

JURNAL KAJIAN SENI

VOLUME 01, No. 01, November 2014: 1-18

WAYANG KULIT TRADISIONAL DAN PASCA-TRADISIONAL DI JAWA MASA KINI¹

Matthew Isaac Cohen

Jurusan Teater & Drama
Royal Holloway, University of London
matthew.cohen@rhul.ac.uk

Klaim-klaim otentisitas dan antikuitas selalu dikaitkan pada teater boneka di seluruh dunia, terutama oleh pihak-pihak yang mengupayakan pencahayaan dari lembaga-lembaga *heritage*, pemasukan finansial dari industri pariwisata, atau legitimasi, pada saat menanggapi audiens yang semakin berkurang. Walau demikian, semua yang kita ketahui tentang teater boneka mengindikasikan bahwa dalam kenyataannya, tradisi tak pernah statis melainkan secara terus menerus perlu disesuaikan untuk audiens kontemporer dengan konteks pertunjukan yang selalu berubah pula. Bahkan bentuk-bentuk teater boneka yang sekilas tampak stagnan ataupun ‘melempem’, sebagaimana pertunjukan *marionette* yang ditampilkan pada hari-hari libur di Amerika, perkumpulan Bunraku yang disubsidi oleh negeri di Jepang, ataupun teater bayangan yang selalu dipentaskan berkaitan dengan ritual

seperti *tógalugómbeaṭṭa* di India (Singh, 1999), nyatanya, selalu diperbarui dan dirubah dengan cara-cara yang kadang halus, kadang dramatis. Inovasi bukanlah oposisi dari tradisi; perubahan diperlukan untuk menjaga tradisi agar tetap vital dan bermakna sebagaimana ditekankan oleh sosiolog Edward Shils (1981) bertahun-tahun lalu.

Bagaimanapun, selama abad terakhir ini muncul sejumlah perkembangan atas artikulasi-artikulasi baru dari tradisi boneka – bukan mencakup inovasi dalam tradisi melainkan keberangkatan strategis darinya. Seniman boneka seperti Alfred Jarry dan pengikutnya telah menghisap secara mendalam wujud-wujud sosial tradisi, struktur dramaturgis, teknik, dan teknologi tanpa mengacuhkan peraturan-peraturan dan pantangan-pantangannya. Dengan mempergunakan pemikiran sosiolog Inggris Anthony Giddens (1994), saya menyebut teater boneka macam

¹Dialihbahasakan oleh Leilani Hermiasih (email:leilanihs@gmail.com) dari artikel “Traditional and Post-Traditional *Wayang* in Java Today,” di *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, disunting oleh Dassia Posner, John Bell and Claudia Orenstein (London: Routledge, 2014). Terima kasih atas izin dari penerbit dan penyunting.

ini sebagai pasca-tradisional. Produksi biasanya dioperasikan di luar waktu dan ruang yang secara tradisional disarankan, cenderung sangat reflektif, dan kebanyakan *melék* politik, bahkan terkadang bersifat subversif. Praktisi pasca-tradisional biasanya dikritik oleh kaum konservatif tradisional atas upayanya “menghancurkan” tradisi, walau banyak diantaranya, sesungguhnya, lebih mementingkan transmisinya selagi melawan ideologi-ideologi represif dari “tradisionalisme” (Pelikan, 1984).

Beberapa pementasan teater boneka pasca-tradisional berupa kolaborasi antara agen-agen dari luar tradisi – seperti *Tall Horse*, sebuah kolaborasi antara Handspring Puppet Company dari Afrika Selatan dengan Sogolon Puppet Troupe dari Mali (Hutchison, 2010). Selain itu, pementasan teater boneka pasca-tradisional dapat pula berasal dari praktisi non-hereditas dalam upayanya memasuki ranah (teater) yang telah mapan dan mereproduksinya sesuai dengan nilai-nilai non-tradisional, seperti dalam kasus Sovanna Phum Theatre dari Kamboja, yang mengkombinasikan sirkus dengan teater bayangan *sbaekthom*. Ada juga beberapa contoh dari tradisi yang bertransformasi, oleh karena yang disebut Shils sebagai “faktor endogen”. Kini pembawa-pembawa tradisi mengeksplorasi kemungkinan-kemungkinan baru dalam bentuk tersebut, menolak secara radikal aturan-aturan tertentu, dan mencampurkan bentuk serta nilai kultural asing dengan tradisi (Shils, 1981: 213-239).

Faktor-faktor endogen inilah yang menjadi sebab utama munculnya perubahan dalam wayang tradisional di Indonesia dan juga perkembangan wayang pasca-tradisional. Wayang kulit di Pulau Jawa, fokus utama tulisan ini, dari berbagai sisi, sangat konservatif, dalam upayanya mereproduksi mitos-mitos Jawa kuno dan menanamkan Ramayana serta Mahabharata versi Jawa dalam konteks-konteks ritual. Lakon wayang tradisional diimprovisasi secara oral dalam pertunjukan dan oleh karena itu selalu berkaitan dengan konteks, namun kita bisa menyaksikan “tradisionalitas substantif” tingkat tinggi, didefinisikan oleh Shils sebagai “apresiasi atas pencapaian serta kearifan dari masa silam dan atas institusi-institusi yang dibenahi oleh tradisi, dan juga atas keinginan untuk mempertimbangkan pola-pola yang diwariskan dari masa lampau sebagai panduan-panduan hidup yang syah” (Shils, 1981: 21). Wayang kulit yang serupa dengan yang dikoleksi oleh T. S. Raffles lebih dari 200 tahun lalu dan kini ditempatkan di British Museum, dapat dengan mudah digelar dalam pertunjukan Jawa hari ini. Wayang dinilai sebagai pusaka; sebuah koleksi wayang untuk satu pertunjukan umumnya dikumpulkan dari generasi ke generasi, bukan hasil pekerjaan satu tukang semata.

Perkembangan-perkembangan dalam komunikasi serta transportasi dan publikasi teks wayang yang dimulai dari pertengahan abad ke-19 menyebabkan munculnya pengaburan atas gaya-gaya regional wayang dan juga reduksi

atas spesifisitas kultural lokal. Sarjana Belanda mengistimewakan penafsiran literasi oleh elit-elit dari Surakarta, sebagai kota kraton, dan mendukung pelatihan wayang dan buku teks yang terkait (Sears, 1996). Teks-teks yang berasal dari Kraton Surakarta dianggap sebagai sumber otoriter oleh seniman wayang di pulau Jawa. Dominasi wayang kulit Surakarta selanjutnya tersebar luas pada abad ke-20 dalam media rekaman serta radio (dan nantinya televisi serta media digital). Organisasi wayang pemerintahan baru, Pepadi dan Senawangi, yang terbentuk di Jakarta pada masa Orde Baru dan dilindungi oleh kroni-kroni Presiden Soeharto, mempromosikan wayang Surakarta sebagai bentuk esensial tradisi Jawa dalam festival, publikasi, dan representasi publik lainnya. Wayang menjadi “*carriage-trade item*” atau barang deluks (Geertz, 1990:52) di Jawa Timur pada tahun 1980an, dan *dalang-dalang* lokal harus mengadopsi aspek-aspek gaya Surakarta agar bisa terus bersaing (Day, 1996). Dalang-dalang di Jawa Tengah dan Jawa Timur lantas membeli wayang-wayang gaya Surakarta yang berwarna-warni dan berbobot ringan, memungkinkan gaya permainan yang dipopulerkan pada tahun 1980an oleh dalang gaya Solo Ki Manteb Soedharsono, lantas menjual wayang-wayang tua mereka kepada penjual-penjual barang antik, walau banyak diantaranya telah lama dijadikan *bibit* atau model untuk membuat wayang. Gaya-gaya regional lain dan bentuk-bentuk wayang minoritas, seperti *wayang krucil* dan *wayang gedhog*, mulai terancam punah.

Pengkonstruksian “Jawa” yang monumental dan kraton-sentris pada masa Orde Baru, yang dikritik oleh antropolog Amerika John Pemberton (1994), telah ditantang oleh gerakan-gerakan dinamis dalam kultur Jawa sejak turunnya Soeharto pada 1998. Dalam demonstrasi-demonstrasi bergaya karnival menuju penggulingan rezim Soeharto, juga protes-protes kelanjutannya yang menentang regulasi-regulasi Islami sharia berkaitan dengan ‘kesopansantunan’, seniman dan aktivis mempergunakan bentuk-bentuk lokal dalam pertunjukan kultural untuk menentang otoritas hegemonis. Seniman hari ini berjuang untuk membentuk komunitas-komunitas dengan audiens serta patron lokal, dengan membangkitkan serta menginterpretasikan kembali bentuk-bentuk kultural kuno dan residual dari wayang serta kesenian lainnya. Bentuk-bentuk wayang yang terancam punah, seperti wayang beber, tiba-tiba mendapat perhatian lebih yang tak hanya mencakup khalayak kolektor barang antik. Bentuk-bentuk kesenian ini merupakan sumber kultural yang vital untuk “resistensi terhadap kekuatan yang sudah melekat” (Nancy, 1986). Kunjungan-kunjungan saya ke Jawa pada tahun 2009 dan 2011 menegaskan bahwa wayang masih merupakan gudang untuk nilai-nilai tradisional, dan juga merupakan bentuk kesenian yang dinamis, dalam respon-responnya atas arus budaya populer, perubahan politik dan religius, serta isu-isu terkini.¹ Tak “sekadar” menjadi relik historis, wayang selalu diciptakan ulang dalam berbagai sektor dan melibatkan

audiens baru melalui pemakaian humor aktual, komentar-komentar sosial dan politis, mode-mode baru teknologi, dan refleksi filosofis.

Di sini, saya akan mendiskusikan dua tipe atau arus luas dari pertunjukan wayang Jawa. Tipe pertama saya sebut “tradisional”; mengacu pada pertunjukan-pertunjukan berbahasa Jawa dengan iringan standar gamelan, biasanya berdurasi sepanjang malam, dipentaskan dalam konteks-konteks ritual, dan terbuka bagi khalayak umum secara gratis. Tipe kedua yakni wayang “pasca-tradisional”, terkadang di Indonesia dirujuk sebagai *wayang kontemporer* (Cohen, 2007; Mulyono, 1982: 281-289), yang dipentaskan di luar konteks-konteks ritual, dalam gedung-gedung teater, festival-festival, atau galeri-galeri seni. Wayang pasca-tradisional mengartikulasikan relasi-relasi baru antara penampil (performer) dengan komunitas-komunitas mereka, serta mode-mode pengikutsertaan di dalam serta lintas dunia seni kontemporer.

Perlu juga ditekankan bahwa kedua arus wayang ini bukan merupakan kategori-kategori yang posisinya saling berseberangan. Seniman wayang pasca-tradisional biasanya sangat terampil dalam pementasan tradisional dan juga berkenan mementaskan wayang tradisional sesuai pesanan. Jan Mrázek (2005) dalam monograf *Phenomenology of a Puppet Theatre* mengibaratkan wayang sebagai sebuah rumah yang sedang dibangun melalui pertunjukan untuk ditempati oleh penampil dan penonton pada waktu tertentu. Slamet

Gundono, dalang pasca-tradisional yang barangkali paling ternama di Jawa sampai kematian mendadaknyanya tahun 2014 ini, menyampaikan pada saya kalau sesungguhnya tidak ada perbedaan fundamental antara pertunjukan wayang kulit sepanjang-malam, dengan iringan gamelan yang terkadang ia pentaskan, dengan kolaborasi kontemporer dan intermedialnya. Baik wayang kontemporer maupun tradisional menawarkan Ki Slamet rumah-rumah yang dapat ia tinggali, atau, sebagaimana disampaikannya, rumah-rumah di mana ia merasa *enjoy* (bahasa Inggris dalam pernyataan asli). Komentar kurator seni Nicolas Bourriaud atas yang ia sebut seni paska-produksi (*postproduction*) cukup jitu. “Prefix ‘pasca’ tak menandai negasi ataupun kelebihan; ia mengacu pada zona aktivitas. Proses-proses dalam pertanyaan ini tidak mencakup ... penyesalan atas fakta bahwa semua ‘telah terjadi’, melainkan penciptaan protokol-protokol penggunaan untuk semua mode-mode yang masih ada untuk representasi serta semua struktur-struktur formal. Hal ini merupakan persoalan perampasan semua kode-kode kebudayaan, bentuk-bentuk kehidupan sehari-hari, hasil-hasil dari patrimoni global, dan upaya untuk membuat mereka semua berfungsi. Untuk mempelajari bagaimana mempergunakan bentuk-bentuk ini ... yang terpenting adalah untuk mengetahui bagaimana untuk menjadikannya milik seseorang, untuk dapat menghuninya” (Bourriaud, 2011: 17-18). Shils mengembangkan metafor ini lebih lanjut dalam pembahasannya

mengenai faktor endogen dalam tradisi-tradisi yang berubah: “Akuisisi dari masa lampau menghiasi rumah mereka namun jarang sekali itu menjadi rumah yang dapat mereka huni dengan nyaman. Mereka akan mencoba membentuk-bentuknya sesuai dengan keinginan mereka sendiri; terkadang mereka membuang atau menggantikan beberapa perabotan yang diwariskan” (Shils, 1981: 213).

Tradisi dalam Konteks: Drama Ritual dan Komunitas

Pertunjukan wayang yang disponsori para masyarakat setempat, walau jarang di Jawa Tengah dan Jawa Timur, masih sering diselenggarakan di Cirebon, Indramayu, dan daerah sekitarnya seputar Jawa Barat. Saya menghadiri beberapa acara komunitas di tahun 2009 dan mementaskan *Mapag Sri* di sejumlah desa. Pementasan ini berkisah tentang asal mula padi, yang diselenggarakan sebagai hiburan siang hari di balai desa untuk merayakan penanaman pertama tahun tanam. Desa-desa yang mensponsori drama ritual semacam ini, dengan sesaji dan doa, umumnya digolongkan menganut unsur ‘tradisionalitas bersubstansi’ yang tinggi. Hanya saja, Indonesia sebagai negara yang mayoritasnya Muslim; dan kehadiran kaum Muslim fundamental terkadang melawan adat istiadat semacam ini, yang mereka anggap sebagai bekas-bekas kepercayaan dari masa lampau yang politeistik (alias syirik). Saya menyaksikan ketegangan antara fundamentalisme dan tradisionalitas bersubstansi pada tahun

2009 di sebuah unjungan di daerah pelosok Indramayu. Desa tempat acara ini diselenggarakan baru saja mengangkat seorang Muslim fundamentalis sebagai kepala desanya – mungkin berkaitan dengan politik uang daripada popularitas sesungguhnya. Pada perayaannya, tari topeng dipentaskan pada siang hari, sementara wayang kulit menjadi hiburan untuk malam hari. Kepala desa tersebut menarik dana untuk perayaan pertanian seluruh desa oleh karena pandangan religius modernnya, yang membuat banyak pihak merasa tak senang.

Walau demikian, masyarakat desa tetap menyelenggarakan acara tersebut, didanai oleh masyarakat sendiri terlepas dari birokrasi desa, dengan memintai sumbangan pintu-ke-pintu atas kepercayaan bahwa arwah-arwah leluhur mereka akan memberi restu serta rezeki kepada keturunannya. Arwah yang menengahi dikatakan sebagai seorang ningrat, dengan kecenderungan pada kesenian tradisional; sehingga membuang adat istiadat ini jelas tak akan diizinkan. Bahkan dalam konteks pertunjukan paling tradisional ini telah muncul banyak tanda perubahan – termasuk munculnya subsidi dari pemerintah lokal Indramayu. Selama masa kepemimpinan Soeharto, pertunjukan wayang menjadi perahan pendapatan bagi pemerintahan lokal. Sebuah peraturan daerah di Indramayu mewajibkan pembayaran pajak yang besar dari penyelenggara wayang dan pertunjukan lain, dan di Cirebon, Indramayu, serta daerah-daerah lain di Jawa, para ‘penilik kebudayaan’ yang diangkat oleh Departemen Pendidikan dan

Kebudayaan datang secara reguler untuk menariki uang dari para penampil. Setelah turunnya Soeharto, peraturan-peraturan daerah Indramayu ini dihapuskan, dan tindak korupsi ‘penilik kebudayaan’ tadi ditekan. Lebih-lebih, dalang-dalang serta penampil lain pun menyadari bahwa pendanaan drama ritual tahunan desa-desa tersebut dapat diajukan dari subsidi pemerintah dan oleh karenanya mulai bekerja sama dengan patron-patron khusus untuk menulis aplikasi-aplikasi permohonan pendanaan. Subsidi pendanaan ini rupanya sudah ada sejak masa pemerintahan Soeharto namun tertutup bagi para seniman maupun komunitas-komunitas yang mendanai mereka. Kita dapat mencermati bahwa konteks-konteks dari acara-acara ini selalu bergeser, walau bentuk dramatis dan makna ritual dari drama ritual telah bertahan kurang lebih secara konstan.

Saya menghabiskan satu akhir pekan panjang di tahun 2009 untuk mengunjungi lapangan studi folkloris Wisma Nugraha Christianto dan mendiskusikan risetnya mengenai wayang kulit Jawa Timur, yang menyoroti manajemen seni Ki Surwedi, salah satu dalang yang paling digemari di provinsi ini. Riset Christianto menunjukkan bahwa popularitas Ki Surwedi dengan sponsor lokal terus bertahan oleh karena fleksibilitas manajemen dan familiaritasnya dengan patron. Ki Surwedi mempertahankan komunitas kuat dengan membentuk jaringan pengikut serta pendukung, yang mampu memesannya untuk pentas sebanyak lebih dari 100 kali setahun dengan harga lima juta rupiah

sekali pertunjukan. Salah satu cara Ki Surwedi melaksanakannya adalah dengan membangun ikatan-ikatan sosial dengan para pendukungnya. Ia mendorong pelaksanaan arisan di kalangan pengikutnya agar mereka dapat memesan pementasannya secara berkala. Ia datang be berapa jam sebelum tiap pertunjukan untuk menemui pendukungnya di perkebunan sebelum acara, lantas minta dipijat, alih-alih sekadar hadir untuk tampil atau beramah-tamah dengan para elit di rumah pihak penyelenggara. Ia minum dengan pendukung serta teman-temannya, dan membuka rumah serta sanggarnyakepada khalayak umum untuk bermain gamelan. Dengan menerjemahkan hubungan klien-patron Ki Surwedi ke bahasa manajemen seni, Christianto memainkan peranan penting dalam permakelaran tradisi. Dalam rekonfigurasi kontemporer atas tradisi, seseorang dapat melihat konteks pertunjukan tak lagi dibatasi pada tataran lokal namun lebih-lebih pada tataran nasional atau bahkan internasional. Para penampil dan komunitas mereka menyadari berbagai model manajemen pertunjukan dan mampu menghibridisasinya agar sesuai dengan keadaan-keadaan yang melingkupi acara-acara tersebut.

Tradisi dalam Pertunjukan: Kritik Politis

Rezim militer Orde Baru mengatur perilaku penerimaan politis yang pasif dalam wayang. Tak banyak dalang di era Soeharto yang memiliki kekuasaan cukup besar untuk mengartikulasikan visi

politis ataupun menantang ketidakadilan. Sebaliknya, dalang justru dipekerjakan sebagai 'juru bicara' yang membeokan berbagai peraturan pemerintah mengenai tipe benih padi anjuran pemerintah, KB, dan ideologi nasional Pancasila. Pada masa awal Reformasi, kebanyakan dalang masih enggan bersuara, takut akan tindak balik walaupun ikrar untuk kebebasan berpendapat sudah dicanangkan.

Saya melihat tanda-tanda di tahun 2009 yang menunjukkan bahwa perilaku politis di kalangan dalang mulai bergeser dan kritik-kritik politis serta religius yang tadinya tak terpikirkan di bawah rezim Soeharto mulai diintegrasikan ke dalam pertunjukan. Dalang-dalang terpelajar yang membahas wacana mengenai hak asasi manusia serta dialog antar-kepercayaan mulai banyak mengisi perestorasi wayang sebagai ruang dialog istimewa. Saya mengamati dalang Yogyakarta, Ki Seno Nugroho, menafsirkan lakon kanonis *Anoman Obong* pada bulan Mei 2009 sebagai potret dari sifat otoritarian di sebuah pertunjukan di Balai Sasono Hinggil di Keraton Yogyakarta, serta menginterpretasi ulang lakon *Semar Mbangun Kahyangan* sebagai sebuah kritik atas opresi pemerintahan dan ketidaksamarataan ekonomis pada satu pertunjukan yang disponsori kejaksaan tinggi pada di bulan Februari 2009. Mas Seno baru saja bergabung di website media sosial Facebook, dan kami sering berkomunikasi melalui fitur chat di website ini mengenai pertunjukan-pertunjukan serta kegiatan-kegiatannya yang lain.

Selain itu, pada tahun 2009, saya berhubungan kembali dengan Purjadi, asisten serta informan utama saya selama riset doktoral. Ketika saya pertama kali bekerja dengannya selama tahun 1994 hingga 1995, Purjadi merupakan sarjana baru dari Institut Agama Islam Negeri Syekh Nurjati sekaligus menjadi pengikut seorang khatib Muhammadiyah. Walau Purjadi tak berasal dari keluarga dalang, ia memiliki suara vokal yang menakjubkan (terus dilatih lewat kegiatannya menyanyi di rombongan bujangan setempat) dan bakat bawaan untuk mengimitasi vokal-vokal lain². Purjadi berani main drama ritual, seperti Murwakala, tanpa sesaji karena membantah keberadaan arwah dan menyesuaikan cerita *Semar Munggah Haji* – konon diciptakan sebagai kritik atas kaum skripturalis Islam oleh dalang sayap-kiri Abyor – menjadi lakon untuk *dakwah* bagi umat Islam untuk menerangkan peraturan-peraturan serta prasyarat menjadi haji yang mabrur.³

Saya mencermati di tahun 2009, bahwa setelah bertahun-tahun berkegiatan di komunitas dalang serta pendukungnya, Purjadi menjadi semakin terbuka pada nilai-nilai toleransi beragama. Sebagai contoh, ia kini memberi para penyokong dana pilihan untuk mendanai drama ritual Murwakala dengan persembahan seturut adat istiadat. Purjadi juga terlibat dalam politik setempat, dan banyak pertunjukan yang ia ciptakan, seperti *Cungkring Nyaleg*, bertema politis, berisi debat-debat panas antara tokoh dengan ideologi berlainan.

Salah satu pertunjukan Purjadi yang paling menarik di tahun 2009

bertajuk *Kitab Sucieng Manusa*, lagi-lagi berpijak pada karya Abyor, yang saya tonton pada 14-15 Maret 2009 di desa Bodesari, Cirebon. Pertunjukan ini mengisahkan seorang kesatria yang bangkit dari kematian untuk mencari jawaban atas pertanyaan yang telah menghantuinya semasa hidupnya: apakah ada kitab suci, yang valid bagi seluruh umat manusia? Sang kesatria berjanji untuk membunuh siapapun yang tak bisa menjawab pertanyaan ini.

Dalam pencariannya, sang kesatria menyerang Suralaya Kedewatan, khayangan tempat tinggal Bathara Guru, pemimpin dewa-dewa. Koalisi-koalisi para dewa tak mampu menahannya. Lantas Cungkring, keponakan Sang Guru, pelayan terpercaya Pandawa Bersaudara, tiba di Suralaya, ketika tengah mencari obat bagi tuannya yang sakit, Darma Kusuma. Bathara Guru berjanji untuk membantu Cungkring

jika ia dapat mengalahkan kesatria tersebut. Cungkring menghadapi sang kesatria, yang menanyakan kitab suci sejati. Cungkring menjawabnya dengan mengatakan bahwa pertanyaan ini tak jelas. Kita harus mengetahui apakah kepercayaan religius yang dianut oleh manusia terlebih dulu. Untuk umat Islam, kitab sucinya Qur'an. Untuk umat Kristiani, Injil. Untuk umat Hindu, Veda. Untuk umat Yahudi, Taurat. Sang kesatria menyanggah. Teks untuk suatu agama tak bisa dipahami kecuali kita memahami bahasa yang digunakan untuk menulisnya. Sebagai contoh, untuk memahami makna Qur'an, kita harus bisa membaca bahasa Arab. Sang kesatria bersikeras akan adanya suatu kitab suci yang dapat dipahami oleh setiap manusia tanpa pandang bahasa ataupun agamanya, termasuk bagi mereka yang tak memiliki agama. Cungkring yang tak mampu menjawab,



Gambar 1. *Kitab Sucineng Manungsa*, oleh Purjadi, Bodesari; Bathara Guru (tengah) berkonsultasi pada patihnya Bathara Narada (kiri). (Sumber: Dokumentasi Penulis, 14-15 Maret 2009)

dipukul dan terbang meninggalkan sang kesatria.

Sang kesatria lantas menghadap Bathara Guru, yang menanyakan apakah kepercayaan religiusnya. Sang kesatria mengaku tidak beragama. Selanjutnya sebuah dialog teologis menyusul, yang kira-kira berbunyi seperti ini:

- guru : Jadi karena itulah kau tidak memahami konsep kitab suci. Kau perlu menganut satu agama terlebih dulu. Setelahnya, kau akan paham.
- kesatria : Agama mana yang cocok untukku?
- guru : Agama bukan persoalan cocok-cocokan; itu bergantung pada kepercayaan dan iman pribadi. Apakah kau mau mengikuti imanku?
- kesatria : Yang penting aku memahami Kitab.
- guru : Kau perlu memahami Yang Ilahi terlebih dulu. Dan sebelum itu, kau harus mengenali batinmu.

Guru lantas melanjutkan dengan penjelasan panjang mengenai keberadaan alam-alam yang bermacam-macam dan hubungan antara dunia “dalam” dengan dunia “luar”, dari pengetahuan kebathinan Jawa dan mengulang teologi monistik klasik (lihat Zoetmulder, 1995) dalam bahasa modern sehari-hari:

- kesatria : Aku tidak paham dengan perkataanmu. Katakan padaku dengan langsung.
- guru : Yang Ilahi tak bisa dipahami dengan logika karena Tuhan itu Maha Gaib. Rasa gula ataupun garam tak dapat dijelaskan pada seseorang

yang tak pernah mencecapnya sebelumnya. Demikianlah, untuk mengenali Tuhan, kau perlu menggunakan rasa, bukan pikiran.

- ksatria : Aku ingin melihat Tuhan secara langsung.
- guru : Tuhan itu aku, atau lebih tepatnya, semua yang ada dalam hati seorang yang percaya.

Wayang Kulit Paska-Tradisional

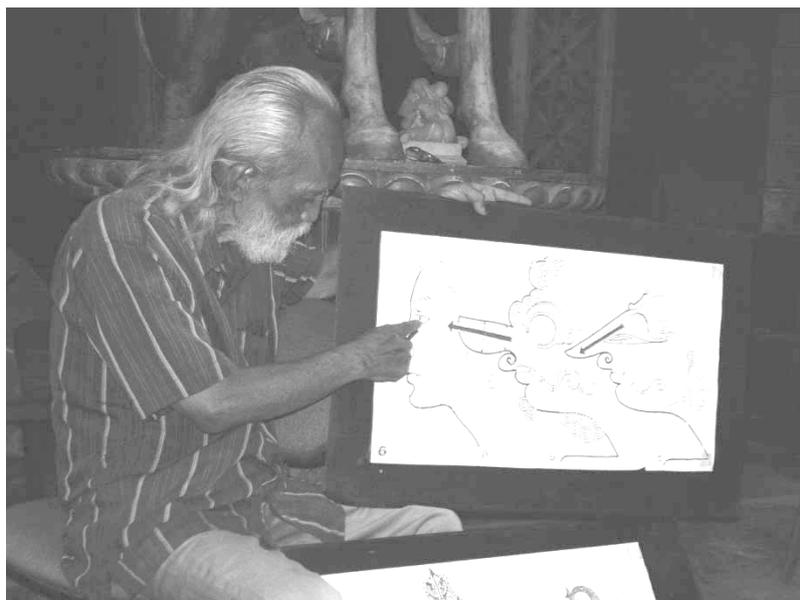
Pertunjukan-pertunjukan Purjadi dan Seno, walau kontemporer dalam etos maupun perspektif religius serta politisnya, masih sesuai dengan model-model dramaturgis wayang kulit yang terdahulu. Di sisi lain, seperti yang telah saya sampaikan, wayang terus dikembangkan ke dalam bentuk-bentuk baru dan dibingkai dalam cara-cara baru pula. Ia terus diperbarui dan mencapai audiens-audiens baru, menghasilkan komunitas-komunitas baru dalam prosesnya. Semakin lama, semakin banyak pula usaha-usaha ini yang saling terkait, dan praktisi wayang pasca-tradisional di sekitar Jawa, Bali, dan pulau Indonesia lainnya, juga Malaysia, beroperasi dalam kesadaran bersama atas inovasi, yang saling dipertukarkan melalui pertunjukan-pertunjukan yang dipublikasikan lewat pertemuan-pertemuan formal maupun informal, Facebook, YouTube, serta media lainnya.

Gerakan semacam ini dalam wayang sekiranya telah diawali sejak tahun 1960an, ketika praktisi serta akademisi pendatang (non-Indonesia) mulai mempelajari wayang di Jawa

dan Bali; dalang Indonesia mengajar, mempelajari, dan pentas di luar negeri; dan seniman wayang Indonesia mulai menjalin kontak langsung dengan kolega-kolega baru di Asia Tenggara yang juga mempraktekkan bentuk-bentuk boneka serupa dalam festival maupun proyek pertukaran budaya setelah dibentuknya ASEAN pada tahun 1967 (Cohen, 2007). Komunikasi serta pertukaran antarbudaya memungkinkan kesempatan-kesempatan dan sarana untuk penafsiran ulang dari wayang. Dalang Indonesia mengubah tradisi (Susilo, 2002: 185) dan mengembangkan varian-varian baru wayang dengan bentuk-bentuk wayang, teknik, serta teks baru. Studi-studi sosiologis tentang sejarah seni Eropa menunjukkan bahwa konsep seniman yang dikenali namanya (*the onymous artist*) muncul berabad-abad setelah masa serikat buruh seni dan scriptoria monastik (Martindale, 1972). Proses transformasi dalang Indonesia

dari yang disebut Ward Keeler sebagai “*dissembled authority*”, atau “otoritas tersamar” (Keeler, 1987: 268), menjadi ‘seniman berkarisma’, sebaliknya, hanya memakan waktu kurang dari dua generasi.

Salah satu figur penting dalam wayang pasca-tradisional adalah Almarhum seniman Yogyakarta, Sigit Sukasman, yang mengambil pendekatan eksperimental untuk membuat wayang, setelah terekspos seni modern di New York dan Belanda dari tahun 1964-1965 (Susilo, 2002). Sukasman mengolah wayangnya dengan kulit yang transparan dan ikonografi yang ganjil serta idiosinkratik. Produksi-produksi eksperimentalnya yang bernama *wayang ukur* menampilkan dalang di depan maupun di belakang layar berkolaborasi dengan penari yang mengenakan kostum dari wayang orang – sebuah kombinasi tanpa preseden lokal. Studio Sukasman di Yogyakarta, hingga kematiannya di



Gambar 2. Sigit Sukasman (1937-2009) menjelaskan teori visual wayang di sanggarnya. (Sumber: Dokumentasi Penulis, 26 April 2009)

tahun 2009, menjadi titik temu reguler bagi orang Indonesia maupun pendatang yang tertarik untuk mengkaji filsafat serta estetika wayang dengan kritis. Ia memperoleh pendapatan dari penjualan wayang-wayang buaatannya kepada kolektor-kolektor dan mengeluhkan betapa pengrajin wayang lainnya di Jawa menjiplak desain-desainnya dengan sembarangan tanpa atribusi. Sikap eksperimental Sukasman menjadi semacam kandang untuk keberagaman permainan dalang Yogyakarta atas kaidah-kaidah wayang. Berbagai kreasi *avant-garde* serupa muncul di Yogyakarta dan sekitarnya pada tahun 1970an dan 1980an.

Kebanyakan dari eksperimen-eksperimen dengan sebutan wayang kontemporer bersifat sementara – “akan populer tetapi tidak berkelanjutan” seturut kata-kata seorang kritikus wayang (Mulyono, 1982: 283). Salah satu hasil representative dari kategori ini adalah set wayang peninggalan suatu pertunjukan di tahun 1975 ciptaan komposer gamelan kontemporer Sapto Rahardjo, yang kini dipamerkan secara permanen di Museum Wayang Kekayon Yogyakarta. Wayang-wayang ini, terbuat dari kertas karton dan dilukis dengan tinta *fluorescent* (diterangi sinar ultraviolet selama pertunjukan), menggambarkan betapa hidupnya kultur anak muda di kota pelajar ini. Satu wayang berbajukan kaos lengan buntung dan sarung batik tengah mendengarkan musik dengan *headphone* yang menancap pada pemain audio portabel. Wayang kedua mengenakan kaos lengan buntung ketat

dengan motif tie-dye dengan rok mini. Wayang ketiga memamerkan rambut Mohawk-nya yang berwarna merah muda dan hijau. Wayang keempat mengenakan seragam tempur dengan motif batik dan memamerkan *eyeliner* serta *lipstick* tebal. Sebuah wayang yang menyerupai *kayon*⁴ mencatat nama-nama pihak-pihak yang terlibat dalam pementasan tersebut, dengan sebutan-sebutan lucu (contoh: “Saptlik Rahardjoslaq” untuk Sapto Rahardjo) dan slogan-slogan berbahasa Inggris maupun Indonesia (seperti “*Flowers of the War*”. Nama dari produksi ini adalah *Wayang Kreasul*, konon sebagai singkatan dari ‘kreasi’ baru tanpa melupakan ‘asal usul’.

Beberapa ide yang muncul dalam Wayang Legenda, yang dipentaskan tahun 1988 di Yogyakarta oleh pelukis dan seniman instalasi Heri Dono, mulai dikembangkan dalam instalasi Dono yang selanjutnya serta pertunjukan berbasis komunitas di Australia, Kanada, Selandia Baru, dan Inggris Raya (Behrend, 1999). Pencitraan serta ide-ide mengenai wayang terus mempengaruhi karya Dono dalam cara-cara yang kompleks. Namun walaupun Dono cukup terkenal sebagai seniman kontemporer di Indonesia, karyanya sebagai dalang belum banyak disorot di negara asalnya ini.

Selain ditandai oleh pemaparan dialog yang spontan sehingga tak mungkin ada dua pertunjukan yang sama, wayang tradisional juga ditandai oleh kualitas estetik rapinya, dengan proses kreasi yang dapat dipetakan dengan jelas. Dalam bentuk idealnya, wayang sesuai dengan perkataan Theodor Adorno

mengenai *monad*, “sebuah proses yang terjadi akan dan terkristalisasi pada titik henti” (Adorno, 1970 [2004]: 237). Pakem Keraton Surakarta untuk pedalangan, *Serat Sastramiruda*, menentukan, dalam daftar yang sering dikutip berisikan sembilan kualitas estetika, di mana dalang jika mewayang jangan sampai bercerita hal-hali di luar kelir (lakonnya), dan janganlah melucu (membanyol, mendagel) yang cabul (porno) dan jangan pula sampai membosankan penonton (Kusumadilaga, 1981: 51). Berkebalikan dengan karakteristik ini, wayang pasca-tradisional yang saya observasi cenderung cepat-cepat dilatih, ‘berpori’ bagi dunia, dan sangat bergantung pada keadaan-keadaan seputar pertunjukan. Wayang yang demikian tidak bersifat monadik melainkan sebagai “pertemuan temporer dan nomadik dari material serta produk yang asalnya berlainan” (Bourriaud, 2001: 28) – seperti suatu pasar tradisional. Suatu produksi wayang pasca-tradisional yang dipentaskan di Yogyakarta tahun 2009 memperlihatkan rasa fluiditas dalam wayang paska-tradisional.

Wayang Bocor

Pementasan pertama atas pertunjukan yang disebut oleh kuratornya Alia Swastika sebagai *wayang bocor*, ditawarkan secara gratis di pembukaan pameran seni visual Eko Nugroho, seorang perupa berbasis di Yogyakarta, di Cemeti Art House Yogyakarta pada tahun 2009. Pertunjukan episodic yang bertajuk *Berlian Ajaib* tersebut, secara longgar berdasar pada kisah-kisah dan karakter-karakter dari antologi komik

underground sang perupa, bernama *Daging Tumbuh*. Hal ini merupakan keluaran kedua atas yang disebutkan di website Nugroho sebagai “proyek wayang kulit” (Swastika, 2009) sang perupa. Dalam keluaran pertamanya, yang menggunakan set wayang yang sama dan didasarkan pada kartun hitam-putih Nugroho, berupa drama yang lebih konvensional dalam penyusunan naskah, dengan judul *Bungkusan Hati di Dalam Kulkas*, ditulis dan disutradarai oleh Joned Suryatmoko dari kolektif Teater Gardanella dari Yogyakarta dan dipentaskan di Teater Salihara di Jakarta pada tahun 2008. Dalang untuk pertunjukan pertama ini, Catur “Benyek” Kuncoro yang selalu inovatif, kurang puas dengan literalisme naskah awal serta kurang sensitifnya sang sutradara terhadap idiom-idiom wayang. Swastika lantas mengizinkan Benyek, yang pernah bekerja bersamanya di tahun 2006 sampai 2008 dalam proyek seni berbasis masyarakat dengan korban-korban gempa bumi di Bantul, untuk mengambil alih penciptaan proses kreatif dalam proyek kedua ini. Benyek adalah seorang kolaborator yang berpengalaman, ia tumbuh dari keluarga dalang dan lulus dari jurusan pedalangan dari Sekolah Menengah Karawitan Indonesia. Ia mengikuti beberapa pentas musik di luar negeri bersama kelompok seni dari Padepokan Seni Bagong Kussudiardjo sejak tahun 2004 dan bergabung dengan grup vokal Acapella Mataraman pula. Ia juga pernah bekerja dengan sejumlah grup musik premier Yogyakarta, termasuk Kua Etnika, dan teatrawan dan dalang yang

berkunjung ke Yogyakarta, termasuk Damiet van Dalsum dari Belanda. Kreasi wayangnya mencakup *Wayang Kartun* (2005), *Wayang Kontemporer Dual Core* (2006), *Wayang Pixel* (2007), dan *Wayang Hiphop* (2010), dan ia juga menulis naskah berbahasa Indonesia untuk Enthus Susmono, yang kini merupakan dalang dengan ongkos paling mahal se-Indonesia. Swastika menawarkan edisi-edisi lama dari *Daging Tumbuh* sebagai stimulus, untuk kemudia ia jadikan kerangka naskah, serangkaian adegan pendek yang menggambarkan situasi pasar malam, invasi alien, serta keluarga disfungsional.

Hanya tinggal dua minggu sebelum pembukaan galeri Nugroho ketika saya mampir di Cemeti Art House untuk meminta izin mengamati proses latihan wayang kontemporer ini. Benyek, Swastika, dan Nugroho, bersama dengan beberapa seniman lain (termasuk diantaranya dalang lain bernama Toro Widyanto; seorang komposer, Yennu Ariendra; dan skenografer, Andy Seno Aji), menghabiskan dua hari dari proses enam hari latihan dengan mengobrol saja di Cemeti. Dengan santainya, saya ditawarkan ikut menjadi dalang bersama dengan Benyek dan Toro, yang saya sepakati dengan antusias untuk mengambil peran sebagai pengamat partisipan, walaupun pembagian-pembagian formal masih belum ditentukan. Setelah beberapa waktu, akhirnya Alia Swastika, karena mengkhawatirkan pentas pembukaan, menekan kami untuk segera mulai berlatih. Pada awalnya kami mencoba formasi duduk di belakang dua layar

wayang yang dikonstruksikan untuk pameran – salah satunya dicat biru dan putih layaknya langit. Formasi ini terbukti canggung untuk tiga dalang yang duduk, dan saya mengusulkan untuk mengendurkan gapit (batang kendali pusat) dari wayang-wayang tersebut agar dapat dipegang dari kejauhan sambil berdiri. Teknik penghubungan ini memang tidak umum dalam wayang (walau tak sepenuhnya asing dalam trik-trik pembuatannya), namun Benyek dan Toro sepakat, sebab teknik ini menjamin kebebasan serta permainan yang lebih luas. Tak lama kemudian kami sudah memutar-mutarkan wayang seputaran layar dan melempar-lemparkan wayang dari satu ujung layar ke ujung lainnya dengan mengabaikan celah antara kedua layar. Toro, yang membuat wayang yang kami mainkan, memperlakukan wayang-wayang tersebut dengan sembarangan, karena tahu kalau ia dapat menggantikannya kalau rusak, sebuah pemikiran yang tak sejalan dengan kekhawatiran Alia, yang berharap untuk menjual wayang-wayang tersebut sebagai benda seni tunggal ketika ditampilkan dalam pamerannya.

Bagaimanapun, Alia tampak senang ketika kami menaruh wayang-wayang yang tak dipergunakan sepanjang dinding di belakang layar, mungkin sebab hal ini menyediakan pandangan yang lebih strategis bagi wayang-wayangnya. Ia mengambil sifat anti-ilusionisme kasual ini untuk mendefinisikan karakteristik pertunjukan ini, menciptakan istilah generik *wayang bocor*. Dengan konsep menampilkan wayang serta dalang,

kami cepat-cepat merancang prolog di mana seorang pedagang keliling (dimainkan oleh Benyek) dan rekannya (Toro) menjajakan salep dan ramuan ajaib yang konon dibuat dari sebuah berlian ajaib. Bingkai cerita ini, yang menggunakan aktor manusia dan juga wayang, walaupun tak dibuat berdasar pada kartun Nugroho, memungkinkan kami untuk menggunakan set pameran lainnya, yakni sebuah gerobak makanan yang telah dipersiapkan dan dicat oleh Toro. Kisah ini didasarkan pada berita aktual pada waktu itu mengenai seorang dukun bernama Ponari yang konon mampu membuat ramuan obat-obatan dari sebuah batu ajaib berwarna coklat. Dalam versi cerita kami, sebelum polisi tiba, para penjaja berhasil menjual salah satu ramuan mereka pada orang Barat naif yang ingin meniduri wanita-wanita Jawa (diperankan oleh penulis). Para penampil lantas berlari tunggang langgang, yang mengkondisikan kami

untuk mengambil posisi ke belakang layar untuk memulai adegan pertama.

Dalam proses penyusunan dan latihan untuk pertunjukan tersebut, Ariendra mengaransemen skor musik dari sampel-sampel suara dan mengumpulkan lagu-lagu, beberapa dari komposisinya sendiri, beberapa dari internet; sementara Seno Aji menyibukkan dirinya sendiri dengan menyusun bagian-bagian lain dari pameran tersebut untuk membentuk lingkungan sekeliling pertunjukannya. Tokoh kreatif terakhir yang ikut terlibat adalah Ignatius “Clink” Sugiarto, seorang penata pencahayaan yang paling dikenal atas pekerjaannya dengan Teater Garasi. Sebagai seorang penata pencahayaan yang tak biasa bekerja dengan wayang, Sugiarto lebih banyak memfokuskan perhatiannya pada pencahayaan sebelum acara dan prolog, lantas baru menggantungkan lampu-lampu krusial untuk pencahayaan wayang kulit nantinya. Saya mengeluhkan kurang



Gambar 3. Latihan untuk *Berlian Ajaib*, Cemeti Art House, Yogyakarta. (Sumber: Dokumentasi Penulis, 3 Maret 2009)

kuatnya lampu standar teater yang dibawanya untuk menciptakan bayangan wayang yang jelas, namun waktu maupun budget kami tak cukup untuk melengkapi set dengan lampu khusus. Benyek, Swastika, dan anggota lain dari tim kreatif ini menyepakati keputusan Sugiarto berdasarkan reputasinya, walau mereka pun menyadari bahwa wayang-wayangnya tak disoroti secara ideal.

Audiens yang menghadiri pertunjukan kami tersusun atas kaum muda, hangat, dan antusias, yang jumlahnya memenuhi galeri seni. Para penonton tertawa terbahak-bahak bahkan untuk lelucon terkecil – dan secara khusus terhibur lelucon Toro sebagai seorang aktor pantomim sekaligus dalang, termasuk juga *dagelan* mengenai seekor anjing yang birahinya terlalu tinggi. Ariendra mengomentari bahwa secara estetis produksi ini “jelek” – banyak aspeknya yang masih sangat kasar, sehubungan dengan fakta bahwa kebanyakan kostum dan elemen pertunjukan lain ditambahkan pada detik-detik terakhir. Walau demikian, ia menambahkan bahwa kekasaran ini terbayarkan oleh humor dan atmosfer hangat (termasuk kudapan gratis dan pesta selepasnya dengan DJ dan alkohol). Swastika, yang dengan lihai menyadari selama latihan bahwa kru yang terbentuk dari orang-orang yang beragam ini tak mungkin akan menghasilkan pertunjukan yang bersih mengkilap dengan pendeknya waktu persiapan, berpendapat bahwa pertunjukan ini lebih menyerupai “event” dengan model teater *sampakan* Rendra, daripada sebuah produk estetis yang

sudah sepenuhnya terbentuk. Reputasi dari lokasi pertunjukan dan Eko Nugroho, juga koneksi Swastika dengan pers, memungkinkan produksi terburu-buru ini mendapat perhatian dari media nasional, termasuk diantaranya sebuah *preview* di koran The Jakarta Post serta sebuah *review* di Tempo, dan juga liputan di berita-berita Metro TV yang berbahasa Inggris maupun Indonesia. Rupanya mode kerja seperti ini cukup sukses untuk mendorong produksi serupa di masa mendatang – di Jawa maupun Lyon Biennale 2009.⁵

Refleksi atas Wayang Pasca-Tradisional

Wayang pasca-tradisional menumbangkan struktur dan bentuk dari tradisi Jawa. Bagaimanapun, berbeda dengan sejarah *avant-garde* yang pahit di awal abad kedua puluh Eropa, tak muncul “keinginan untuk menghapuskan semua yang sudah ada sejak sebelumnya dengan harapan mencapai titik yang dapat disebut sebagai masa kini tercocok, sebuah titik asal yang menandai terobosan baru” (De Man, 1970: 388-389). Begitu pulalah kasus yang disebut oleh sejarawan teater Harry J. Elam sebagai “*post-blackness*”, wayang pasca-tradisional merupakan belokan pertunjukan “yang selalu bebas dari, namun tetap berhubungan dengan dan mungkin bahkan dihantui oleh, warisan-warisan dari masa lalu ke masa kini” (Elam, 2005:382). Wayang pasca-tradisional tak bisa dilipat untuk memasuki ranah tradisi, walaupun inovasi-inovasi tertentu (seperti tipe-tipe

wayang baru oleh Sukasman) dapat saja didaur ulang oleh praktisi tradisional.

Wayang tradisional, seperti tradisi lainnya, merupakan “konsensus antara generasi yang hidup dengan generasi yang telah mati” (Shils, 1981: 168). Wayang pasca-tradisional, sebagai kontrasnya, seperti seni kontemporer, “cenderung menghapuskan kepemilikan atas bentuk, atau dalam kasus lain untuk menggoncangkan yurisprudensi yang lama” (Bourriaud, 2001: 35). Sementara kaum tradisionalis masih membawa asosiasi-asosiasi nasional wayang Pepadi dan Senawangi yang berupaya memahatkan gaya-gaya wayang regional ke dalam kompleksitas wayang nasional Indonesia, sebagai sikap defensif untuk menopang integritas kultural teritorial Indonesia terhadap serbuan dari Malaysia, wayang pasca-tradisional dengan tegas membuka tradisi pada arus global. Wayang pasca-tradisional dengan demikian lebih epokalis ketimbang esensialis, dalam formulasi Geertz (1973); ia seringkali lebih memperhatikan media internasional daripada kepercayaan lokal. Dengan demikian, ia menawarkan pijakan ideal untuk kolaborasi-kolaborasi antara seniman Indonesia dengan luar Indonesia, terbukti dalam proyek-proyek internasional seperti *The MahabharANTA* oleh Mabou Mines berkolaborasi dengan dalang Bali I Wayan Wija (1992), *Visible Religion* dengan dalang Jawa Sri Djoko Rahardjo dan dalang Bali I Made Sidia (1994), *The Theft of Sita* antara dua dalang Peter Wilson dan I Made Sidia di bawah pengarahannya Nigel Jamieson (1999), *ShadowBang* antara komposer Evan Ziporyn dengan

I Wayan Wija (2001), *Mahabharata Jazz and Wayang* dengan ansambel jazz Luluk Purwanto dan the Helsdingen Trio berkolaborasi dengan dalang Jawa Nanang HP (2003), *Semar's Journey* dengan dalang Jawa Seno Nugroho (2007), dan *Cebolang Minggat* dengan dalang Jawa Slamet Gundono (2009). Generasi-generasi terdahulu dalam teater Eropa mengapropriasi wayang demi eksotisme. Hari ini, kolaborasi internasional dengan seniman Indonesia “mengharuskan kami [orang asing] untuk memahami secara reflektif bahwa ‘konsep-konsep’ kami hanya satu set lain dari skema yang (atas kebetulan Barat semata) mendapat hak istimewa” (Lash, 1994:156).

Catatan

¹ Saya telah mempelajari wayang sejak tahun 1988, ketika saya pertama kali datang ke Indonesia sebagai mahasiswa Fulbright dan bersekolah di Jurusan Pedalangan di sekolah tinggi paling prestisius untuk seni pertunjukan tradisional, yakni Institut Seni Indonesia Surakarta (ISI Surakarta). Semenjak itu, studi saya mencakup analisis etnografis dan historis, dan juga praktis: saya mempelajari tata cara melakukan pementasan wayang, suatu aktivitas yang terbuka bagi orang asing, bahkan dihibau secara aktif, sejak tahun 1960an. Kebanyakan materi dalam tulisan ini terkumpul dalam dua kunjungan ke Indonesia: lima bulan sebagai *visiting scholar* di Universitas Sanata Dharma di Yogyakarta pada tahun 2009 dan kunjungan dua minggu ke Jawa di bulan Januari 2011.

- ² Bujangaan merupakan tradisi membaca naskah bersama yang dipimpin oleh seorang ‘dalang bujanga’ dan diadakan pada saat itu ritus seperti *tedak siti* ataupun secara rutin di tempat sakral yang di Cirebon disebut *ki buyutan*
- ³ Untuk diskusi yang lebih mendetail mengenai interpretasi Purjadi atas lakon-lakon ini, lihat Cohen (1997: 263-332).
- ⁴ Kayon, atau gunung, merupakan wayang pohon kehidupan yang digunakan untuk menandai awalan serta akhiran adegan dan selain itu dapat pula dipakai sebagai properti lainnya.
- ⁵ Untuk mengetahui lebih lanjut mengenai “proyek wayang” Eko Nugroho, lihat website-nya <<http://ekonugroho.or.id/>> dan channel YouTube <<http://www.youtube.com/user/TheEkonugroho>> (diakses pada 15 Agustus 2013).

DAFTAR PUSTAKA

- Adorno, T. *Aesthetic Theory*. Disunting oleh: G. Adorno and R. Tiedeman. Disadur oleh: R. Hullot-Kentor. London: Continuum. 1970 [2004].
- Behrend, T. “The Millennial Esc(h)atology of Heri Dono: ‘Semar Farts’ First in Auckland, New Zealand.” *Indonesia and the Malay World* 27 (1999): 208–224.
- Bourriaud, N. *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. Disadur oleh: J. Herman. New York, NY: Lukas and Sternberg. 2001 [2002].
- Cohen, M. I. “An Inheritance from the Friends of God: The Southern Shadow Puppet Theater of West Java, Indonesia”. Disertasi Ph.D., Yale University. 1997.
- “Contemporary Wayang in Global Contexts.” *Asian Theatre Journal* 24 (2007): 338–369.
- Day, T. “Performances of East Javanese Wayang and the Possibility of ‘Internal Otherness’ in Contemporary Java.” di *Performances East/West*. Disunting oleh: T. Day dan P. Dowsey-Magog. Sydney, Australia: Centre for Performance Studies, University of Sydney. 1996.
- De Man, P. “Literary History and Literary Modernity.” *Daedalus* 99 (1970): 384–404.
- Elam, H. J. “Change Clothes and Go: A Postscript to Postblackness.” Di *Black Cultural Traffic: Crossroads in Global Performance and Popular Culture*, Disunting oleh: H. J. Elam, Jr. and K. Jackson. Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press. 2005.
- Geertz, C. “After the Revolution: The Fate of Nationalism in the New States.” Di *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York, NY: Basic Books. 1973.
- “‘Popular Art’ and the Javanese Tradition.” *Indonesia* 50 (1990): 77–94.
- Giddens, A. “Living in a Post-Traditional Society.” Di *Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Disunting oleh: U. Beck, A. Giddens, dan S. Lash. Stanford, CA: Stanford University Press. 1994.

- Hutchison, Y. "The 'Dark Continent' Goes North: An Exploration of Intercultural Theatre Practice through Handspring and Sogolon Puppet Companies' Production of Tall Horse." *Theatre Journal* 62 (2010): 57-73.
- Keeler, W. *Javanese Shadow Plays, Javanese Selves*. Princeton, NJ: Princeton University Press. 1987.
- Kusumadilaga, K. P. A. *Serat Sastramiruda*. Disunting dan disadur oleh: Kamajaya and S. Z. Hadisutjipto. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan. 1981.
- Lash, S. "Reflexivity and Its Doubles: Structure, Aesthetics, Community." Di *Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Disunting oleh: U. Beck, A. Giddens, dan S. Lash. Stanford, CA: Stanford University Press. 1994.
- Martindale, A. *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance*. New York, NY: McGraw Hill. 1972.
- Mrázek, J. *Phenomenology of a Puppet Theatre: Contemplations on the Art of Javanese Wayang Kulit*. Leiden: KITLV Press. 2005.
- Mulyono, S. *Wayang: Asal-Usul, Filsafat dan Masa Depan*. Jakarta: Gunung Agung. 1972.
- Nancy, J.-L. *La Communauté désœuvrée*. Di *The Inoperative Community*, Disunting oleh: P. Connor, Disadur oleh: P. Connor, L. Garbus, M. Holland, dan S. Sawhney. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press. 1986 [1991].
- Pelikan, J. *The Vindication of Tradition: The 1983 Jefferson Lecture in the Humanities*. New Haven, CT: Yale University Press. 1984.
- Pemberton, J. *On the Subject of "Java."* Ithaca, NY: Cornell University Press. 1994.
- Sears, L. J. *Shadows of Empire: Colonial Discourse and Javanese Tales*. Durham, NC: Duke University Press. 1996.
- Shils, E. *Tradition*. Chicago, IL: University of Chicago Press. 1981.
- Singh, S. "If Gandhi Could Fly ... Dilemmas and Directions in Shadow Puppetry of India," *TDR/The Drama Review* 43 (1999): 154-168.
- Susilo, H. "The Personalization of Tradition: The Case of Sukasman's Wayang Ukur." Di *Puppet Theater in Contemporary Indonesia: New Approaches to Performance Events*, Disunting oleh: J. Mrázek. Michigan Papers on South and Southeast Asia, jilid 50. Ann Arbor, MI: The Center for South East Asian Studies. 2002.
- Swastika, A. "The Wonder of Diamond," <http://www.ekonugroho.or.id/index.php?page=artwork&cat=Shadow%20Puppet%20Project>. 2009. (diakses August 16, 2013)
- Zoetmulder, P. J. *Pantheism and Monism in Javanese Suluk Literature: Islamic and Indian Mysticism in an Indonesian Setting*. Disunting dan disadur oleh: M. C. Ricklefs. Leiden: KITLV Press. 1995.