat, Kartodirdjo sebagaimana dikutip Murtiyoso mengatakan:

Pertunjukan wayang tetap populer dan dapat menjembatani jarak antara kultur istana dan tradisi rakyat. Oleh peranan dalang dapat dilestarikan etika, kesenian, dan sastra dalam perubahan sosio-kultural. Dapat pula dipertahankan keseimbangan antara unsur estetika, etika, devosionalisme, dan hiburan.

Lebih jauh Murtiyoso mengungkapkan, fungsi dan peran pertunjukan wayang adalah (1) sebagai sarana ungkap orang Jawa dalam memahami alam semesta, baik rohani maupun bendawi; (2) penghubung antara budaya tradisional klasik (baca kraton) dengan budaya tradisional kerakyatan; dan (3) *frame of referance* dalam mengeseimbangkan ekspresi moral (etika), keindahan seni (estetika), peribadatan (devosional), dan hiburan.

Khusus wayang kulit yang ada di Bali, fungsinya tidak jauh berbeda dengan wayang di Jawa. Pertunjukan wayang kulit Bali dapat digolongkan menjadi 3 jenis yakni (1) *wayang wali*, (2) *wayang bebali* dan (3) *wayang balih-balihan*. *Wayang wali*, yaitu berfungsi sebagai bagian dari keseluruhan upacara yang dilaksanakan. Yang tergolong wayang ini ialah *Wayang Sapuh Leger*. *Wayang bebali* adalah pertunjukan wayang sebagai pengiring upacara di pura atau dalam rangkaian upacara *Panca Yajña*. Yang termasuk golongan ini ialah *Wayang Lemah* dan *Wayang Sudamala*. *Wayang balih-balihan* adalah pertunjukan wayang untuk tontonan umum yang fungsinya di luar *wali* dan *bebali* dengan menitikberatkan pada fungsi seni dan hiburannya (Wicaksana, 2007:6). Sebagai *balih-balihan*, pementasan wayang kulit di Bali memiliki fungsi sebagai sarana penyuluhan atau pendidikan. Sebab, melalui pementasan wayang kulit, seorang dalang dapat memberikankan petuah-petuah atau ajaran-ajaran yang mengandung nilai-nilai pendidikan agama atau budi pekerti

. Oleh karena itu, seorang dalang wayang kulit selain memiliki keahlian dalam memainkan wayang, juga mesti memiliki pengetahuan tentang sastra, agama, selain pengetahuan umum.

Melihat peran dan fungsi wayang tersebut dapat dikatakan wayang tidak saja sebagai alat untuk menyampaikan nilai, norma, dan pendidikan di masyarakat, bahkan wayang sebagai sarana untuk memahami alam semesta, karena melihat esensi materi pertunjukan bersumber pada kitab Ramayana dan Mahabharata yang mengandung nilai-nilai kehidupan yang universal dan merupakan gambaran kehidupan, alam semesta sepanjang masa. Berbagai karakter dalam kisah dua epos tersebut merupakan pergulatan antara dharma dengan adharma, akan tercermin dan berevolusi dalam kehidupan nyata di masyarakat. Jika mau dicari contohnya dalam kehidupan masyarakat dewasa ini akan banyak dijumpai. Sebagaimana dikatakan Wiana (wawancara 14 Agustus 2011), di dalam masyarakat sering dijumpai konflik akibat perebutan batas negara, batas wilayah, atau tapal batas. Demikian pula akibat masalah warisan, banyak yang menimbulkan konflik. Belum lagi masalah politik, atau perebutan kekuasaan, banyak menimbulkan korban. Peristiwa yang terjadi dalam hidup ini, menurut Wiana, seakan-akan pengulangan sejarah masa lalu, berputar berotasi, muncul dari zaman ke zaman. Oleh karena itu, Kitab Ramayana dan Mahabharata adalah cermin, tuntunan hidup sepanjang masa dan sebagai sarana untuk memahami Veda, kitab suci yang tertua, kitab umat manusia yang diwahyukan sejak awal penciptaan dunia ini.

3.6.3.5 Tujuan Pendidikan dalam Pertunjukan WKCB

Tujuan pendidikan memuat gambaran tentang nilai-nilai yang baik, luhur, pantas dan benar untuk kehidupan, oleh karena itu tujuan pendidikan memiliki dua fungsi, yakni memberikankan arah terhadap kegiatan pendidikan dan sesuatu yang ingin dicapai oleh segenap kegiatan pendidikan. Bertrand Russell dalam Murtiningsih (2004:1) mengatakan “ciri pendidikan ada pada nilai-nilai kejujuran dan keberanian.” Dari ciri dan tujuan tersebut dapat dikatakan, bahwa tujuan pendidikan

mencakup aspek yang sangat luas dan sangat abstrak yang perlu direalisasikan ke dalam tujuan yang lebih konkret. Pertunjukan WKCB sebagai media pendidikan Hindu melalui Jero dalang Nardayana, ingin menyampaikan nilai-nilai ajaran agama yang bersumber pada Itihasa dan purana secara lebih konkret dan disegani oleh masyarakat. Pertunjukan WKCB pada hakikatnya memiliki tujuan yang searah dengan tujuan pendidikan formal, yakni sebagai pembentukan karakter, memiliki budi pekerti yang baik dan luhur. Dasar-dasar pembentukan karakter, budi pekerti tersebut bersumber dari Veda.

Pertunjukan WKCB, dalang sebagai penyampai informasi memiliki tujuan pertama, agar kesenian wayang kulit dapat digemari oleh masyarakat yang sebelum dapat termarjinalisasi oleh perkembangan teknologi dan modernisasi, Kedua, agar ajaran-ajaran tentang kehidupan, nilai-nilai pendidikan, yang tertuang dalam kitab Mahabharata dan Ramayana dapat disampaikan kepada masyarakat. Ajaran-ajaran tersebut dikemas dalam bentuk humor, sehingga dengan pertunjukan WKCB di satu sisi masyarakat/penonton senang karena dihibur dengan *banyol-banyol*/humor dalang, di sisi lain masyarakat/penonton dapat menyimak tahap demi tahap beberapa esensi-esensi ajaran pendidikan agama Hindu yang disampaikan melalui sloka-sloka atau mutiara mutiara Weda. WKCB dapat memberikankan tontonan dan tuntunan.

Untuk mencapai tujuan itu seorang dalang harus orang yang memiliki keahlian untuk mengemas sebuah materi pertunjukan yang diperuntukan kepada penonton yang datang dari beragam karakter, dari beragam umur (anak, remaja, dewasa, orang tua dan intelektual). Dalam hal ini Nardayana sebagai dalang/pendidik memiliki kemampuan mengekemas materi pertunjukan yang disegani oleh berbagai lapisan masyarakat. Sehingga pertunjukan WKCB menjadi idola masyarakat melebihi penampilan sejumlah artis ibu kota. Metode yang diterapkan Nardayana yaitu dengan *banyol-banyol* atau humor yang fenomenal di masyarakat. Nardayana memiliki obsesi, yaitu agar di hati masyarakat tumbuh kesenangan/kecintaan pada pertunjukan wayang, di tengah termarjinalisasinya beberapa kesenian tradisional Bali. Kiat

selanjutnya setelah tumbuh kecintaannya tentang wayang setahap demi setahap, akan dimaksukan nilai-nilai filosofi ajaran-ajaran agama Hindu. Dengan adanya humor tersebut, masyarakat/penonton dalam keadaan gembira dapat menerima ajaran-ajaran agama Hindu.

Dalam pendidikan formal, jarang terjadi proses pembelajaran yang dapat menyenangkan semua peserta didik yang memiliki beragam karakter, namun WKCB mampu menghibur semua lapisan masyarakat, untuk dapat melakukan hal itu, harus memahami berbagai karakter peserta didik dan menyiapkan materi sesuai dengan karakter dan kebutuhan masing-masing peserta didik. Dengan demikian, pembelajaran dapat memuaskan dan menyenangkan semua peserta didik. Dapat memuaskan peserta didik dan menyajikan kurikulum sesuai kebutuhan masing-masing peserta didik merupakan indikator pendidikan humanisme.

3.6.3.6 Metode Penyampaian Pesan dalam Pertunjukan WKCB

Dalam pertunjukan WKCB mulai dari memproduksi teks, sampai pesan itu diterima oleh penonton telah menggunakan metode atau mengikuti alur berpikir ilmiah, yang relevan pula dengan metode pembelajaran Hindu. Semua proses itu akan dapat menguatkan sebuah ide/gagasan dalam sebuah pertunjukan. Beberapa metode yang digunakan dalam memproduksi teks pertunjukan, yakni ada pengamatan langsung dalam konsep Hindu disebut dengan *pratyaksa pramana*, *Anumana Pramana* yaitu dengan melakukan perbandingan-perbandingan, ada mendengar dalam konsep Hindu disebut *Srawana*, ada analisis dalam konsep Hindu disebut *Manana*, dan ada perenungan dalam konsep Hindu disebut *Nidhyāsana*. Dalam Upaniṣad II.4.5) disebutkan, *Sravana* adalah siswa mendapat pengetahuan melalui mendengar pembicaraan, ceramah atau penjelasan dari guru. *Manana* adalah siswa mendapatkan pengetahuan dengan menganalisa dan mengkaji penjelasan guru. Sedangkan *Nidhyāsana*, merenungkan (kontemplasi dan meditasi) untuk meresapkan ajaran yang diberikan oleh guru. *Nidhyāsana* (merenungkan) kalau dikaitkan

dengan proses pembelajaran sekarang sangat penting. Dalam perenungan tersebut akan terjadi proses penyeimbangan pemikiran terhadap suatu permasalahan, mengkaji dari sudut positif negatif terhadap permasalahan, sehingga akhirnya dari hasil renungan ini akan dapat melahirkan suatu keputusan yang bijaksana. Dalam penyampaian pesan kepada penonton, Dalang Nardayana menggunakan metode dialog, tanya jawab antar punakawan dan antar tokoh dalam pertunjukan seni pewayangannya.

3.7 Menyampaikan Pesan Pendidikan secara Dialogis dan Komunikatif

3.7.1 Bahasa Komunikatif

Penyampaian pesan dalam pertunjukan, WKCB dengan menggunakan dialog antar tokoh dalam pewayangan sehingga tokoh yang pro dan kontra terhadap permasalahan yang disajikan, sehingga membuat penonton lebih tertarik untuk menyimak pesan karena dikemas dalam dialog yang afik dan menarik bagi penonton. Penyampaian pesan juga menggunakan bahasa yang komunikatif, artinya bahasa yang mudah dipahami (dimengerti), sehingga pesan yang disampaikan dapat diterima dengan baik. Dalam seni pewayangan Bali, aktivitas bertutur (beretorika) sering disebut dengan istilah *antawacana*, yaitu sebuah istilah yang digunakan dalam pertunjukan wayang kulit. Dalam Kamus *Kawi-Bali* disebutkan bahwa *antawacana* berasal dari kata “anta” yang artinya “daat” (sangat) dan “wacana” artinya *raos/munyi* (bunyi) (Dinas Pendidikan Dasar Propinsi Dati I Bali, 1988:323). Dengan mengacu pada pengertian itu, Samarajaya (2004:44-45) mengemukakan, *antawacana* adalah

bunyi atau perkataan yang sangat baik. *Antawacana* tidak terlepas dari kegiatan beretorika (bertutur). Dalam pertunjukan wayang kulit, *antawacana* adalah teknik pemakaian tutur yang estetis oleh ki dalang. Wujudnya ialah keseluruhan kegiatan bertutur ki dalang pada waktu mempertunjukkan wayang kulit. Retorik atau kegiatan bertutur oleh ki dalang meliputi pemilihan materi bahasa (kata-kata, ungkapan-ungkapan, istilah-istilah, perbandingan-perbandingan, bahasa berkembang) yang tepat dan

argumentatif mewadahi gagasan-gagasan yang ingin disampaikan kepada penonton, serta penyajian tutur dengan gaya tertentu pada waktu dia menampilkan gagasan-gagasan tadi. Sebagai karya seni, retorika betul-betul dimanfaatkan secara intensif dan terencana. Pada waktu menonton pertunjukan wayang kulit, cara penyajian ki dalanglah yang memukau, sedangkan isi cerita sudah diketahui oleh penonton.

Di Bali, dalang mempergunakan beberapa jenis bahasa seperti bahasa Bali, Bahasa Kawi, bahasa Indonesia, bahkan bahasa Inggris. Bahasa yang mendominasi pertunjukan wayang kulit adalah bahasa Bali, sehingga dalam mempergunakan bahasa daerah tersebut, harus pula diketahui *sor singgih basa* atau *unda-usuk*. *Sor singgih basa* tersebut adalah tingkatan-tingkatan bahasa Bali yang digunakan oleh masyarakat Bali. Tingkatan-tingkatan penggunaan bahasa Bali ini terjadi karena adanya rasa saling menghormati dan saling menghargai antara sesama masyarakat Bali. Misalnya bila ada anggota masyarakat Bali menyapa orang yang belum mereka kenal maka mereka akan menggunakan bahasa Bali “*ngesorang raga*” dan “*nyinggihang*” orang yang diajak berbicara. Dengan *sor singgih basa* tersebut, masyarakat Bali bisa saling menghormati antara masyarakat yang satu dengan yang lainnya di dalam berinteraksi. Dalam seni pedalangan, penggunaan bahasa halus digunakan oleh punakawan terhadap raja, bahasa kasar antara punakawan dengan punakawan. Di sini dalang harus mampu menggunakan *sor singgih* bahasa (tingkatan-tingkatan bahasa) sesuai dengan orang yang diajak berbicara (Samarajaya, 2004:44-45).

Meskipun adanya aturan *sor singgih basa*, namun dalam beberapa hal aturan itu disimpangi. Dalam pertunjukan WKCB, selain menggunakan bahasa Kawi dan Bali, dalang Nardayana juga menggunakan bahasa Indonesia dan Inggris, sehingga aturan *sor singgih* sering terabaikan. Penggunaan berbagai bahasa itu dilakukan dengan tujuan agar semua lapisan penonton dapat memahami petunjuk dengan baik. Seperti dikatakan Dalang Nardayana, “Sebagai dalang, saya mempunyai misi untuk bisa

menghibur masyarakat dan berusaha menggunakan bahasa yang paling mudah dicerna oleh para penonton, tanpa meninggalkan bahasa Bali kuno sebagai ciri khas bahasa wayang Bali”.

Penggunaan bahasa Indonesia dan Inggris itu terutama dilakukan oleh punakawan Delem, Sangut, Merdah, Tualen, serta wayang bondres Nang Klenceng dan Nang Eblong. Dalam pertunjukan WKCB dengan lakon *Kumbakarna Lina*, punakawan Sangut menerjemahkan ucapan Kumbakarna antara lain, “*Yan tyang anggon beli nyama cenikan tyang melajah uli pengalaman. Liu tepuk tyang beli, nake kesugihane anggona tujuan akhir. Kepunga kesugihane, menghalalkan segala cara, biar korupsi, biar ngujiang ja, apang bakat ja kesugihanne.*” Dalam kalimat tersebut ada kata-kata “pengalaman”, “tujuan akhir”, “menghalalkan segala cara”, “biar korupsi”, adalah termasuk bahasa Indonesia.

Penggunaan Bahasa Inggris dapat dilihat antara lain dalam dialog Sangut sebagai berikut: “*Pemuputne kija, lantasi ke dokter psikologi, dokter jiwa, ditu beli konsultasi, ne nak ragane kuwang anune kuwangan tenang, ne harus meditasi ne, jani kembali ke alam, be come back.*” Kata “be come back” adalah bahasa Inggris yang sudah sering terdengar dalam telinga penonton masyarakat Bali.

3.7.2 Menggunakan Paribasa Bali dan Lagu-Lagu Tradisional

Paribasa (pribahasa) atau kata kiasan Bali banyak diangkat oleh pertunjukan WKCB untuk dapat menarik perhatian penonton. *Paribasa* itu antara lain: “Boke suba airport Ngurah Rai”, “Gigine suba keliling kota”, “Kupinge suba duang sen tengah”. Dalam bahasa Indonesia arti “Boke suba airport Ngurah Rai”, secara harfiah adalah “rambut sudah seperti airport Ngurah Rai”. Yang dimaksud dengan Airport Ngurah Rai adalah bandar udara Ngurah Rai yang terletak di Tuban, Kabupaten Badung. Kata “Tuban” inilah yang dijadikan penekanan, yakni sebuah kata yang dekat ucapan “uban”. Dengan demikian yang dimaksud dengan “boke suba airport Ngurah Rai” yakni “rambut sudah ubanan”.

Kemudian dalam paribasa “gigine suba keliling kota”, yang dijadikan fokus perhatian adalah kata “keliling kota” yang diberi pengertian “pawai”. Ucapan “pawai” sangat dekat dengan kata atau ucapan “pawahe”. Kata “pawahe” berasal dari kata “pawah” yang artinya ompong. Dengan demikian, “gigine suba keliling kota” memiliki makna, bahwa gigi sudah tanggal atau ompong. Kemudian paribasa “kupinge suba duang sen tengah” secara harfiah berarti “telinga sudah dua setengah sen”. Dalam mata uang Belanda, dua setengah sen gulden setara dengan satu “benggol”. Kata “benggol” dalam bahasa Bali sangat dekat dengan ucapan “bongol” yang dalam bahasa Indonesia berarti “tuli”. Dengan demikian, “kupinge suba duang sen tengah” memiliki arti atau makna tuli.

Selain paribasa Bali, WKCB juga menyuguhkan lagu-lagu daerah Bali yang memuat pesan-pesan tertentu seperti konsep kepemimpinan dan sebagainya. Dalam lakon *Gatotkaca Anggugah*, ada lagu dengan menggunakan pupuh *Ginada Linggar Petak* yaitu sebagai berikut:

*Ada kidung kedis krakuak
balang kaja ne manyuling
pici-pici ne menrompong
kakul gondang ngaba kempur
i kekawa ngaba tamiang
jangkrik ngibing
Kokokane tandang-tandang.*

Lagu Bali yang penuh dengan kias tersebut sudah lama terpendam dalam budaya Bali. Lagu tersebut jarang diperdengarkan, namun dengan adanya pertunjukan WKCB, lagu itu kembali muncul dan menarik perhatian penonton. Lagu-lagu tersebut, diperdengarkan, diulas dan didiskusikan untuk membahas konsep kepemimpinan dalam masyarakat. Lagu-lagu tradisional yang dikemas dengan gaya masa kini disamping dapat memberikan hiburan, dapat memberikan nilai pendidikan yang bersumber dari norma-norma masa lalu. Hal itu senada dengan pendapat yang dikemukakan Sedyawati (2006), bahwa berbagai

fungsi pertunjukan yang dapat dikenali lewat data masa lalu dan data etnografi masa kini, dapat berfungsi religius, peneguhan, integrasi sosial, edukatif dan hiburan.

Penyampaian pesan pendidikan secara dialogis dan dengan menggunakan bahasa komunikatif, dapat mengangkat paribasa Bali, mengangkat lagu-lagu Bali, sehingga pesan-pesan pendidikan yang bersumber dari Veda, tradisi, sehingga dapat dipahami secara jelas oleh masyarakat.

BAB IV

KISAH PERJALANAN HIDUP CENK BLONK DALAM MENCAPAI PUNCAK KARIER

4.1 Status Keluarga Nardayana

I Wayan Nardayana (Cenk Blonk) lahir di Banjar Batannyuh, Desa Belayu, Kecamatan Marga, Kabupaten Tabanan, 5 Juli 1966. Ia memiliki seorang istri bernama Sagung Putri Puspadhi. Dari perkawinannya, Nardayana memiliki dua anak, yaitu yang pertama bernama Bintang Sruti dan yang kedua diberi nama Damar Sari Dewi.

Pendidikan yang pernah ditempuh Nardayana, SD, SLTP, dan SLTA di Tabanan. Ia kemudian melanjutkan ke Institut Hindu Dharma (IHD) Denpasar (Kini Universitas Hindu Indonesia/Unhi). Karena berbagai hal, ia tidak bisa menamatkan studinya di IHD Denpasar. Namun, ia kemudian melanjutkan studi di Institut Seni Indonesia (ISI) Denpasar sampai tamat. Setelah itu, ia melanjutkan menempuh studi di Program Pascasarjana (S2) Intitut Hindu Dharma Negeri (IHDN) Denpasar dan dapat menyelesaikan studinya pada tahun 2009. Setelah IHDN Denpasar membuka program Pascasarjana (S3) Nardayana kemudian melanjutkan studi di alamaternya sebagai mahasiswa S3 angkatan pertama.

4.2 Nardayana Bukan Keturunan Dalang Namun Memiliki Kegemaran *Mewayang* dari umur 9 tahun

Sebelum menjadi dalang terkenal, Nardayana memiliki riwayat hidup berdinamika. Meskipun ia bukan keturunan seorang dalang, sejak di bangku SD atau berusia sembilan tahun, Nardayana sudah menggemari wayang. Ia tidak saja suka menonton pertunjukan wayang, tetapi juga gemar membuat wayang dari berbagai bahan seadanya. Oleh karena keterbatasan dana, Nardayana membuat wayang dengan kertas karton.

Sejak kelas IV SD, Nardayana membentuk *sekaa* dalang cilik yang berjumlah tiga grup. *Sekaa* dalang cilik ini dibentuk berdasarkan kelompok belajar, yang berpindah pindah dari satu rumah ke rumah kelompok yang lain. Dari berbagai segi penilaian, di antara tiga *sekaa* tersebut, kemampuan dan bakat Nardayana dinilai oleh teman-temannya paling menonjol. Oleh karena itu, *sekaa* yang dibentuk Nardayana paling lama bertahan, sedangkan kelompok yang lainnya bubar.

Dalam kerja *sekaa* tersebut, Nardayana membuat wayang dari kertas karton dengan gambelan *tingklik* (gambelan dari bilah bambu) sebagai iringan musiknya. Meskipun *sekaa* wayang cilik itu serba sederhana, ternyata saat itu sudah banyak yang *nanggap* untuk memeriahkan upacara, seperti *piodalan* di *merajan-merajan* tetangga. Sebagai anak di bawah umur, Nardayana merasa bangga setelah mendapat pujian dari penontonya. Darah keseniannya pun terus mengalir dan ia menjadi semakin asyik dengan wayang-wayang kartonnya. Berhari-hari pikirannya selalu pada wayang. Saking asyiknya bergelut dengan wayang-wayang karton yang ia dibuat sendiri, ia lupa pada kewajiban belajar. Oleh karena itu, ketika menginjak kelas V, nilai rapornya banyak yang merah. Melihat kenyataan itu, ayahnya marah dan memvonis bahwa yang menjadi biang keladi merosotnya nilai rapor Nardayana adalah wayang karton itu. Ayahnya kemudian mengambil korek api dan wayang karton yang dibuat sehari-hari dengan penuh ketekunannya itu dalam waktu sekejap menjadi abu dibakar api.

4.3 Gagal Memenuhi Harapan Ayahnya untuk sebagai Pegawai Negeri Wayang di Bakar namun Semangat Masih Berkobar-Kobar

Harapan ayahnya adalah Nardayana bisa menjadi pegawai negeri, tidak menjadi dalang tidak bisa dipenuhi. Ketika itu ayahnya berpandangan, bahwa menjadi dalang tidak bisa menjanjikan hidup layak. Selain tidak menguntungkan dari segi ekonomi, seorang dalang juga sering dibencanai oleh orang-orang yang menguasai dan mempraktikkan ilmu hitam yang di Bali disebut *leak*. Singkatnya, ayahnya menginginkan agar Nardayana bisa menjadi pegawai negeri karena pekerjaan itu lebih menjanjikan dari sisi ekonomi.

Meskipun wayang karton itu telah sirna dibakar si jago merah, semangat Nardayana tidak pernah sirna. Semangat Nardayana menjadi dalang malah semakin berkobar-kobar untuk melakukan “pemberontakan” terhadap harapan ayahnya. Di tengah-tengah perdebatan antara jiwa seni dan sekolah, Nardayana akhirnya berhasil melewati ujian akhir Sekolah Dasar meskipun dengan nilai yang pas-pasan. Setelah tamat Sekolah Dasar, ia melanjutkan ke SMP Dharma Bakti Belayu. Di sekolah ini Nardayana mendapat teman baru dan kembali mengasah bakat seninya dengan membentuk grup lawak dan janger. Begitu pula ketika melanjutkan sekolah di SMA Dwi Tunggal Tabanan, Nardayana membentuk *sekaa* drama gong yang skenarionya ia dibuat sendiri. Ketika itu, Drama Gong Bintang Bali Timur paling populer dan digemari masyarakat. Meskipun demikian, Nardayana tidak takut bersaing. Grup drama gong yang dibentuknya acap kali naik panggung, tetapi hanya sebatas wilayah Tabanan.

Setelah tamat SMA Dwi Tunggal Tabanan tahun 1985, Nardayana sempat kebingungan. Hai itu disebabkan, oleh grup drama gongnya otomatis bubar karena semua teman sepermainan sudah sulit dihubungi. Akhirnya ayahnya mengirim ia untuk

memarekan (jadi pembantu) di rumah seseorang yang “berkasta” di Buruan, Penebel, Tabanan. Ayahnya berharap, dengan mengabdikan di keluarga “berkasta” tersebut, di sana Nardayana menjadi buruh memelihara ayam potong dan “kamar kos” Nardayana dekat dengan kandang ayam itu. Selama dua tahun digeluti tugas itu, Tahun 1988 Nardayana melamar di Pasar Swalayan Tiara Dewata Denpasar dan diterima sebagai tukang parkir. Ayahnya merasa lega asalkan anaknya tidak menjadi dalang saja. Dengan gaji Rp 100.000,00 belum cukup untuk bisa hidup layak di Kota Denpasar apalagi ia harus menyewa rumah bedeng (rumah darurat yang berdinding kayu tripleks) yang berada di belakang atau di sebelah utara Pasar Swalayan Tiara Dewata. Gaji tidak mencukupi akhirnya Nardayana pulang berhenti kos dan bekerja dari rumah Desa Belayu menuju Kota Denpasar dengan menaiki sepeda gayung. Di rumah ternyata disamping tetap kerja Nardayana dapat mengembangkan bakat seninya kembali, yakni ikut pentas dalam tari topeng bersama tokoh topeng asal Belayu, Gusti Ketut Putra (sekarang sudah menjadi Pendeta). Selain itu, ikut dalam pementasan dramatari Arja, bersama *Sekaa Arja Dakdakan*, Abiantuwung dan Arja Kramas, Gianyar. Dalam pementasan dramatari Arja, Nardayana mendapat honorarium sebesar Rp 10.000,00 sekali pentas saat itu (tahun 1988). Dalam berbagai aktivitas tersebut Nardayana sambil mempersiapkan olah vokal dan belajar untuk peka terhadap permasalahan sosial kemasyarakatan yang dipersiapkan dalam seni pedalangan nanti.

4.4 Dari Tukang Parkir Cenk Blonk melirik Kampus

Nardayana yang tidak pernah menyerah dengan keadaan, semangat belajarnya kembali menyala setelah memiliki sedikit dana dari hasil parkir di Tiara Dewata. Ia melanjutkan studi di Institut Hindu Dharma Denpasar (kini berubah status menjadi Universitas Hindu Indonesia/Unhi), Jurusan Ilmu Agama. Setelah dua tahun bekerja Tiara Dewata terbakar dan Nardayana

memutuskan berhenti bekerja memilih untuk pulang kampung menjadi *pregina topeng bondres*. Meskipun berhenti bekerja, semangatnya untuk melanjutkan kuliah jalan terus. Untuk itu, ia harus menggenjot sepeda dari rumah (Belayu), menuju Tembau Denpasar dengan jarak sekitar 30 km. Akan tetapi, usaha kerasnya untuk meraih gelar sarjana ternyata kandas. Ketika memasuki semester VIII, Nardayana meninggalkan kuliahnya dan memilih pentas seni antardesa bersama grup *topeng bondres* dan *topeng panca*. Ketika itu tekadnya semakin bulat untuk menjadi seniman, bukan sebagai pegawai negeri seperti yang diharapkan ayahnya.

4.5 Dari Penari Topeng Kembali sebagai pekerja Toko

Sebagai seniman topeng, ternyata honorarium yang ia diterima belum cukup untuk hidup layak, untuk menyambung hidup. Nardayana kemudian bekerja di salah satu toko seni Kumbasari milik I Made Sukarsa. Itu berarti rute perjalanan sepedanya berubah. Sebelumnya ia pulang pergi dari Belayu menuju Tembau, sekarang dari Belayu menuju Pasar Kumbasari Penatih Jl. Gajah Mada Denpasar. Nardayana kembali melanjutkan hobinya sebagai dalang yang sempat *mandek* (terhenti) tersimpan. Kali ini wayang yang dibuatnya satu per satu bukan dari kertas karton, melainkan dari kulit sapi yang sudah diproses halus. dan akhirnya terkumpul juga satu *gedog* wayang (lebih kurang seratus lembar).

Pada tahun 1992 wayang kulitnya itu *diplaspas* (diupacarai) dan mulai menasbihkan diri sebagai seorang dalang. Nardayana belajar mendalang secara autodidak, membeli kaset rekaman dalang terkenal, seperti Dalang Dewa Rai Mesi dari Bangli. Dalang Ida Bagus Ngurah (dari Buduk, Badung), dan Dalang Wayan Jagra dari Bongkasa (Badung). Nardayana memutar kaset itu berulang-ulang sebagai guru. Selain belajar vokal, Nardayana juga banyak belajar bahasa Kawi dari kaset *tape recorder* itu.

4.6 Berawal sebagai Raja dan Tuan Putri dalam Pentas Seni Menjadi Suami Istri dalam Kenyataan

Seni *topeng bondres* yang masih dilakoni, tetap berjalan, seirama dengan semangat seni pedalangannya, Nardayana mulai mendapat *job* khusus di hotel bersama *sekaa* topeng dari Timpag, Kerambitan, Tabanan. Selain mendapat penghasilan tambahan, tim kesenian inilah yang mempertemukan ia dengan seorang penari putri bernama Sagung Putri Puspadi dari Banjar Wani, Kerambitan, Tabanan. Bermula dari berperan menjadi Raja dan permaisuri dalam pentas seni di hotel, karena lirikan sang raja kepada tuan putri *nyantel* tidak bisa dilepaskan katanya. akhirnya Wayan Nardayana dan Sagung Putri Puspadi menjadi pasangan suami istri dalam kenyataan. Selain mendapat jodoh, Nardayana juga mendapat bimbingan seni pakeliran dari seorang dalang bernama I Wayan Pater dari Kesiut, Kerambitan. I Wayan Pater selain menjadi dalang pragmen tari, juga sebagai dalang wayang kulit berbahasa Inggris dan Jepang yang khusus ditonton oleh tamu asing. Semangat seni pedalangan Nardayana kembali menggebu sehingga Nardayana membentuk *sekaa*/grup keseniannya dengan nama "Gita Loka". Menurut Nardayana, "gita" berarti nyanyian, dan "loka" berarti alam. Dengan demikian, *Gita Loka* berarti nyanyian alam. Untuk musik pengiringnya, ternyata, diluar dugaan, *sekaa batel* dari banjarnya memberikan dukungan penuh. Nardayana pun mulai pentas dari banjar ke banjar di wilayah Desa Belayu dan sesekali pentas ke desa tetangga. Dengan cara itulah, Nardayana melakukan promosi.

4.7 Prihatin dengan pementasan wayang yang sepi penonton, Cenk Blonk mengemas pertunjukan wayang kulit yang gaul

Menurut Nardayana, ia pernah menonton wayang di sebuah pura dan timbul rasa prihatin melihat pertunjukan wayang kulit yang hanya ditonton segelintir orang, bahkan bisa dihitung dengan jari. Kenyataan itu mendorong semangat Nardayana dan berkomitmen membuat sebuah pertunjukan wayang dengan

tampilan yang berbeda, Dari hasil perenungannya, dia kemudian mengemas pertunjukan wayangnya dengan sedikit “gaul” Isu atau tema yang diangkat adalah masalah-masalah di sekitar anak muda, diselipkan banyol-banyol segar agar pertunjukannya disukai anak muda. Usahnya itu ternyata membuahkan hasil. Masyarakat penonton sebagian besar bisa menerima pertunjukan seninya itu dan Ia mulai disukai karena mengangkat banyol-banyol di sekitar anak muda. Selain itu, muncul pula koreksi masyarakat bahwa Nardayana tidak sesuai pakem dalam pertunjukan wayangnya.

Sesuai dengan koreksi masyarakat, Nardayana mengakui pertunjukannya terkesan liar, tanpa pakem, tetapi ia menciptakan pakem sesuai dengan gaya dan kreasinya tersendiri. Ia menganggap bahwa hal itu sah-sah saja karena dari pengalamannya mendengarkan hasil rekaman wayang kulit, tiap dalang memiliki pakem sendiri-sendiri. Dengan demikian, itu berarti bahwa setiap dalang bebas berkreasi sesuai dengan perkembangan zaman. Yang tidak boleh diubah adalah ceritanya yang bersumber pada dua epos, yaitu Mahabharata dan Ramayana.

4.8 Pertunjukan Cenk Blonk menjadi mempesona dan diburu semua kelas

Gaya liarnya di belakang kelir, ternyata mempesona kaula muda. Hal itu terbukti, baru kali ini sebuah pertunjukan wayang kulit menjadi tontonan yang diburu oleh semua kelas, orang tua, kaula muda, wanita, dan anak-anak. Pada tahun 1996, seiring dengan kelahiran putri pertamanya, Ni Putu Ayu Bintang Sruti, Wayang Kulit Gita Loka makin laris. Hampir tiap malam Nardayana melakukan pementasan di berbagai tempat. Banyol yang disampaikan dua tokoh wayang bondres Nang Klenceng dan Nang Eblong membuat pertunjukan Nardayana ini makin digemari. Dengan demikian, Nardayana mengundurkan diri sebagai karyawan *art shop* di pasar Kumbasari. Ia telah memutuskan total menjadi dalang.

Melihat animo masyarakat yang begitu besar terhadap pertunjukannya, Nardayana kemudian berpikir untuk memberikan sentuhan lain pada *tabuh* pengiring atau *gambelan*. Ia lalu memutuskan memakai *gong kebyar* yang awalnya memakai empat tangguh *gender*. Ia juga mulai memakai *gerong* (sinden) seperti dalam pertunjukan sendratari dan wayang Jawa. Nardayana merasa, bahwa kehadiran sinden akan memberikan nuansa lain terhadap pertunjukannya. Inovasi terus dilakukan. Bahkan, nama sanggarnya pun tidak luput dari perubahan, yaitu dari Gita Loka menjadi Cenk Blonk

4. 9 Kisah Munculnya Wayang Cenk Blonk

Munculnya nama Cenk Blonk yang diambil dari nama wayang bondres Nang Klenceng dan Nang Eblong. memiliki kisah tersendiri. Pada suatu hari, Nardayana bertemu dengan sahabat karibnya, dari Kediri, Tabanan bernama I Gusti Bara Dwaja. Sahabatnya itu adalah ahli waris Dalang Pacung, Gianyar yang menikah *nyeburin* ke Delodpuri, Kaba-kaba, Kediri (Tabanan). Selain sebagai seniman topeng, sahabatnya itu juga belajar seni pedalangan. Di Kaba-kaba, ada tokoh wayang bondres yang menarik perhatian Nardayana. Tokoh wayang itu kemudian dijadikan mal dan diberi nama Nang Klenceng. Kemudian Nardayana menemukan lagi tokoh wayang bondres di Desa Dakdakan, Abiantuwung (Tabanan). Tokoh wayang bondres milik Dewa Aji Lingga itu berpostur gemuk dengan suara ceplascplos, tapi *nyelekit*, diberi nama Nang Eblong. Tokoh wayang itu juga dijadikan mal oleh Nardayana.

Pada tahun 1996, Nardayana tidak memiliki saingan di Tabanan meskipun tarifnya diperkirakan paling tinggi. Oleh karena itu, jadwal pentasnya sangat padat, bahkan mulai pentas di seluruh kabupaten di Bali. Suatu ketika Nardayana mendapat pesanan pentas di Banjar Jempayah, Mengwi, Badung. Kru wayang sudah berangkat lebih awal menggunakan truk dan

Nardayana datang menyusul menjelang pentas. Saat mobil yang ditumpangnya berhenti di dekat kerumunan penonton, seorang lelaki nyeletuk “*Nah ne ba ya dalang ceng blong mare teka* (nah ini dia dalang Cenk Blonk baru datang),” kata lelaki itu sambil melongokkan kepalanya ke dalam mobil. Nardayana tersentak keget mendengar kata *ceng blong* itu. Kata itu selalu mengusik pikirannya dan akhirnya ia menimbang-nimbang untuk mengganti nama Gita Loka menjadi Cenk Blonk. Huruf “nk” dipakai karena meniru kata *bank*, atau kata asing supaya kesannya lebih *kren*. Keesokan harinya, begitu bangun pagi, Nardayana langsung mengambil kelir wayangnya. Tulisan Gita Loka di bagian atas kelir diganti dengan Cenk Blonk. Dua suku kata itu menggapit gambar kepala wayang Nang Klenceng dan Nang Eblong, yang berada punggung.

4.10 Cenk Blonk Laris Manis Banjir Order

Ternyata nama itu seakan membawa mukjizat, bahkan nama Cenk Blonk lebih populer daripada nama dalang I Wayan Nardayana dan membuat Cenk Blonk laris manis. Laris manis di dunia hiburan bukannya tidak ada masalah dan tantangan. Ibarat pohon kayu, semakin tinggi, semakin kencang diterpa angin. Pada tahun 2000 Nardayana sering tidak bisa menjaga kesehatan dan sering jatuh sakit tifus karena kelelahan sampai dirawat di rumah sakit Tabanan. Karena lamanya mengalami rawat inap, istrinya tak henti-hentinya menangis dan *nunas ica* untuk kesembuhan suaminya. Di tengah-tengah kesedihan keluarga sang dalang, berembuslah isu bahwa Nardayana sudah meninggal dunia. Berdasarkan pengalaman itu, Nardayana mulai mengatur jadwal pentas. Artinya, ia tidak menerima semua pesanan demi kesehatannya.

Mengingat popularitas Nardayana di dunia pakeliran tiada tandingan, pada tahun 2003, ia diajak kerja sama oleh sebuah perusahaan rekaman (*recording*) untuk membuat VCD. Rekaman

yang pertama ini, mengangkat lakon “Diah Ratna Takeshi”. Dalam rekaman tersebut, pertunjukan Wayang Cenk Blonk masih konvensional menggunakan lampu *blencong* sebagai penerang wayang, gamelan yang dipakai pengiring masih gong kebyar Sanggar Bianglala Tabanan. Meskipun tampak konvensional, rekaman ini memiliki kelebihan, yakni kemampuan dalang dalam memainkan wayang ditambah banyol segar dari enam punakawan, yakni Merdah-Tualen, Sangut-Delem, dan Cenk-Blonk. Rekaman VCD tersebut meledak di pasaran/laris terjual. Seiring dengan meledaknya VCD “Diah Ratna Takeshi”, Wayang Cenk Blonk juga kebanjiran *order*. Menurut Nardayana, sebulan rata-rata pentas 20--25 kali. Itu berarti bahwa dalam sebulan hanya lima hari dia istirahat sehingga sakitnya sering kambuh.

4.11 Menaikan Tarif Bayaran untuk Menjaga Kesehatan

Ditengah-tengah popularitasnya Nardayana/Cenk Blonk sering dilanda sakit. Suatu hari Nardayana pergi ke dokter Suartini, seorang dokter di Belayu. Dokter Suartini memberikan nasihat agar Nardayana menaikkan tarif tetapi diimbangi kualitas. Dengan naiknya tarif, maka pesanan akan berkurang. Namun, pendapatan tetap tinggi, dapat istirahat lebih banyak sehingga jarang sakit. Saran itu sangat diperhatikan Nardayana. Ia kemudian merancang strategi, mengemas cerita wayangnya tidak lagi menonjolkan lawakan, tetapi cerita dan nilai filosofinya diperbanyak. Apalagi masyarakat memang banyak menilai bahwa pertunjukan Wayang Cenk Blonk lebih banyak pada lelucon, melanggar pakem, dan miskin nilai filsafat. Dengan adanya penilaian itu Nardayana ingin mengubah *image* tersebut. Dengan mengemas cerita yang bersifat tuntunan, mendidik, membimbing, atau yang memberikan *sesuluh*/tuntunan kepada masyarakat. Ceritanya lebih jelas/mantap, mengandung nilai pendidikan, dan *banyol* (humor) tetap ada.

4.12 Muncul Pesaing Memperkuat Keyakinan Cenk Blonk untuk Maju Lagi.

Dalam waktu yang bersamaan, muncul pesaing, yakni Dalang I Wayan Nuada dengan menamakan diri Wayang Joblar dari Banjar Tumbak Bayuh, Desa Buduk, Kabupaten Badung yang sebagian besar menampilkan adegan lucu. Kehadiran dalang itu membuat merosotnya *order* pementasan, yaitu tidak lebih dari sembilan kali dalam satu bulan. Di pihak lain Wayang Joblar makin laris karena tarifnya juga lebih murah dari pada Wayang Cenk Blonk. Berdasarkan kenyataan itu, banyak temannya menyarankan agar Nardayana kembali pada gaya awal, yakni bahwa penampilan yang penuh banyol seperti gaya Wayang Joblar. Akan tetapi, Nardayana tidak bergeming dengan adanya pesaing Ia tetap kukuh dengan pendiriannya dan ia yakin bahwa perubahan yang dibuat akan segera diterima masyarakat. Menurut Nardayana, dalam penampilannya nanti, banyol tetap ada melalui tokoh Nang Klenceng dan Nang Eblong. Ceritanya juga harus menonjol karena dalam cerita banyak menyelipkan pesan pendidikan dan nilai filsafat.

Keyakinan Nardayana ternyata benar. Hal itu dibuktikan melalui rekaman VCD dengan lakon “Katundung Ngada” yang direkam saat pentas di Undiknas Denpasar. Rekaman VCD itu laris meledak lagi di pasaran. Nardayana mulai menata *gerong* (sinden) tabuh pengiringnya dengan gambelan Semarandana. Dengan tabuh garapan I Made Arnawa, penampilan Wayang Kulit Cenk Blonk lebih meyakinkan. Kendatipun Nardayana menonjolkan cerita pada tiap garapannya, tetap juga dituding melanggar pakem. Akan tetapi Nardayana mempunyai alasan, bahwa dirinya lahir sebagai dalang tanpa guru, sasarannya adalah agar penonton senang, wayang bisa diterima anak muda, yang belakangan ini, menurut Nardayana banyak terjebak oleh budaya Barat.

4.13 Dukungan Ida Pandita Memperkuat Penyampaian Nilai Nilai Pendidikan Dalam Pertunjukan

Kehadiran Nardayana mendapat dukungan dari seorang pandita Hindu dari Gria Bongkasa, mantan dalang di Kabupaten Badung. Ketika Nardayana melakukan pertunjukan di sana, pandita dari Bongkasa yang juga menganjurkan agar setiap pementasan, selalu menyisipkan petuah yang berisi nilai-nilai pendidikan, tuntunan kepada pemuda setempat yang banyak terjerumus wanita kafé. Menurut pandita sebagaimana dituturkan Nardayana, wayang hanya menjadi bayangan hidup yang setiap generasi selalu berubah. Tidak ada pakem yang baku, yang baku hanya lakonnya yang digali dari dua epos, yakni Mahabharata dan Ramayana.

Untuk memenuhi saran Ida Pandita dan untuk meningkatkan kualitas dirinya, Nardayana kembali memasuki dunia kampus. Ia melanjutkan studi di Institut Seni Indonesia Denpasar Jurusan Pedalangan. Di kampus ini bakat alamnya sebagai dalang diasah lagi dan ia mendapat sentuhan akademis. Kuliah di ISI Denpasar membuat Nardayana banyak mengenal seniman akademisi, para dosen yang sudah mempunyai nama di dunia seni. Manfaat kuliah di ISI menurut Nardayana, memiliki manfaat ganda. Selain mendapat ilmu di bidang seni, Nardayana juga dapat melirik sejumlah seniman tabuh, beberapa seniman tabuh (sarjana kerawitan) direkrut untuk memperkuat sanggarnya. Selain sarjana kerawitan, Nardayana juga merekrut beberapa seniwati ISI untuk menjadi *gerong*. Seniman akademis itu dipadukan dengan *gerong* nonakademisi dan ternyata hasilnya membuat pertunjukan Wayang Kulit Cenk Blonk semakin hidup dinamis dan profesional.

Berkat kepopuleran Wayang Kulit Cenk Blonk, orang-orang yang terlibat di dalamnya tidak lagi sekadar menjalankan hobi, tetapi sudah menjadikan sanggar seni Cenk Blonk itu sebagai sebuah industri untuk menambah penghasilan. Dampak ekonomi

lainnya, yakni ibu-ibu rumah tangga di sekitarnya yang bisa membuat *banten* dapat bagian rezeki bila ada anggota masyarakat yang memesan wayang lengkap dengan *banten*.

Untuk mengatur keuangan, Nardayana memakai manajemen yang rapi yang dipegang oleh istrinya Sagung Putri Puspadi. Setiap lima kali melakukan pertunjukan, para anggota sanggar menerima gaji. Sebagian dari pendapatan sanggar disisihkan untuk biaya operasional dan pemeliharaan alat, seperti gong dan *sound system*. Sagung Putri menjelaskan, bahwa untuk tahun 2011 ini, tarif Wayang Kulit Cenk Blonk sebesar Rp 13 juta untuk daerah Karangasem, Buleleng, dan Jembrana. Untuk di luar daerah itu dikenakan Rp 12 juta dengan durasi pementasan waktu 2,5 jam.

4.14 Ketenaran Cenk Blonk Sampai Merambah ke Pusat Ibu Kota

Kabar ketenaran Wayang Kulit Cenk Blonk tidak hanya di Bali, tetapi sampai ke luar komunitas Bali. Yusuf Kala sewaktu masih memegang jabatan Wakil Presiden dan keluarga Cak Durasin serta karyawan Bank Indonesia di Jakarta juga dibuatnya terpesona saat menonton pertunjukan Wayang Kulit Cenk Blonk di Jakarta. Nardayana beserta krunya sudah melakukan pertunjukan tiga kali di Taman Mini Indonesia Indah (TMII). Dengan menggunakan bahasa campuran, yakni Indonesia dan bahasa Bali, Jakarta dapat menerima dibuktikan dengan tepuk tangan, aplus penonton yang meriah. Selain di Jakarta, pesanan juga datang dari komunitas orang Bali di Juanda Surabaya. Menurut Cenk Blonk, masih banyak lagi ada pesanan dari luar Bali, tetapi karena alasan terbentur pada biaya, maka pesanan itu tidak bisa dipenuhi.

Pengalaman menarik yang pernah dialami Nardayana, antara lain ketika ia dipesan oleh Persatuan Pedalangan Indonesia (Pepadi) untuk melakukan pertunjukan di TMII Jakarta. Masalah yang dihadapi adalah pertunjukan itu harus menggunakan bahasa

Indonesia. Kala itu Nardayana menampilkan lakon “Kumbakarna Lina” (Gugurnya Kumbakarna). Sebelum melakukan pertunjukan di TMII, Nardayana harus menempuh “ujian publik” di Gedung Natya Mandala ISI Denpasar disaksikan pula oleh ratusan dalang se Bali. Menurut Nardayana, melakukan pertunjukan wayang kulit dengan menggunakan bahasa Indonesia agak kaku. Oleh karena itulah, untuk menampilkan banyolan, tetap menggunakan bahasa campuran.

4.15 Bertenger di Puncak Karier Cenk Blonk terus belajar menempuh Pendidikan S3

Di dunia seni pedalangan Bali, Nardayana boleh disebut sedang bertenger di puncak karier. Akan tetapi, sampai kapan *taksu*-nya bersinar terang, Nardayana sendiri juga tidak mengetahuinya. Namun, Nardayana yakin bahwa suatu saat auranya akan pudar, ketenarannya akan meredup karena di dunia ini semuanya bisa berubah, tidak ada sesuatu yang langgeng. Dia juga tidak mau memaksa anaknya mengikuti jejak ayahnya, Nardayana berpendapat bahwa akan ada dalang lain sebagai penerus dan sekaligus sebagai pesaing. Kini sudah ada dua dalang yang difasilitasi untuk ikut memasuki dapur rekaman. Kedua dalang ini untuk sementara, dijadikan pesaingnya agar dirinya mempunyai semangat berkreasi. Namun, ia memiliki keyakinan, bahwa suatu ketika kedua dalang ini akan menjelma menjadi penerus “pakem liar” gaya pedalangan Nardayana.

Di puncak kariernya sekarang ini, Nardayana justru masih haus akan ilmu pengetahuan. Kendatipun sudah berhasil mendapat gelar S.Sn (Sarjana Seni) dari ISI Denpasar dan M.Fil.H (Magister Filsafat Hindu) dari IHD Negeri Denpasar dengan predikat *cumlaude*, Nardayana terus melanjutkan studi pada Program Doktor (S3) di IHDN Denpasar. Nardayana mengatakan, bahwa penonton sekarang sudah berpikir kritis dan berpendidikan tinggi.

Oleh karena itu, sebagai dalang yang memberikan pesan-pesan kepada masyarakat tentu harus juga memiliki ilmu pengetahuan yang tinggi. Dengan nada berkelakar Nardayana berkata seperti dibawah ini.

“Saya ingin pertunjukan wayang tidak hanya ditonton oleh anak muda dan kalangan bawah saja, namun pementasannya agar dapat ditonton oleh para cendekiawan dan para profesor. Kalau penontonya seperti itu, maka dalangnya juga harus berpendidikan tinggi, minimal doktor.”

Dalam proses pembelajaran program doktor (S3) ini, Nardayana pun aktif menyimak gaya para profesor dalam menyampaikan ilmunya. Gaya dosennya itu dijadikan masukan atau inspirasi dalam mengemas penampilannya agar lebih mantap menyampaikan pesan-pesan moral, nilai filsafat, dan nilai-nilai pendidikan Hindu.

Demikian kisah hidup Cenk Blonk seakan jatuh bangun dalam mencapai puncak kariernya. Ide dan semangat dalam berkarya, itu perlu ditauladani untuk menghadapi hidup yang sangat sulit. Namun dari apa yang telah dilakukan Cenk Blonk semestinya patut mendapat penghargaan karena sudah mengangkat seni pertunjukan wayang kulit menjadi kegemaran masyarakat, menciptakan pertunjukan wayang kulit yang inovatif agar tidak tergilas jaman, namun tidak satupun pihak terkait yang merespon/ memberi penghargaan terhadap karya Cenk Blonk sebagai anak bangsa yang berkarya positif untuk bangsa dan negara mengapa? semoga Tuhan menganugerahi segalanya.



DAFTAR PUSTAKA

- Abadi, Totok Wahyu. 2001. “Kartun dan Makna-Makna Sosial dalam Media Pers (Analisis Isi terhadap Kartun di Jawa Pos)”. *Jurnal Penelitian Media Massa Vol.4 No.7.2001, hlm.17*. Surabaya: Balai Pengkajian dan Pengembangan Informasi.
- Ardana, I Gusti Gede. 2007. *Pemberdayaan Kearifan Lokal Masyarakat Bali dalam Menghadapi Budaya Global*. Denpasar: Pustaka Tarukan Agung.
- Arief, Rohman dkk. *Media Pendidikan: Pengertian Pengembangan dan Pemanfaatannya*. Jakarta: PT RajaGrafindo Persada.
- Atmadja, I Nengah Bawa. 2006. ”Bali pada Era Globalisasi: Pulau Seribu Pura Tidak Seindah Penampilannya” Laporan Penelitian. .
- Atmaja, Jiwa (ed). 2003. *Perempatan Agung: Menguak Konsepsi Pelemahan Ruang dan Waktu Masyarakat Bali*. Denpasar: Bali Media Adhikarsa.
- Bustanudin, Agus. 2000. *Agama dalam Kehidupan Manusia Pengantar Antropologi Agama*. Jakarta: PT Raja Grafindo Persada.
- Butuantara, I Wayan. 2007. “Topeng Panca sebagai Tontonan dan Tuntunan”. Tesis. Tidak diterbitkan. Denpasar: Program Pascasarjana Universitas Hindu Indonesia.
- Dantes, I Nyoman. 2010. *Kurikulum Berbasis Kompetensi di Perguruan Tinggi dalam Kaitannya dengan Pengembangan Standar Isi*. Singaraja: Universitas Pendidikan Ganesa.
- Darmawan, I Dewa Made. 2005. ”Wayang Kulit Cenk Blonk

dalam Media Rekam”. Tesis. Tidak diterbitkan. Denpasar:
Program Pascasarjana Unud.

Dibya, I Wayan. 2004. *Pragina: Penari, Aktor, dan Pelaku Seni
Pertunjukan Bali*. Jawa Timur: Sava Media.

Dinas Pendidikan Dasar Provinsi Daerah Tingkat I Bali. 1986.
Ramayana: Kakawin Miwah Teges Ipun.

Djelantik, A.A. Made. 1994. ”*Peranan Estetika dalam
Perkembangan Kesenian Masa Kini*”. *Jurnal Seni Budaya
Mudra*, II,7.

Driyarkara. 1986. *Driyarkara tentang Pendidikan*. Yogyakarta:
Kanisius.

Eriyanto. 2005. *Analisis Framing : Konstruksi, Ideologi, dan
Politik Media*. Cetakan Ketiga. Yogyakarta: PT LkiS
Pelangi Aksara.

Freire Paulo. 2009. *Pendidikan Masyarakat Kota*. Yogyakarta:
LKiS.

Gerungan. 2003. *Psikologi Sosial*. Bandung: Eresco.

Griffith R.T.H. *Yajurveda Samhitā*. Surabaya: Paramita.

Hamali, Oemar. 2005. *Perencanaan Pengajaran Berdasarkan
Pendekatan Sistem..* Jakarta: Bumi Aksara.

Hasbulah. 2005, *Dasar-Dasar Ilmu Pendidikan*. Jakarta: PT
Raja Grafindo Persada.

*Himpunan Undang-Undang Republik Indonesia: Guru dan
Dosen Sisdiknas (Sistem Pendidikan Nasional) SNP Standar
Nasional Pendidikan*. 2009. Wacana Intelektual

Hayanto. 1988. *Pratiwimba Adhiluhung Sejarah dan
Perkembangan Wayang*. Jakarta: Djambatan.

Irmayanti, Meliono – Budianto. 2004. *Ideologi Budaya*. Jakarta:

Yayasan Kota Kita.

Jaman, I Gede. 2007. *Tri Hita Karana: Dalam Konsep Hindu*. Denpasar: Pustaka Bali Post.

Kegiatan Peningkatan Sarana dan Prasarana Kehidupan Beragama. 2003. *Siwatattwa*. Pemerintah Propinsi Bali.

MacDonell, Arthur Anthony. 1974. *A Practical Sanskrit Dictionary*. London: Oxford University Press.

Madra, I Ketut. 1983. *Wayang Parwa Bali*. Proyek Penggalan/ Pembinaan Seni Budaya Klasik/Tradisional dan Baru.

Malaka, Tan. 1946. *Madilog: Materialisme Dialektika, dan Logika*, Jakarta: Jagakarsa.

Manda, I Nyoman. 2007. "Toya Baya, Toya Bayu" dalam *Bali Post*, 7 Januari 2007, hal.7.

Martoyo, Susilo. 2000. *Manajemen Sumber Daya Manusia. Edisi 4*. Yogyakarta: BPFE.

Mirsha, I Gusti Ngurah Rai. 1994. *Buana Kosa Brhama Rahasyam Alih Aksara dan Alih bahasa*. Denpasar: Upada Sastra.

Maswnara, I Wayan. 2006. *Sistem Filsafat Hindu (Sarva Darsana Samgraha)* Surabaya: Pāramita .

Maswnara, I Wayan. 2008. *Rgveda Samhitā Sākala Sākhā Mandala I,II,III*. Surabaya: Pāramita .

Mishra, Rajendra. 1989. *Sejarah Kesusastraan Sanskerta*. Denpasar: Universitas Udayana.

Monier, Sir. M. Williams. 1990. *Sanskrit-English Dictionary*. Delhi: Motilal Banarsidass.

Mulyono, Sri. 1982. *Wayang: Asal Usul Filsafat dan Masa Depan*. Jakarta: PT Gunung Agung.

- _____, Sri. 1981. *Human Character in the Wayang Javanese Shadow Play*. Singapore/Jakarta: PT Gunung Agung
- Murtiyoso, Bambang. 2009. "Fungsi dan Peran Pagelaran Wayang Purwa Bagi Pendidikan Budi Pekerti Bangsa".
- Murtiningsih. 2004. *Pendidikan Alat Perlawanan*. Yogyakarta: Resist Book.
- O'neil, William F. 2002. *Ideologi-Ideologi Pendidikan . Pengantar Mansour Fakhir..* Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Poerwadarminta. 1982. *Kamus Umum Bahasa Indonesia*. Jakarta: PN Balai Pustaka.
- PGAH 6 Tahun Singaraja. 1971. *Niti Çastra dalam Bentuk Kakawin*. Milik Pemda Tingkat I Bali Proyek Bantuan Lembaga Pendidikan Agama Hindu.
- PHDI Pusat. *Himpunan Keputusan Seminar Kesatuan Tafsir terhadap Aspek-Aspek Agama Hindu*. Tabanan: Pustaka Guna Dharma.
- Pudja, G. *Baghavagita (Pañcamo Veda)*. Surabaya: Paramita.
- Pudja, G. dan Tjokorda Rai Sudharta. 1995. *Manawa Dharmaçastra (Manu Dharma Sastra) atau Weda Smrti Compendium Hukum Hindu*. Diperbanyak oleh Pemerintah Daerah Tingkat II Badung Tahun Anggaran 1995/1996.
- Pudja, G. 1974. *Pengantar Agama Hindu III Weda Satu Studi Mengenai Kedudukan Weda sebagai Sumber Hukum dan Ajaran Agama Hindu*. Jakarta: UI.
- Purnamawati, Ni Putu Diah. 2005. "Pertunjukan Wayang Cenk Blonk Lakon Diah Gagar Mayang". Tesis. Tidak diterbitkan. Denpasar: Program Pascasarjana Unud.
- Raho, Bernard, SVD. 2007. *Teori Sosiologi Modern*. Jakarta: Prestasi Pustaka.

- Ratna, Nyoman Kuta. 2010. *Metodelogi Penelitian: Kajian Budaya Ilmu Sosial Humaniora pada Umumnya*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Ritzer, George. 2004. *Sosiologi Ilmu Pengetahuan Berparadigma Ganda*. Jakarta: PT Raja Grafindo Persada.
- Rohman Arif. 2009. *Politik Ideologi Pendidikan*. Yogyakarta: LaksBang Mediatama.
- Soedarsono. 1974. *Beberapa Catatan tentang Seni Pertunjukan Indonesia*. Yogyakarta: Konservatori Tari Indonesia.
- Sedyawati, Edi. 2007. *Budaya Indonesia Kajian Arkeologi, Seni, dan Sejarah*. Jakarta: PT Raja Grafindo Persada
- Siagian, Sonadang P. *Kiat Meningkatkan Produktivitas Kerja*. Jakarta: PT Rineka Cipta
- Sobur, Alex, 2004. *Analisis Teks Media: Suatu Pengantar untuk Analisis Wacana, Analisis Semiotik, dan Analisis Praming*. Bandung: Remaja Rosdakarya.
- Saham, Umar. 1993. *Estetika Sistemik dan Historik*. Semarang: IKP Press.
- Sanderson, Stephen K. 2000. *Makro Sosiologis: Sebuah Pendekatan terhadap Realita Sosial. Edisi Kedua*. Jakarta: PT Raja Grafindo Persada.
- Sadiman, Arief dkk. 2009. *Media Pendidikan: Pengertian Pengembangan dan Pemanfaatannya*. Jakarta: PT Raja Grafindo Persada.
- Sarwono, Sarlito W. 2009. *Psikologi Sosial*. Jakarta: Salemba Humanika.
- Sudarsono, Sudirdjo. 1975. *Teori-Teori Pendidikan Modern*. Malang: Ikip Malang.

- Stokes, Jane. 2003. *How To Do Media and Cultural Studies*.
Terjemahan oleh Santi Indra Astuti. 2007. Yogyakarta: Bintang Pustaka.
- Strinati. 2010. *Popular Culture: Pengantar Menuju Teori Budaya Populer*. Jogjakarta:AR-Ruzz Media.
- Sutrisno, R. 2008. *Wayang sebagai Warisan Budaya Dunia*. Surabaya: Intellectual Club.
- Sutedja, I Wayan Mertha. 1996. “I Wayan Mertha Sutedja Si Penggali Tri Hita Karana.” dalam *Pustaka Hindu Raditya*, No.5 Tahun I 1996:89.
- Suamba, I.B.P. 1999. *Śiwa Sahassra-Nama (Seribu Nama Śiwa) dalam Śiwa Purāna*. Denpasar: Yayasan Dharma Sastra.
- Sudharta, Tjok. Rai. 2009. *Kepemimpinan Hindu Asta Brata dan Nasihat Sri Rama Lainnya*. Surabaya: Paramita.
- Sukardjo dan Komarudin Ukim. 2009. *Landasan Pendidikan Konsep dan Aplikasinya*. Jakarta: Rajawali Pers.
- Supartha, Wayan. 1995. *Dharna Agama & Dharma Negara*. Denpasar: Penerbit BP.
- Surakhmad, Winarno. 2009. *Pendidikan Nasional: Strategi dan Tragedi*. Jakarta: Kompas.
- Susilo, Budi Soepandji. 2000. Makalah: *Naskah Akademik Undang-Undang tentang Bela Negara*, Jakarta.
- Syahirul, Anas. 2004. “Ki Manteb Raih Penghargaan dari Unesco”.http://Anas_www.tempointeraktif.com.
- Tilaar, H.A.R. 2003. *Kekuasaan dan Pendidikan, Magelang: Indonesia Tera*.
- _____, H.A.R. 2002. *Membedah Pendidikan Nasional*. Jakarta: PT Rineka Cipta

- Tim Penyusun. 2005. *Siwa Tattwa*. Milik Pemerintah Propinsi Bali.
- Titib, I Made. 2003. *Teologi & Simbol-Simbol dalam Agama Hindu*. Surabaya: Paramita.
- Titib, I Made. 1996. *Veda: Sabda Suci Pedoman Praktis Kehidupan*. Surabaya: Paramita.
- Titib, I Made. 2006a. *Menumbuhkembangkan Pendidikan Budhi Pekerti pada Anak: (Perspektif Agama Hindu)*. Denpasar: Bali Post.
- Titib, I Made. 2006b. *Persepsi Umat Hindu di Bali terhadap Svarga, Naraka, Moksa, dalam Svargarohanaparwa: Perspektif Kajian Budaya*. Surabaya: Paramita.
- Tirtarahardja, Umar, dan Sulo. 2005. *Pengantar Pendidikan*. Jakarta: PT Rineka Cipta.
- Undang Undang Sistem Pendidikan Nasional (UU Sisdiknas) Nomor 20, Tahun 2003.
- Vimalânanda. 1997. *Swrâṃṣ*. Diterjemahkan oleh I Wayan Maswinara. *Mahânârâyana Upanisad*. Surabaya: Paramita.
- Wiana, I Ketut. 1995. *Yajña dan Bhakti dari Sudut Pandang Hindu*. Denpasar: Pustaka Manikgeni.
- Wiana, I Ketut. 2000. *Makna Agama dalam Kehidupan*. Denpasar: Penerbit BP.
- Wiana, I Ketut. 2004. *Mengapa Bali Disebut Bali?* Surabaya: Paramita.
- Wiana, I Ketut. 2006. *Menyayangi Alam Wujud Bhakti pada Tuhan*. Surabaya: Paramita.
- Widia, I Gusti Made. 1984. *Kakawin Ramayana I*. Singaraja: Indra Jaya.

- Wicaksana, I Dewa Ketut. 2007. *Wayang Sapuh Leger: Fungsi dan Maknanya dalam Masyarakat Bali*. Denpasar: Pustaka Bali Post.
- Widiana I Made. 1969. *Sapuleger dan Dharma Pewayangan*. Singaraja: Gedung Kirtya.
- Winanti, Ni Putu. 2002. *Pengenalan Dasar dan Tuntunan Praktis Bahasa Sanskerta dan Huruf Dewanagari*. Surabaya: Paramita.
- Winarso, H.P. 2005. *Sosiologi Komunikasi Massa*. Jakarta: Prestasi Pustaka
- Wirawan, Anak Agung Bagus, dkk . 1995. *Dharma Agama Dharma Negara*. Editor Wayan Supartha. Denpasar: PT BP.
- Yamin, Marthinis. 2006. *Sertifikasi Profesi Keguruan di Indonesia: Dilengkapi UU No. 14, Tahun 2005 tentang Guru dan Dosen*. Jakarta.
- Zoetmulder, P.J. 2004. *Kamus Jawa Kuno Indonesia*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.

RIWAYAT HIDUP PENULIS



Ni Putu Winanti, lahir di Banjar Delod Bale Agung, Desa Mengwi, Kecamatan Mengwi, Kabupaten Badung, pada tanggal 20 Januari 1968. Anak kelima dari lima bersaudara, yaitu: Ni Wayan Sukanti, Ni Made Sudiati, Ni Nyoman Sunarti, dan I Ketut Winanta, dari pasangan I Wayan Musna dengan Ni Made Murki. Riwayat pendidikan, menamatkan Sekolah Dasar pada SD NO 2 Mengwi Tahun 1982,

Lulus Sekolah Menengah Pertama (SMP) pada SMP Negeri I Mengwi Tahun 1985, Lulus Pendidikan Guru Agama Hindu (PGAH) pada PGAH Dharma Casana Tabanan, Tahun 1988, Lulus Akademi Pendidikan Guru Agama Hindu (APGAH) pada APGAH Negeri Denpasar, Tahun 1996, Gelar Sarjana (S1) Pendidikan Agama Hindu diperoleh pada Sekolah Tinggi Agama Hindu (STAH) Parama Dharma Denpasar, tahun 1998. Gelar Magister Manajemen Pendidikan (S2) diperoleh pada Institut Keguruan Ilmu Pendidikan (IKIP) Negeri Singaraja pada tahun 2005. Pendidikan S3/Gelar Doktor diperoleh di Universitas Hindu Indonesia pada tahun 2014. Pekerjaan yang pernah saya tekuni: adalah sebagai Karyawati di Super Market Tiara Dewata Tahun 1989-1993, sebagai Guru Honor Taman Kanak-Kanak, TK Handayani II, Denpasar Tahun 1993 s/d 1997, sebagai Personalia/ Pengembangan Sumber Daya Manusia (SDM) di Super Ekonomi Denpasar Tahun 1998 s/d 1999, Sebagai Guru Honor TK Titi Dharma Denpasar tahun 1999-2000, dan tahun 2000 diangkat menjadi Calon Pegawai Negeri Sipil (CPNS) dan diperkerjakan sebagai Tenaga Pengajar di Sekolah Tinggi Agama Hindu Negeri Denpasar Jalan Ratna No.51 Denpasar. Berdasarkan peraturan Presiden RI No. 01 Tahun 2004 adanya perubahan status dari STAH Menjadi IHDN (Institut Hindu Dharma Negeri), sebagai Dosen IHDN tahun 2004 sampai sekarang. Pengalaman Jabatan,

pada tanggal 15 September 2005 dipercaya sebagai Sekretaris Jurusan Teologi pada Fakultas Brahma Widya Institut Hindu Dharma Negeri (IHDN), Pada Tahun 2009 dipercaya sebagai sekretaris Lembaga Pengabdian kepada Masyarakat (LPM) Institut Hindu Dharma Negeri (IHDN) Denpasar, pada tahun 2013 sampai sekarang dipercaya sebagai Kepala Pusat Studi Gender dan Anak Institut Hindu Dharma Negeri (IHDN) Denpasar. Pengalaman organisasi, tahun 1996-2004 dipercaya sebagai sekretaris Dasa Wisma PKK Br Lumintang Denpasar, Tahun 2004 – 2007 dipercaya sebagai Ketua Dasa Wisma PKK Banjarr Lumintang Denpasar, Tahun 2002/2007, dipercaya sebagai sekretaris III Parisada Hindu Dharma Indonesia PHDI Propinsi Bali, Tahun 2007/2012 dipercaya sebagai Wakil Ketua V (bidang sosial budaya) Parisada Hindu Dharma Indonesia PHDI Propinsi Bali. Tahun 2013 sampai sekarang dipercaya sebagai Wakil Ketua V (bidang sosial budaya) Parisada Hindu Dharma Indonesia PHDI Propinsi Bali. Hasil karya yang pernah dihasilkan buku Pertama dengan judul “learning By Praying Pengenalan Dasar dan Tuntunan Praktis Belajar Bahasa Sanskerta dan Huruf Dewanāgari” tahun 2004 dicetak oleh percetaan Paramita Surabaya. Buku Kedua “Pura Keluarga dan Pratima” tahun 2009 dicetak oleh Pustaka Bali Post Denpasar, Buku Ketiga hasil penelitian “Perempuan dan Kepemimpinan Transformasional” tahun 2010 dicetak oleh percetaan Paramita Surabaya. Buku IV “Mengapa Memuja Ganesa” Tahun 2011, dicetak oleh Pustaka Bali Post Denpasar, Buku “Cenk Blonk Dalang Inovatif “ adalah buku Keempat yang dicetak oleh percetaan Paramita Surabaya.

Menikah dengan I Made Darpa tahun 1994 beralamat di Jalan A Yani No. 71 banjar Lumintang Denpasar, dikaruniai Dua orang putera, putera pertama bernama, I Putu Rama Marantika lahir tanggal 5 Maret 1995, putera kedua bernama, I Kadek Wira Santika lahir tanggal 25 Juni 2004. Moto Hidup Jujur, Ramah, dan Disiplin dalam segala hal adalah jalan menuju kesuksesan, Berdebat untuk mencari kebenaran/Dharma adalah kerinduan sepanjang masa. Hoby olah raga, musik dan diskusi.