

## **Dimensi Estetika Hindu dalam Drama Tari *Wayang Wong*: Kajian Di Griya Penida, Desa Batuagung, Kabupaten Jembrana**

**Krisna S. Yogiswari**

Institut Agama Hindu Negeri Mpu Kuturan

Email : yogiswarikrisna@gmail.com

### **Abstrak**

*Wayang Wong* di Griya Penida, Desa Batuagung, Jembrana, menempati posisi khas sebagai seni ritual yang menyatu dengan siklus *pitra yadnya*, khususnya fase mamukur pada tahap *ngebejian*. Artikel ini bertujuan menelaah dimensi estetika Hindu yang meneguhkan kesakralan *Wayang Wong* dengan fokus pada tata ritual pra dan pascapementasan, bentuk pementasan satu babak bertema *ngerereh* daging suci, peran gamelan, tahap penutup *ngidergita*, dan konfigurasi ruang pementasan. Metode yang digunakan adalah kualitatif interpretatif bernuansa etnografis melalui observasi partisipan, wawancara mendalam dengan *pemangku*, pengurus *sekeha*, penari, dan *pengemong tapel*, serta telaah pustaka dan dokumentasi foto. Analisis dilakukan secara tematik menggunakan perangkat konsep *wiraga*, *wirama*, *wirasa*, *rasa* dan *bhava*, *taksu*, *Tri Hita Karana*, serta *desa kala patra*. Hasil menunjukkan rantai ritual yang konsisten yang mencakup *piuning*, penerimaan *banten taksu*, *penyucian tapel* dan penari, penyiapan *banten arepan*, pementasan, *ngidergita*, dan *prayascita*. Pementasan satu babak mengintegrasikan kebutuhan *yadnya* dengan narasi Ramayana, didukung tipologi gerak *Nyamir*, *Nayog*, dan *Nyeregseg*, ikonografi *tapel* dan busana berporos *dharma* dan *adharma* serta rujukan *pangider bhuwana*. Iringan berevolusi dari *tingklik* ke *bebatelan* yang membangun *dramaturgi* melalui angsel dan motif kadensial. Ruang pementasan dipilih agar memenuhi prinsip sakral dan komunikatif. Disimpulkan bahwa estetika Hindu berfungsi sebagai mekanisme perawatan tradisi yang menyatukan *satyam*, *sivam*, dan *sundaram* untuk mewujudkan *taksu* sebagai puncak pengalaman *rasa* dan *bhava*. Implikasi meliputi penetapan standar tata sakral minimal, penguatan pendidikan estetika komunal, dukungan kebijakan pelestarian perangkat sakral dan arsip, serta riset komparatif lintas desa. Kontribusi teoretis artikel ini memetakan hubungan nilai estetika dan parameter performatif yang membentuk pengalaman komunal secara berkelanjutan.

**Kata Kunci:** *Wayang Wong*, *pitra yadnya*, dimensi estetika drama tari.

### **Abstract**

*Wayang Wong* at Griya Penida, Desa Batuagung, Jembrana, occupies a distinctive position as a ritualized dance-drama embedded in the cycle of *Pitra Yadnya*, particularly the *Mamukur* phase at *ngebejian*. This article examines the Hindu aesthetic dimensions that underwrite its sacrality, focusing on pre- and post-performance ritual protocol, the one-act staging of *Ngerereh Daging Suci*, the role of the gamelan ensemble, the closing phase of *ngidergita*, and the configuration of performance space. The study employs a qualitative, interpretive, and ethnographic design through participant observation, in-depth interviews with priests, *sekeha* leaders and members, dancers, and custodians of *tapel* masks, alongside literature review and photographic documentation. Thematically guided analysis draws on *wiraga-wirama-wirasa*, *rasa* and *bhāva*, *taksu*, *Tri Hita Karana*, and *desa-kāla-patra*. Findings indicate a consistent ritual chain comprising *piuning*, reception of *banten taksu*, purification of masks and dancers, preparation of *banten arepan*, performance, *ngidergita*, and *prayascita*. The one-act staging integrates the needs of the *yadnya* with the *Ramayana* narrative, supported by the movement typology of *Nyamir*, *Nayog*, and *Nyeregseg*, and by *tapel*-costume iconography oriented to *dharma-adharma*.

and pangider bhuwana (cosmological color-directions). Musical accompaniment has evolved from tingklik (bamboo) to bebatelan (bronze) ensembles that actively shape dramaturgy through angsel cues and cadential motives. Performance spaces are selected to satisfy sacral and communicative principles. The study concludes that Hindu aesthetics function as a mechanism of tradition maintenance, aligning satyam, śivam, and sundaram to realize taksu as the apex of rasa–bhāva experience. Implications include establishing minimal sacred protocols for public stages, strengthening community-based aesthetic education, policy support for safeguarding sacred paraphernalia and archives, and comparative research across villages. Theoretically, the article maps the relation between aesthetic values and performative parameters that sustain communal experience.

**Keywords:** Wayang Wong, Pitra Yadnya, hindu aesthetics

## 1. Pendahuluan

Pulau Bali telah lama diakui sebagai ruang kebudayaan dengan tradisi seni yang kuat, khas, dan berlapis makna. Dalam horizon ajaran Hindu, kesenian tidak berdiri sebagai hiburan semata, melainkan berjalani dengan laku persembahan (*yajña/yadnya*), etika komunal, dan pendidikan kultural. Kerangka nilai ini menempatkan keindahan (*sundaram*) sebagai satu kesatuan dengan kebenaran (*satyam*) dan kesucian (*śivam*), sehingga membentuk cara masyarakat memaknai bentuk, fungsi, dan tata laku pertunjukan (Erawati, 2024; Titib, 2001). Pada tataran kelembagaan, pemajuan kebudayaan memperoleh dukungan regulatif (Undang-Undang Republik Indonesia Nomor 5 Tahun 2017 tentang Pemajuan Kebudayaan, 2017). Pada tataran umat, Parisada Hindu Dharma Indonesia bersama lembaga keagamaan lain menegaskan praksis yadnya dan pedoman upacara dalam berbagai konteks (PHDI, 2020; 2022). Pengakuan internasional atas tiga kategori fungsi tari Bali, yaitu *wali* (sakral), *bebali* (semi sakral), dan *balih balihan* (hiburan), turut mempertegas keterjalanan dimensi estetik, ritual, dan sosial dalam seni pertunjukan Bali (UNESCO, 2024).

Dalam praktik estetik, prinsip *wiraga*, *wirama*, dan *wirasa* menjadi pedoman komposisi dan penyajian. Kualitas performatif taksu dipahami sebagai simpul estetik dan spiritual yang lahir dari disiplin teknik, niat persembahan, dan kehadiran batin pelaku (Donder, 2005; Lestari, 2023; Mariasa, 2024). Secara teoretik, pembacaan ini dapat disejajarkan dengan tradisi *Nāṭyaśāstra* mengenai rasa dan bhāva sebagai inti pengalaman estetik religius yang dihayati bersama oleh penonton dan pelaku (Bhosale, 2016; Jha, n.d.). Dramatari Wayang Wong adalah teater tari dengan pelaku manusia yang mengenakan *tapel* (topeng). Repertoar mengacu pada epos Hindu, yaitu *Rāmāyaṇa* (Wayang Wong *Ramayana*) dan *Mahābhārata* (Wayang Wong *Parwa*). Perbedaan korpus lakon berkelindan dengan konvensi gerak, vokal atau tembang, tata rias dan busana, serta penataan peran. Namun keduanya sama-sama mengemban fungsi edukatif, religius, dan estetik bagi komunitas pendukungnya (Bandem, 1983; Bandem dan deBoer, 1995; Dibia, 1999, 2012; Dibia dan Ballinger, 2023; Erawati, 2024; Suartana, 2023).

Fokus kajian ini adalah Wayang Wong yang berasosiasi dengan Griya Penida di Desa Batuagung, Kabupaten Jembrana. Wayang Wong pada Griya Penida di Desa Batuagung hadir bukan hanya sebagai tontonan, melainkan bagian organik dari rangkaian *Pitra Yadnya*, khususnya prosesi *ngebejian* pada upacara *Mamukur*. Pementasan kerap menyajikan lakon satu babak, antara lain *Ngerereh Daging Suci*, yang disusun sesuai pakem dan kebutuhan ritus (Arimbawa, 2024; Heryawan dan Sudarsana, 2021; Sastrini dan Winarti, 2018). Perangkat *tapel* disakralkan dan disimpan di *gedong* (*penyimpanan*) di area merajan. Dalam praktik komunitas, *tapel* dikelompokkan ke dalam poros *dharma* (*kebenaran*) dan *adharma* (*ketidakteraturan*), sehingga menandai kosmologi moral pertunjukan (Sastrini & Winarti, 2018; Bandem, 1983). Informasi komunitas menyebut jumlah perangkat mencapai sekitar lima puluh buah, dengan perawatan berkala menggunakan teknik pengecatan tradisional untuk menjaga warna tanpa mengurangi nilai estetika.

Seluruh ekologi penyajian tersebut memperlihatkan bagaimana dimensi estetika Hindu bekerja pada aras praktik. *Rasa*, *bhāva*, dan *taksu* tidak hanya diupayakan melalui pelatihan teknik, tetapi juga

melalui disiplin ritual, penghormatan waktu dan ruang sakral, serta etiket peran (Dibia dan Ballinger, 2023; Donder, 2005). Pada saat yang sama, *Wayang Wong* di Griya Penida berinteraksi dengan ruang pertunjukan yang lebih terbuka, misalnya pendidikan dan pariwisata budaya. Pilihan artistik karenanya sering dinegosiasikan agar tetap menjaga kesakralan tanpa kehilangan daya komunikasinya bagi khalayak yang beragam (Soedarsono, 2002). Ketegangan kreatif antara fungsi sakral dan fungsi pertunjukan menempatkan estetika sebagai wilayah pemaknaan sekaligus strategi perawatan tradisi.

Sebagai karya yang berjaln dengan dunia upacara, keberadaan *Wayang Wong* di Griya Penida juga berfungsi sebagai wahana pendidikan umat tentang nilai-nilai *Pañca Yadnya*, terutama *Pitra Yadnya*. Dalam kerangka ajaran, seni bukan semata sarana komunikasi simbolik, melainkan bagian dari *śraddhā* dan *bhakti* yang menuntun pematangan etika serta spiritualitas keluarga dan krama desa (PHDI, 2020; 2022; Donder, 2005; Titib, 2001). Dengan demikian, kehadiran lakon-lakon Ramayana dalam prosesi *ngebejian* pada upacara *Mamukur* tidak hanya menampilkan keindahan gerak dan rupa, tetapi juga menyampaikan pesan *dharma*, seperti kesetiaan, keteguhan, dan pengendalian diri, yang relevan bagi kebutuhan religius masyarakat setempat (Sastrini dan Winarti, 2018). Pada aras praksis, penyimpanan dan pengelompokan *tapel* ke dalam poros *dharma* dan *adharma* memberikan kerangka interpretasi yang jelas bagi pelaku dan penonton.

Dari sudut estetika pertunjukan, kualitas yang diharapkan muncul tidak sekadar kerapian bentuk, tetapi pengalaman rasa yang menggetarkan. Prinsip *wiraga*, *wirama*, dan *wirasa* menjadi pilar pembentukan bentuk, sementara *taksu* dipandang sebagai puncak capaian performatif yang menyatukan teknik, niat persembahan, dan kehadiran spiritual (Dibia & Ballinger, 2023; Lestari, 2023; Mariasa, 2024). Pembacaan ini sejalan dengan tradisi *Nāṭyaśāstra* mengenai *rasa* dan *bhāva*, yaitu cara ekspresi emosi ditata untuk memunculkan pengalaman estetik religius yang dibagikan bersama (Bhosale, 2016; Jha, n.d.). Dalam praktik Bali, perangkat musikal, vokal atau tembang, rias dan busana, serta pola ruang berfungsi sebagai medium semiotik yang memandu penonton memasuki horizon makna lakon. Hal ini telah dipetakan oleh kajian klasik tentang transformasi tari Bali dan diperkuat oleh uraian mutakhir mengenai teater tari (Bandem & deBoer, 1995; Dibia, 1999; Dibia, 2012; Dibia & Ballinger, 2023; Erawati, 2024).

Pada saat yang sama, ekologi *Wayang Wong* di Jembrana tidak berada di ruang hampa. Arus pariwisata budaya, kebijakan pemajuan kebudayaan, dan pengakuan warisan budaya tak benda mendorong tuntutan dokumentasi, kurasi, dan adaptasi penyajian (UNESCO, 2024; Republik Indonesia, 2017). Dinamika ini membuka peluang edukasi publik dan keberlanjutan ekonomi seniman, tetapi juga menghadirkan risiko performativitas yang dapat memudarkan intensi ritual (Soedarsono, 2002). Dengan menempatkan Griya Penida, Desa Batuangung, sebagai fokus studi, artikel ini menunjukkan bagaimana komunitas menegosiasikan batas sakral dan pertunjukan, merawat pewarisan antar generasi, dan meneguhkan kembali dimensi estetika Hindu dalam tata laku pementasan. Tujuannya adalah memastikan *Wayang Wong* tetap hidup sebagai persembahan sekaligus pengetahuan yang relevan bagi umat dan masyarakat luas.

Bertolak dari latar tersebut, artikel ini mengajukan pertanyaan pokok sebagai berikut, sejauh mana nilai-nilai estetik Hindu termanifestasi dalam *Wayang Wong* di Griya Penida. Bagaimana nilai tersebut terartikulasikan pada unsur-unsur pertunjukan dan dialami oleh pelaku, pengemong, dan penonton. Tujuan akhirnya adalah merumuskan pemahaman yang lebih tajam tentang cara kerja estetika pada ranah praktik serta menawarkan implikasi bagi pelestarian, baik pada tataran kebijakan maupun inisiatif komunitas, agar seni pertunjukan tidak hanya lestari secara bentuk, melainkan juga berdaya makna dalam kehidupan religius dan kultural masyarakat setempat.

## 2. Hasil Penelitian

### 2.1. Mitologi *Wayang Wong* di Griya Penida, Desa Batuagung

Dalam ekologi seni dan ritual Bali, asal-usul (genealogi) serta kisah sakral internal sebuah kesenian berfungsi sebagai fondasi legitimasi estetis sekaligus keagamaan. Demikian pula halnya dengan *Wayang Wong* di Griya Penida, Desa Batuagung, Jembrana. Tradisi setempat menempatkan *Wayang Wong* bukan semata tontonan, melainkan laku persembahan yang terkait erat dengan Pitra Yadnya dan memori kolektif keluarga griya serta krama desa. Oleh sebab itu, narasi perintis, garis pewarisan, dan status benda-benda pusaka pertunjukan, terutama tapel, menjadi bagian dari “mitologi” yang meneguhkan status sakral *Wayang Wong* di lingkungan ini (Bandem dan deBoer, 1995; Dibia dan Ballinger, 2023; Sastrini dan Winarti, 2018).

Menurut tradisi lisan yang dihimpun dari para informan, *Wayang Wong* di Griya Penida berkembang seiring berdirinya griya dan diasosiasikan dengan figur perintis Ida Ketut Gede, yang dalam sebagian penuturan disebut Kompyang Gedet atau KOMPIANG GERET. Kompyang Gedet digambarkan sebagai seniman “alami” yang, bersama keluarga dan sisya, mengembangkan *Wayang Wong* di Banjar Anyar, Desa Batuagung. Garis purusa yang sering dirujuk dalam penuturan warga menempatkan Ida Putu Japa sebagai penerus dengan spesialisasi peran Rahwana, diikuti Ida Komang Tastra dan kemudian Ida Bagus Rimbawan (Putra, wawancara, 26 Maret 2024; Dastra, wawancara, 27 Maret 2024; Rimbawan, wawancara, 27 Maret 2024). Tahun 1812 kerap disebut sebagai penanda awal yang diingat komunitas; angka ini diperlakukan sebagai penuturan genealogis, bukan verifikasi kronik, sebuah kehati-hatian yang lazim dalam historiografi seni Bali ketika mengandalkan sumber lisan (Bandem, 1983; Soedarsono, 2002).

Elemen kuat dalam mitologi *Wayang Wong* Griya Penida ialah penciptaan sekaligus penyakralan tapel. Informan menyebut 39 jenis tapel dengan karakter yang mengikuti tokoh-tokoh Ramayana maupun Parwa. Bahan utama adalah kayu pule yang secara luas diakui dalam tradisi Bali memiliki kesesuaian untuk sarana sakral. Pilihan bahan ini tidak semata teknis, tetapi juga estetika dan spiritual: tapel diharapkan memiliki taksu, yaitu kualitas performatif dan spiritual yang menjembatani teknik, niat, dan kehadiran batin pelaku (Dastra, wawancara, 27 Maret 2024; Dibia & Ballinger, 2023; Mariasa, 2024). Tapel disimpan di gedong, di area merajan, dipilah ke dalam dua poros dharma (kebenaran) dan adharma (ketidakteraturan). Skema ini bukan sekadar taksonomi visual, melainkan peta kosmologi moral yang memandu penataan peran, warna, dan atribut ikonografis dalam pementasan (Bandem, 1983; Karja, 2020; Sastrini dan Winarti, 2018).

Mitologi internal juga menuturkan pengembangan sarana musikal yang menyertai lahirnya tapel. Pada fase awal, informan menyebut penggunaan ansambel bambu menyerupai tingklik. Seiring waktu, kelompok mengupayakan perangkat gamelan bebatelan (perunggu) yang meliputi empat gender, dua gupekan atau gendang kecil, kenong, kecek, kempul, kelenang, dan seruling. Perluasan perangkat gamelan memungkinkan sinkronisasi wirama yang lebih halus, penguatan isyarat musikal untuk bhava dan pergantian adegan, serta penegasan fungsi bunyi sebagai wahana religius, bukan sekadar dekorasi akustik (Rimbawan, wawancara, 27 Maret 2024; Donder, 2005; Mariyana, 2022).

Rangkaian pewarisan dan kepemimpinan, yang berfungsi sebagai otoritas artistik dan ritual, juga menjadi unsur penting mitologi *Wayang Wong* Griya Penida. Setelah wafatnya Ida Ketut Gede, kepemimpinan *Wayang Wong*, menurut para informan, diteruskan antara lain oleh Ida Bagus Surya, yang pada masanya *Wayang Wong* sering diundang mengiringi upacara agama dan tampil pada hajatan publik untuk penggalangan dana di Batuagung dan sekitarnya. Setelah itu, estafet berpindah ke Ida Putu Japa dan kemudian Ida Komang Banjar. Pada masa Ida Komang Banjar, terjadi peristiwa yang sering dirujuk: pewasik yang didengar Pemangku Pura Puseh, pertanda agar *Wayang Wong* dipentaskan setiap Pujawali di pura tersebut, lazimnya dengan lakon Hanoman Duta. Keputusan komunal melalui rapat pengurus sekeha, banjar, desa, dan pemangku memperlihatkan mekanisme otorisasi sakral dan sosial yang mengikat (Rimbawan, wawancara, 27 Maret 2024). Pola musyawarah

dan pewasik sebagai legitimasi halus lazim dijumpai dalam praktik seni ritual Bali dan memperlihatkan bagaimana komunitas mengelola perubahan tanpa memutus kontinuitas makna (Bandem dan deBoer, 1995; Dibia, 1999).

Sekitar 1940-an, kepemimpinan beralih kepada Ida Putu Laya (Ida Peranda). Pada fase ini, pengelolaan kelembagaan kesenian menyesuaikan pola sekeha yang juga berlaku pada cabang kesenian Bali lain; kelompok resmi dikenal sebagai Sekeha *Wayang Wong* Dharma Putra Sentana, penamaan yang menegaskan etos kewajiban turun-temurun bagi para sentana untuk merawat tradisi. Selepas Ida Putu Laya, kepemimpinan berpindah ke Ida Bagus Kade Sudamia. Pada periode ini, *Wayang Wong* mendapat panggung lebih luas melalui Pesta Kesenian Bali (PKB) dan dukungan pemerintah kabupaten, termasuk fasilitasi pendanaan. PKB sebagai ajang kuratorial provinsi telah menjadi wahana penting perbanyakan penonton, dokumentasi, dan transfer pengetahuan antargenerasi (Caturwati, 2022; Dibia, 2012; Soedarsono, 2002). Keterlibatan Griya Penida di PKB, antara lain tahun 1984, tercatat dalam memori kolektif komunitas.

Sejak 1987, menurut informan, Ida Bagus Putu Putra memimpin kelompok dan konsisten menampilkan *Wayang Wong* dalam berbagai format di PKB. Pada periode ini pula tampak penyesuaian busana: dari dominan tenun gringsing, rembang, selendang, dan gelung ukiran, menuju penggunaan kain prada dan gelung prada yang lebih mengilap. Adaptasi visual ini mengikuti perkembangan bahan, kebutuhan panggung besar, dan selera kuratorial, tanpa melepaskan kode ikonografi karakter atau menurunkan pakem. Dalam kajian estetika Bali, perubahan medium material lazim dibaca sebagai negosiasi antara kesakralan dan tuntutan pertunjukan, yaitu upaya menjaga komunikabilitas visual di panggung publik sambil mempertahankan taksu melalui disiplin ritual dan etiket pementasan (Dibia dan Ballinger, 2023; Erawati, 2024; Manahcika, 2022).

Dinamika kontemporer memperkaya sekaligus menantang mitologi ini. Selama pandemi, terjadi adaptasi model pertunjukan, termasuk platform hibrida dan pembatasan ruang komunal. Sejumlah kajian menyoroti bagaimana *Wayang Wong* direkontekstualisasi dengan tetap mengacu pada etika religius, misalnya melalui bingkai Catur Guru, serta penyesuaian format panggung dan audiens (Ruastiti, Sudirga, dan Yudarta, 2021b, 2021a). Di tingkat ritual, studi tentang transformasi praktik Pitra Yadnya dan upacara kematian (ngaben, atiwa-tiwa, mamukur) menegaskan adanya ruang inovasi yang dikawal oleh otoritas agama dan komunitas (Manuaba, 2024; Pitana, 2020; Wirata, 2022). Temuan-temuan ini relevan untuk membaca keputusan artistik di Griya Penida ketika pementasan *Wayang Wong* berpindah konteks dari ruang beji atau merajan ke panggung kuratorial dan sebaliknya.

Dalam horizon teologi dan estetika Hindu, pengalaman keindahan (*sundaram*) menyatu dengan kebenaran (*satyam*) dan kesucian (*sivam*), sehingga memberi kerangka bagi praktik penataan gerak (*wiraga*), ritme (*wirama*), dan rasa (*wirasa*) pada *Wayang Wong*. Ketercapaian puncaknya dirumuskan sebagai hadirnya taksu, yaitu momen ketika teknik, intensi persembahan, dan suasana ruang sakral bertaut dan menggerakkan penonton. Secara teoretik, hal ini beresonansi dengan tradisi *Natyasastra* tentang rasa dan bhava sebagai inti pengalaman estetis religius yang dibagikan bersama (Bhosale, 2016; Erawati, 2024; Lestari, 2023). Pada ranah ikonografi, arah, warna, dan atribut tapel mengikuti kosmologi pangider bhuana yang memandu orientasi ruang dan kode moral dalam pementasan (Bandem, 1983; Karja, 2020). Dengan demikian, mitologi *Wayang Wong* Griya Penida mengemban fungsi teologis, yaitu memberi legitimasi sakral atas praktik, dan fungsi estetika-pedagogis, yaitu memberi horizon interpretasi bagi bentuk pertunjukan.

Pada sisi kebijakan, pengakuan UNESCO atas tiga kategori tari Bali dan kerangka pemajuan kebudayaan nasional mendorong dokumentasi, konservasi, dan kurasi yang lebih sistematis. Bagi komunitas seperti Griya Penida, kebijakan tersebut menjadi peluang untuk perlindungan perangkat sakral, penguatan kapasitas generasi muda, dan peningkatan literasi publik mengenai makna *Wayang Wong*. Namun, literatur juga mengingatkan risiko performativitas, yaitu ketika tuntutan panggung publik menekan intensi ritual. Karena itu, diperlukan saringan etis komunitas sehingga pakem religius

tetap menjadi acuan dalam setiap adaptasi (UNESCO, 2024; Republik Indonesia, 2017; Soedarsono, 2002; Ruastiti, Sudirga, dan Yudarta, 2021a).

Secara keseluruhan, mitologi *Wayang Wong* Griya Penida adalah narasi hidup yang menata masa lampau, mengarahkan masa kini, dan memandu masa depan tradisi. Ia memadukan genealogi perintis, penetapan benda sakral, otoritas artistik, dan kalender ritual, seraya membuka diri pada kurasi modern tanpa melepaskan pakem dan taksu. Dengan menjembatani data lisan, praktik pertunjukan, dan literatur estetika-agama, kita dapat memahami mengapa *Wayang Wong* di Griya Penida tetap lestari sebagai persembahan yang memiliki bahasa estetik kuat, jejaring sosial ritual yang resilien, dan narasi legitimasi yang terus diperbarui oleh komunitas pendukungnya (Bandem dan deBoer, 1995; Dibia dan Ballinger, 2023; Erawati, 2024; Manahcika, 2022; Sastrini dan Winarti, 2018).

## 2.2. Dimensi Estetika Dramatari *Wayang Wong* di Griya Penida Desa Batuangung

Menurut keterangan lapangan, rangkaian pementasan *Wayang Wong* di Griya Penida selalu didahului matur piuning untuk memohon tuntunan dan keselamatan. Biasanya pemangku atau pihak yang melaksanakan yadnya terlebih dahulu piuning di merajan serta mengumumkan kepada warga bahwa *Wayang Wong* akan dipentaskan dalam rangka upacara Mamukur (Pitra Yadnya). Setelah ada kesepakatan warga, pemangku memohon kepada ketua sekeha agar bersedia ngaturang ayah (Nadia, wawancara, 28 Maret 2024). Dua hari sebelum puncak upacara, sekeha menerima banten taksu sebagai “tanda jadi”; setelah itu, ketua sekeha matur piuning di gedong penyimpanan *Wayang Wong* dengan sarana upacara: tipat daksina, canang gantal, tumpeng putih-kuning, punjung rayunan, segehan, serta wangi-wangian, dapat dilihat pada gambar 1 berikut.



Gambar 1. Banten Taksu dalam Drama Tari *Wayang Wong*

Sumber: Dok. Yogiswari, Januari 2025

Pada hari keberangkatan menuju tempat pementasan, para penari membawa tapel yang lebih dulu disucikan dengan tirtha pembersihan/pengelukatan, disertai pereresik dan meteping tawar di pemerajan penyimpanan tapel. Di lokasi pementasan disiapkan banten arepan *Wayang Wong* sebagai penanda kesakralan dan sebagai permohonan keselamatan bagi penari maupun pihak yang beryadnya (Wijaya, wawancara, 28 Maret 2024). Pola ritual ini sejalan dengan fungsi *wali/bebali/balih-balihan* dalam seni pertunjukan Bali (UNESCO, 2024) serta prinsip *wiraga-wirama-wirasa* yang mengaitkan performativitas dengan laku persembahan dan etika ruang-waktu (*desa-kāla-patra*) (Dibia, 2012; Erawati, 2024; Lestari, 2023). Dalam bingkai teologi-estetika Bali, hadirnya taksu dipahami sebagai puncak capaian performatif yang menyatukan teknik, intensi persembahan, dan suasana ruang sakral (Dibia & Ballinger, 2023; Mariasa, 2024).

Di tingkat nilai, komunitas kerap merujuk delapan konsep yang menjadi rujukan etik-estetik: (1) Dharma, landasan tindakan menuju moksartham jagadhitaya; (2) Rwa Bhineda, keseimbangan dualistis baik-buruk; (3) Tri Hita Karana, harmoni parhyangan-pawongan-palemahan; (4) Karma

Phala, hukum sebab-akibat dan dasar etika; (5) Etos Kerja, ikhtiar menuju capaian luhur; (6) Lango (estetis), dorongan ekspresi cipta-rasa-karsa; (7) Desa-Kāla-Patra, kesesuaian ruang-waktu-keadaan; (8) Taksu dan jengah (competitive pride) sebagai energi untuk menghasilkan karya bermutu (Bandem dan deBoer, 1995). Rangka nilai ini tampak memandu keputusan ritual, artistik, dan cara komunitas mengelola kesakralan pementasan. Secara ringkas, keseluruhan prosedur—piuning, penetapan banten taksu, penyucian tapel dan penari, serta penataan banten arepan—menegaskan bahwa *Wayang Wong* di Griya Penida berada dalam ekologi sakral yang menyatu dengan rangkaian Pitra Yadnya (Dibia dan Ballinger, 2023; Sastrini dan Winarti, 2018).

### 2.2.1 Bentuk pementasan satu babak (*Ngerereh Daging Suci*)

Sesudah rangkaian *Ngangget don bingin*, dilaksanakan pementasan satu babak khusus untuk tahap ngebejian pada upacara Mamukur. Lurik naratif yang kerap dipilih adalah Sang Rama hendak melaksanakan yadnya besar dan memerlukan “daging suci” sebagai pelengkap antara lain kijang putih, klesih, keker, babi hutan, dan landak. Sugriwa kemudian menugaskan Hanoman, Ngada, Nila, Nalagni/Nalageni, Mong Muka, Sempati, Wirasaba, dan Gowaksa untuk melakukan ngerereh daging suci ke hutan dan laut. Dalam perjalanan, pasukan kera berhadapan dengan pasukan raksasa pengikut Rahwana; terjadi perang singkat, pihak kera menang, lalu kembali untuk mengatur persembahan demi kelangsungan yadnya (Rimbawan, wawancara, 27 Maret 2024). Narasi ini menautkan etika dharma (kesetiaan, keberanian, pengendalian diri) dengan kebutuhan ritus sehingga estetika gerak selalu melayani kepentingan liturgis (Dibia, 2012; Erawati, 2024).

Secara koreografis, komunitas membedakan tiga pola gerak utama Nyamir, Nayog, dan Nyeregseg. Nyamir lazim dipakai untuk karakter lebih tua (mis. Sugriwa/Jembawan): tangan kiri di depan dada, tangan kanan berayun ke samping lalu kembali ke dada; kaki dalam posisi ngagem. Nyeregseg ditandai getaran kaki kanan-kiri sambil berjalan, menekankan energi ritmis. Nayog adalah permainan panggul ke kanan-kiri dengan posisi tetap ngagem. Sementara vokabuler raksasa menonjolkan aksentuasi tangan: tangan kanan menyentuh kepala bergantian dengan tangan kiri menyentuh dada, dibawakan dengan agem kanan-kiri dan jari-jari terbuka (Rimbawa, wawancara, 28 Maret 2024). Deskripsi ini selaras dengan klasifikasi tipe gerak karakter dalam dramatari *Wayang Wong* (Manahcika, 2022) serta prinsip wiraga yang menuntut koherensi gestural sesuai tipologi watak (Dibia & Ballinger, 2023).

Ikonografi tapel dan busana mempertegas kode karakter. Misalnya, Sugriwa (merah) dan Hanoman (putih) sebagai figur kera; Ngada (merah), Nila (hijau), Nalageni (merah dengan elemen “api”), Menda (kuning berbintik); Jatayu/Gowaksa/Sempati (biru; burung raksasa/elang/garuda); Mong Muka (merah; macan); dan Wirasaba (merah; penyu). Perangkat busana lazim meliputi badong, bulu dada, gelang kana, kain atau training, sabuk, selendang, ampok, ekor, stewel, serta variasi gelung (patih/bertanduk/tanpa tanduk), disesuaikan karakter peran (Putra, wawancara, 28 Maret 2024). Penandaan warna-arah-atribut terkait kosmologi pangider bhuwana (Karja, 2020) yang membantu pembacaan rasa-bhāva dan menjaga pakem visual (Bandem dan deBoer, 1995; Suartana, 2023).

Dari sisi iringan, komunitas mengingat fase awal yang menggunakan ansambel tingklik (bambu), kemudian berkembang menjadi gamelan bebatelan (perunggu) yang kini menjadi standar: empat gender, dua kendang kecil, dua kendang besar, kecek, kempul, kenong, klenang, dan seruling (Tulisawan, wawancara, 10 Maret 2024; Rimbawan, wawancara, 28 Maret 2024). Dalam perspektif teologi-estetika, bunyi gamelan tidak sekadar dekorasi akustik, melainkan medium religius yang menjembatani tubuh, ritme, dan rasa menopang lahirnya taksu (Dibia, 2012; Donder, 2005). Studi mutakhir juga menyoroti peran gambang dalam konteks Pitra Yadnya di sejumlah komunitas, yang menegaskan warna sonik ritus (Mariyana, 2022). Penekanan sinkronisasi wirama, angsel, dan motif kadensial mengokohkan struktur dramatik pendek pementasan satu babak serta memandu transisi bhāva (Dibia & Ballinger, 2023).

Dengan demikian, pementasan satu babak pada tahap ngebejian menunjukkan integrasi erat antara alur ritus, konstruksi naratif, vokabuler gerak, ikonografi tapel-busana, dan arsitektur bunyi. Seluruh unsur diarahkan untuk memvisualkan pesan dharma dan menciptakan pengalaman estetik-religius bersama yang, dalam istilah Nāṭyaśāstra, berkelindan pada rasa-bhāva (Bhosale, 2016). Pementasan satu babak dapat dilihat pada gambar 2 dan 3 sebagai berikut.



Gambar 2. Pementasan *Wayang Wong* Satu Babak  
Sumber: Dok. Yogiswari, Januari 2025



Gambar 3. Bentuk Gerakan Pementasan Satu Babak  
Sumber: Dok. Yogiswari, Januari 2025

Berdasarkan gambar 2 dan 3 tersebut, dramatari *Wayang Wong* pementasan satu babak yang dilaksanakan pada saat ngebejian di Batuagung memiliki keunikan, ke khasan dan keindahan dalam gerak, tapel, dan busana yang dikenakan. Warna-warna yang ada di tapel dan busana penari *Wayang Wong* di Griya Penida desa Batuagung memiliki keindahan yang dapat memberikan kepuasan pada panca indera. Dalam cerita yang diambil saat pementasan satu babak yaitu, menceritakan Sang Rama melaksanakan yadnya besar, dalam cerita tersebutlah dapat dipetik simbol dari keharmonisan antara sesama dan leluhur. Selain itu, unsur keindahan yang terdapat dalam pementasan satu babak yaitu disertai dengan gerakan tangan yang dikeparkan.

### 2.2.2 Tahap *Ngidergita* (Penutup Pementasan)

Sebagai penutup rangkaian pementasan satu babak pada tahap *ngebejian*, komunitas melaksanakan *ngidergita*. Para penari *Wayang Wong* naik ke Bale Pawedan dan duduk melingkar mengelilingi *bhoga* (suguhan). Sebelum menikmati suguhan, para penari *matembang/makekawin* secara bergiliran sesuai kemampuan masing-masing (Nadia, wawancara, 28 Maret 2024). Teks yang kerap dilantunkan bersumber dari Kakawin Ramayana dengan Wirama Sronca, antara lain:

*Gunamanta sang Daśaratha*  
*Wruh sira ring Weda bhakti ring Dewa*  
*Tarmalupeng pitra pūjā*  
*Masih ta sireng swagotra kabeh*

(Kakawin Ramayana 1.3)

Terjemahan:

Prabu Daśaratha seorang gunawan; memahami Weda dan berbhakti kepada Dewa; tidak lupa berbhakti kepada leluhur; mencintai keluarga dan rakyatnya.

(Tim, 2002)

Secara fungsi, *tembang* penutup mengembalikan suasana batin ke keadaan hening dan syukur, menyatukan penari, pemuput upacara, dan warga dalam pengalaman estetik-religius bersama. Dalam perspektif teori pertunjukan Bali, momen ini menegaskan koherensi *wiraga-wirama-wirasa* dan ketercapaian *taksu*, yakni ketika teknik, niat persembahan, dan suasana ruang sakral bertemu (Dibia, 2012; Mariasa, 2015; Dibia & Ballinger, 2023). Jika dibaca dengan lensa *Nāṭyaśāstra*, *ngidergita* menghadirkan rasa-*bhāva* yang dibagi secara komunal melalui medium suara/*tembang* (Bhosale, 2016; Caturwati, 2022). Setelah satu putaran giliran selesai, barulah *bhoga* dinikmati bersama sebagai penanda rampungnya pementasan (Nadia, wawancara, 28 Maret 2024). *Wayang Wong* dalam posisi *ngidergita* dapat terlihat dalam gambar 4 sebagai berikut.



Gambar 4. *Wayang Wong* dalam *Ngidergita*

Sumber: Dok. Yogiswari, Januari 2025

Sesudah seluruh rangkaian berakhir, *tapel* dikembalikan ke tempat penyimpanan dengan *prayascita* dan *Segehan Agung*; para penari juga diprayascita untuk pemulihan kesucian dan memohon anugerah keselamatan. Pola ini konsisten dengan praktik *wali/bebali* di Bali yang

menekankan penutup ritual yang ritmis dan terukur (UNESCO, 2015; Erawati, 2024). Adapun visualisasi sarana upacara tersebut dapat terlihat dalam gambar 5 berikut.



Gambar 3. Banten Segehan Agung dan Prayascita dalam Wayang Wong  
Sumber: Dok. Yogiswari, Januari 2025

Menurut kesaksian pelaku senior, fase awal Dramatari *Wayang Wong* di Griya Penida diiringi ansambel *tingklik* (bambu). Seiring penguatan kelembagaan dan kebutuhan panggung, iringan berkembang menjadi gamelan *bebatelan* (perunggu) yang kini menjadi standar: empat *gender*, dua *kendang* kecil, dua *kendang* besar, satu perangkat *kecek*, satu *kempul*, satu *kenong*, satu *klenang*, dan seperangkat *seruling* (Tulisawan, wawancara, 10 Maret 2024; Rimbawan, wawancara, 28 Maret 2024). Perluasan perangkat memungkinkan artikulasinya *wirama* yang lebih peka, memperjelas isyarat musikal untuk perubahan adegan (*angsel*) dan penguatan kadens *rasa-bhāva* pada momen penting pementasan.

Dalam bingkai teologi-estetika Hindu Bali, bunyi dipahami sebagai medium religius, bukan sekadar dekorasi akustik: ia menjembatani tubuh, ritme, dan rasa, menopang lahirnya taksu (Donder, 2005; Dibia, 2012). Temuan mutakhir juga menegaskan peran *gambang* pada konteks Pitra Yadnya di sejumlah komunitas sebagai warna sonik yang mempertebal nuansa ritus (Mariyana, 2022). Dengan demikian, desain iringan *Wayang Wong* di Griya Penida tidak hanya melayani ketepatan dramaturgi pementasan satu babak, tetapi juga mewujudkan kehadiran sakral yang komunikatif bagi umat (Dibia & Ballinger, 2023; Erawati, 2024).

Catatan komunitas tentang rame-nya iringan yang kadang dipelesetkan menjadi “Rameyana” dapat dibaca sebagai metafora kepadatan tekstur bunyi yang sengaja dirancang untuk menegaskan dinamika konflik (adegan perang pasukan kera–raksasa) sekaligus menjaga keterbacaan motif bagi penari. Tradisi ini selaras dengan kaidah komposisi dan pakem pertunjukan Bali yang menuntut keseimbangan energi antara gerak, musik, dan ruang (Bandem & deBoer, 1995; Dibia, 2012).

### 2.2.3 Bentuk Gamelan Pengiring Dramatari *Wayang Wong*

Menurut kesaksian pelaku senior, fase awal Dramatari *Wayang Wong* di Griya Penida diiringi ansambel *tingklik* (bambu). Seiring penguatan kelembagaan dan kebutuhan panggung, iringan berkembang menjadi gamelan *bebatelan* (perunggu) yang kini menjadi standar: empat *gender*, dua *kendang* kecil, dua *kendang* besar, satu perangkat *kecek*, satu *kempul*, satu *kenong*, satu *klenang*, dan seperangkat *seruling* (Tulisawan, wawancara, 10 Maret 2024; Rimbawan, wawancara, 28 Maret 2024).

Perluasan perangkat memungkinkan artikulasinya wirama yang lebih peka, memperjelas isyarat musikal untuk perubahan adegan (angsel) dan penguatan kadens rasa-bhāva pada momen penting pementasan.

Dalam bingkai teologi-estetika Hindu Bali, bunyi dipahami sebagai medium religius, bukan sekadar dekorasi akustik: ia menjembatani tubuh, ritme, dan rasa, menopang lahirnya taksu (Donder, 2005; Dibia, 2012). Temuan mutakhir juga menegaskan peran gambang pada konteks Pitra Yadnya di sejumlah komunitas sebagai warna sonik yang mempertebal nuansa ritus (Mariyana, 2022). Dengan demikian, desain iringan *Wayang Wong* di Griya Penida tidak hanya melayani ketepatan dramaturgi pementasan satu babak, tetapi juga mewujudkan kehadiran sakral yang komunikatif bagi umat (Dibia & Ballinger, 2023; Erawati, 2024).

Catatan komunitas tentang “rame-nya” iringan—yang kadang dipelesetkan menjadi “Rameyana”—dapat dibaca sebagai metafora kepadatan tekstur bunyi yang sengaja dirancang untuk menegaskan dinamika konflik (adegan perang pasukan kera–raksasa) sekaligus menjaga keterbacaan motif bagi penari. Tradisi ini selaras dengan kaidah komposisi dan pakem pertunjukan Bali yang menuntut keseimbangan energi antara gerak, musik, dan ruang (Bandem & deBoer, 1995; Dibia, 2012).

Iringan merupakan pilar struktur dramatik dalam pementasan *Wayang Wong* di Griya Penida. Kesaksian pelaku menyatakan bahwa fase awal memanfaatkan tingklik berbahan bambu sebelum beralih ke bebatelan berbahan perunggu yang lebih kaya warna bunyi. Alih wahana ini tidak sekadar peningkatan material, tetapi perubahan kapasitas aransemen sehingga nuansa rasa dan isyarat gerak dapat diproduksi lebih terukur dan tajam (Tulisawan, wawancara, 10 Maret 2024; Rimbawan, wawancara, 28 Maret 2024).

Secara fungsional, kendang berperan sebagai pengarah irama sekaligus komunikator perubahan adegan. Pola pukulan dan dinamika kendang memberikan sinyal bagi penari kapan harus mengubah tempo, masuk, berhenti, atau menegaskan aksen. Gender menghadirkan jalinan melodi dan ornamen yang menjadi dasar rasa. Perangkat kempul, kenong, dan klenang bertugas sebagai penanda struktur waktu yang memberi penonton rasa “tiba” pada simpul dramatik. Kecek menyediakan tekstur ritmis yang padat, sedangkan seruling memperluas ekspresi timbre dan mendukung momen lirih pada adegan tertentu. Konstelasi instrumen ini menciptakan dialog antara gerak, ruang, dan bunyi, sehingga komposisi tidak semata mengiringi, tetapi juga menyusun dramaturgi (Dibia, 2012; Dibia & Ballinger, 2023).

Dalam ekologi Pitra Yadnya, beberapa komunitas menambahkan gamelan gambang untuk mempertebal suasana ritus. Walaupun tidak menjadi standar di Griya Penida, literatur pengabdian seni menunjukkan peran gambang sebagai warna sonik yang identik dengan suasana keheningan dan penghormatan bagi leluhur (Mariyana, 2022). Temuan ini menegaskan tesis bahwa bunyi dalam ritual Hindu Bali berfungsi sebagai media religius yang mentransformasikan suasana batin, bukan sekadar latar pendengaran (Donder, 2005).

Pengalaman penonton terhadap bunyi juga bersifat pedagogis. Pola-pola ritmis yang kerap diulang memperkenalkan kosakata musikal tradisi pada generasi muda. Pada saat yang sama, kepadatan tekstur yang oleh komunitas dijuluki “rame” memperlihatkan estetika kebersamaan yang khas. Sebutan “Rameyana” yang bersifat kelakar menunjukkan kesadaran bahwa kompleksitas bunyi adalah strategi untuk membingkai kompleksitas adegan. Ritme yang rapat mengimbangi energi visual pasukan kera dan raksasa, sementara momen tenang memberi ruang bagi tembang, dialog, atau gerak simbolik yang memuat pesan dharma.

Dari perspektif pemeliharaan, perubahan instrumen dan teknik permainan mengikuti logika desa, kāla, patra. Di ruang festival atau panggung kuratorial, volume dan penegasan motif biasanya ditingkatkan agar komunikatif bagi penonton yang heterogen. Di ruang merajan atau beji, tekstur cenderung dikembalikan pada tata rasa sakral yang tenang. Negosiasi ini sejalan dengan pengamatan tentang adaptasi pertunjukan Bali pada konteks kontemporer, termasuk selama dan sesudah pandemi

(Ruastiti et al., 2021a; 2021b). Kuncinya adalah kesinambungan niat persembahan, sehingga setiap modifikasi musikal tetap berada dalam koridor pakem yang dihormati komunitas (Dibia & Ballinger, 2023). Akhirnya, relasi gamelan dan gerak di *Wayang Wong* Griya Penida dapat dirumuskan sebagai relasi ko-produktif. Bunyi tidak hanya memberikan alas, tetapi juga membentuk horizon rasa yang menuntun gestur, mempertegas ikonografi, dan menyusun pengalaman estetis-komunal yang religius. Adapun seperangkat gamelan yang mengiringi *Wayang Wong* dapat dilihat dalam gambar 6 sebagai berikut.



Gambar 6. Perangkat Gamelan dalam Pementasan Wayang Gong  
Sumber: Dok. Yogiswari, Januari 2025

Seperangkat gambelan yang digunakan untuk mengiringi pementasan Dramatari *Wayang Wong* dalam gambar 6 tersebut, merupakan sarana yang sangat penting dalam pementasan Dramatari *Wayang Wong* dimana pada saat melakukan pementasan perlunya iringan gambelan agar keindahan yang di dapat penonton akan semakin di rasakan.

#### 2.2.4 Tempat atau Kalangan Pementasan

Penuturan pelaku menyebut bahwa, sebelum 1980-an, pementasan *Wayang Wong* untuk Mamukur masal kerap dilakukan di beten tiing (pekarangan/kebun). Seiring perubahan permukiman dan kebutuhan daya tampung, pementasan dipindahkan ke ruang yang lebih lapang — misalnya petak sawah yang tidak terpakai—atau di kawasan griya (utama mandala/merajan), dengan syarat ruang dipandang suci, tidak berkerumun, dan memungkinkan pemisahan zona pelaku–penonton (Putra, wawancara, 27 Maret 2024). Pada kasus mana pun, komunitas menjalankan ritual penyucian ruang dengan Segehan Agung, segehan cacah, serta tetabuhan (tuak, arak, berem) sebelum pementasan (Rimbawa, wawancara, 28 Maret 2024).

Prinsip desa–kālā–patra —kesesuaian ruang, waktu, dan keadaan—menjadi pedoman pemilihan tempat. Praktik ini sekaligus merealisasikan Tri Hita Karana (hubungan harmonis parhyangan–pawongan–palemahan): ruang pementasan tidak hanya “memadai” secara teknis, tetapi juga terintegrasi secara kosmologis dengan orientasi arah-warna (pangider bhuwana) dan tata batas sakral (Karja, 2020; Erawati, 2024). Dalam horizon perlindungan warisan budaya takbenda, pilihan dan pengelolaan ruang yang “sesuai fungsi” adalah syarat penting bagi kelangsungan makna kesenian wali/bebali (UNESCO, 2015).

Dinamika kontemporer—urbanisasi, kurasi festival, hingga dampak pascapandemi—mendorong negosiasi ruang antara kebutuhan pertunjukan publik dan kekhusyukan ritual. Kajian tentang transformasi praktik Pitra Yadnya (ngaben/atiwa-tiwa) menunjukkan adanya ruang inovasi yang tetap dikawal oleh otoritas agama dan komunitas (Pitana, 2020; Wirata, 2022; Manuaba, 2024).

Pada konteks *Wayang Wong* Griya Penida, negosiasi ini tampak pada pemilihan kalangan, pengaturan jarak, tata sirkulasi prosesi, dan penandaan sakral yang memastikan pakem dan intensi persembahan tetap terjaga meski panggung lebih terbuka.

Ruang pementasan *Wayang Wong* di Griya Penida memperlihatkan logika sakral yang berlapis. Ingatan kolektif menyebut bahwa sebelum 1980-an, pementasan Mamukur masal kerap dilakukan di beten tiing. Seiring pertumbuhan permukiman dan kebutuhan menampung jamaah, praktik berpindah ke petak sawah yang tidak terpakai atau tetap di kawasan griya, terutama utama mandala atau merajan, dengan syarat ruang dipandang suci, bersih dari kerumunan yang tak perlu, dan memungkinkan pengaturan jarak pelaku-penonton (Putra, wawancara, 27 Maret 2024; Rimbawa, wawancara, 28 Maret 2024).

Pilihan ruang ini mengikuti prinsip desa, kĀla, patra dan Tri Hita Karana. Ruang pementasan harus memungkinkan relasi harmonis parhyangan (hubungan dengan Tuhan melalui upacara), pawongan (hubungan antar-manusia yang hadir), dan palemahan (hubungan dengan lingkungan fisik). Di tingkat kosmologis, penataan arah dan orientasi merujuk pada pangider bhuwana yang menghubungkan poros kaja–kelod dan kangin–kauh, sehingga orientasi panggung, posisi perangkat gamelan, dan arah masuk-keluar penari memiliki rasionalitas simbolik. Warna dan atribut yang melekat pada perangkat atau dekorasi ruang mengambil makna dari kosmologi warna-penjuru yang telah dibakukan oleh tradisi (Karja, 2020; Erawati, 2024).

Ruang juga ditetapkan melalui ritual. Sebelum pementasan, komunitas menghaturkan Segehan Agung, segehan cacah, dan tetabuhan berupa tuak, arak, dan berem. Ini adalah bentuk “kontrak simbolik” yang menyatakan bahwa ruang yang semula profan kini ditata ulang sebagai ruang sakral sementara, cukup untuk menampung laku persembahan dan pesan-pesan dharma. Selepas rangkaian pementasan, struktur ruang dikembalikan pada fungsi semula melalui prosesi penutup yang rapi. Pola ini sejalan dengan pedoman perlindungan warisan takbenda yang menekankan kesesuaian fungsi dengan konteks sosial-religius komunitas pendukungnya (UNESCO, 2015).

Dinamika kontemporer menghadirkan tantangan sekaligus peluang. Di satu sisi, kebutuhan panggung publik, dokumentasi, dan kurasi festival mendorong keterbukaan ruang agar pesan estetika dapat menjangkau audiens yang lebih luas. Di sisi lain, terdapat risiko berkurangnya intensi ritual jika tanda-tanda sakral tidak dipertegas. Studi mengenai transformasi praktik Pitra Yadnya menunjukkan bahwa inovasi ruang dan tata upacara dapat diterima, asalkan dikawal oleh otoritas agama dan keputusan komunal yang akuntabel (Pitana, 2020; Wirata, 2022; Manuaba, 2024). Bagi Griya Penida, hal ini berarti memastikan bahwa pemilihan kalangan, pengaturan sirkulasi prosesi, dan penandaan batas sakral dijalankan dengan disiplin, baik pementasan terjadi di merajan maupun di ruang yang lebih terbuka.



Gambar 7. Ruang Pementasan Drama Tari *Wayang Wong*

Sumber: Dok. Yogiswari, Januari 2025

Gambar 7 tersebut merupakan tempat pementasan Dramatari *Wayang Wong* di griya Penida desa Batuagung, khususnya memerlukan tempat yang memiliki fungsi sesuai dengan upacara yadnya yang dilakukan, dan tempat tersebut dipandang suci. Secara praktis, ruang pementasan yang baik untuk *Wayang Wong* membutuhkan beberapa syarat: pertama, titik fokus yang jelas bagi pementasan satu babak; kedua, jalur keluar-masuk penari yang memungkinkan staging naratif tanpa mengganggu tata upacara; ketiga, tata suara yang memadai bagi instrumen kunci agar isyarat musikal terbaca; keempat, zona sakral untuk perangkat seperti tapel dan banten agar tidak bersentuhan langsung dengan arus penonton. Syarat-syarat ini membantu menjaga keseimbangan antara fungsi sakral dan kebutuhan komunikasi publik.

Jika dipandang sebagai teks ruang, kalangan *Wayang Wong* Griya Penida adalah tafsir atas kosmologi, etika, dan estetika yang dikelola komunitas dari masa ke masa. Ia adalah bukti bahwa keberlanjutan tradisi bukan semata perkara mengulang bentuk, melainkan kemampuan merawat niat, mengatur tanda, dan menilai kecukupan ruang agar persembahan tetap sampai pada tujuan. Dengan demikian, ruang bukan latar, melainkan bagian integral dari makna *Wayang Wong* itu sendiri.

### 3. Simpulan

Studi ini menunjukkan bahwa *Wayang Wong* di Griya Penida, Desa Batuagung, Jembrana adalah praktik seni-ritual yang berfungsi ganda: sebagai persembahan sakral dalam rangkaian Pitra Yadnya (Mamukur, khususnya tahap ngebejian) sekaligus sebagai ruang pendidikan estetika bagi komunitas. Status sakralnya diteguhkan oleh tata laku ritual yang ketat—matur piuning, penerimaan banten taksu sebagai “tanda jadi”, banten arepan di lokasi pementasan, hingga prayascita saat pengembalian tapel. Benda-benda pertunjukan (terutama tapel) diletakkan dalam ekologi sakral merajan/gedong dan ditata menurut poros dharma–adharma, memperlihatkan peta kosmologi moral yang memandu ikonografi, tata peran, dan alur dramatik.

Dimensi estetika Hindu tampak menyatu dalam setiap unsur pementasan. Satyam–śivam–sundaram menjadi horizon nilai; wiraga–wirama–wirasa mengarahkan koherensi tubuh–ritme–rasa; rasa–bhāva (tradisi Nāṭyaśāstra) menerangkan bagaimana pengalaman estetik religius dibagikan penari–penonton; dan taksu menjadi puncak capaian ketika teknik, niat persembahan, dan atmosfer ruang sakral bertemu. Pangider bhuwana (arah–warna) dan Tri Hita Karana (parhyangan–pawongan–palemahan) menstrukturkan pilihan ikonografi, orientasi ruang, serta etika pemilihan “kalangan” (beten tiing, petak sawah yang disucikan, utama mandala/merajan). Di sini, estetika bukan dekorasi, melainkan bahasa teologis yang mengikat makna.

Pada aras bentuk, pementasan satu babak (Ngererih Daging Suci) memperlihatkan integrasi alur ritus dan narasi Ramayana: kebutuhan yadnya (daging suci) diartikulasikan melalui misi pasukan kera, konflik dengan raksasa, lalu pengembalian hasil buruan sebagai persembahan. Vokabuler gerak—Nyamir, Nayog, Nyeregseg—membedakan tipologi karakter, sedangkan ikonografi tapel-busana (warna, gelung, atribut) menjaga keterbacaan watak. Iringan gamelan berevolusi dari tingklik (bambu) ke bebatelan (perunggu)—empat gender, kendang kecil–besar, kecek, kempul, kenong, klenang, seruling—yang tidak hanya mengiringi, tetapi membentuk dramaturgi melalui ansel, motif kadensial, dan penegasan rasa. Pada beberapa konteks Pitra Yadnya, warna sonik gambang mempertebal nuansa ritus. Seluruh rancangan ini menegaskan bunyi sebagai medium religius, bukan sekadar latar akustik.

Tahap penutup ngidergita menjadi jembatan antara ranah pertunjukan dan liturgi. Dengan matembang/makekawin (mis. Kakawin Ramayana, Wirama Sronca) lalu bhoga bersama, komunitas menjalani ritual reintegrasi: energi dramatik dinormalkan, rasa syukur dikukuhkan, dan literasi sastra–agama diturunkan lintas generasi. Secara performatif, ngidergita menandai kembalinya tubuh–tubuh dari peran dramatik ke tubuh devosi, serta menutup pementasan dengan rasa yang hening dan tertata.

Kelestarian *Wayang Wong* di Griya Penida bertumpu pada genealogi perintis, otoritas artistik-ritual (sekeha), peneguhan perangkat sakral, dan kalender upacara. Transmisi antar-generasi—bersama dukungan kuratorial seperti Pesta Kesenian Bali—membuat tradisi tetap komunikatif tanpa

tercerabut dari pakem. Di saat yang sama, komunitas menunjukkan kemampuan bernegosiasi dengan konteks kontemporer (perubahan busana, penguatan motif musikal di panggung terbuka, adaptasi pascapandemi), tetapi tetap menomorsatukan intensi ritual melalui penegasan tanda-tanda sakral, disiplin etiket, dan musyawarah komunal.

Secara teoretis, kasus ini memperlihatkan bahwa estetika Hindu di Bali bekerja sebagai strategi perawatan tradisi: ia menautkan kebenaran, kesucian, dan keindahan dalam satu perangkat tanda yang operasional—di gerak, bunyi, ruang, ikonografi, dan tata laku. Mitologi internal (asal-usul, pewasik, kisah penyakralan tapel) bukan sekadar cerita legitimasi, melainkan mekanisme sosial yang menjaga kepatuhan pada pakem sekaligus membuka ruang pembaruan yang terkendali. Dengan demikian, keberlanjutan *Wayang Wong* di Griya Penida bukan hanya karena “dilestarikan”, melainkan karena terus dimaknai melalui praktik-persembahan yang hidup.

Implikasi penelitian ini bergerak pada tiga ranah yang saling berkelindan. Pada ranah praktik liturgi, pementasan *Wayang Wong* di ruang publik atau kuratorial tetap harus berpegang pada tata sakral minimal agar makna persembahan terjaga. Rangkaian yang dimaksud meliputi piuning sebagai pembuka, penetapan banten taksu sebagai tanda legitimasi, penyiapan banten arepan di lokasi pementasan, serta penutup berupa prayascita dan ngidergita. Kepatuhan pada urutan ini memastikan bahwa perubahan konteks panggung tidak mengganggu intensi ritual dan tetap mengantar penonton pada pengalaman estetik religius yang utuh.

Pada ranah pendidikan keumatan, temuan penelitian menegaskan perlunya dokumentasi yang sistematis dan dapat diajarkan ulang. Materi pokok mencakup kosakata gerak, struktur iringan, serta rujukan kosmologi arah dan warna yang menjadi dasar ikonografi. Teks tembang untuk penutup ngidergita juga perlu dibakukan dalam bentuk modul sederhana agar mudah diakses generasi muda, baik di komunitas maupun di lembaga pendidikan seni keagamaan. Sementara itu pada ranah kebijakan pelestarian, dukungan diarahkan pada perawatan perangkat sakral seperti tapel dan gamelan, penguatan kelembagaan sekeha melalui regenerasi dan pelatihan pelatih, serta pembangunan arsip audio visual yang memadai. Kebijakan yang menempatkan tiga simpul ini sebagai prioritas akan memperkuat kesinambungan makna, bukan hanya bentuk, sehingga *Wayang Wong* tetap komunikatif di hadapan publik tanpa kehilangan akar kesakralannya.

Kajian ini terpusat pada satu locus (Griya Penida) dan bertumpu kuat pada sumber lisan (wawancara 2015/2024) yang, meski otoritatif secara komunitas, tetap memerlukan triangulasi lanjutan. Riset berikutnya disarankan komparatif lintas desa/griya, analisis akustik-koreografik yang terukur, serta etnografi multi-siklus upacara untuk melihat stabilitas–variasi praktik. Penelitian tentang penerimaan penonton muda dan model kurasi festival juga penting guna merumuskan batas-batas aman antara sakral dan pertunjukan publik.

## Referensi

- (PHDI), P. H. D. I. (2020). *Surat Edaran PHDI Pusat No. 312/SE/PHDI PUSAT/III/2020 tentang Pedoman Perawatan Jenazah dan Upacara Pitra Yajna bagi Jenazah Pasien Covid-19*. Diambil dari <https://jdih.baliprov.go.id/uploads/produk-hukum/peraturan/2020/se-bersama-phdi-provinsi-bali-dan-mda-provinsi-bali/2020se0051081.pdf>
- (PHDI), P. H. D. I. (2022). *Surat Edaran PHDI Pusat No. 37A/PHDI Pusat/II/2022 tentang Perayaan Nyepi 2022*. Diambil dari [https://parisada.or.id/ova\\_doc/surat-edaran-phdi-pusat-no-37a-phdi-pusat-i-2022-tentang-perayaan-nyepi-2022/](https://parisada.or.id/ova_doc/surat-edaran-phdi-pusat-no-37a-phdi-pusat-i-2022-tentang-perayaan-nyepi-2022/)
- Arimbawa, I. B. P. (2024). *Upacara Mamukur sebagai Pitra Yadnya*. Institut Seni Indonesia Yogyakarta (Repositori). Diambil dari Institut Seni Indonesia Yogyakarta (Repositori) website: [https://digilib.isi.ac.id/17418/3/Ida Bagus Pradnyananta Arimbawa\\_2024\\_BAB PENUTUP.pdf](https://digilib.isi.ac.id/17418/3/Ida%20Bagus%20Pradnyananta%20Arimbawa_2024_BAB%20PENUTUP.pdf)
- Bandem, I. M. (1983). *Ensiklopedi Tari Bali*. Denpasar: Akademi Seni Tari Indonesia (ASTI).
- Bandem, I. M., dan deBoer, F. E. (1995). *Balinese Dance in Transition: Kaja and Kelod*. Kuala Lumpur; New York: Oxford University Press. Diambil dari <https://archive.org/details/balinesedanceint0000band>
- Bhosale, B. (2016). *Bharata's Natyashastra: Fundamentals of Dramatics and Aesthetics*. Diambil dari

- [https://www.academia.edu/70355615/Bharata\\_s\\_Natyashastra\\_Fundamentals\\_of\\_Dramatics\\_and\\_Aesthetics](https://www.academia.edu/70355615/Bharata_s_Natyashastra_Fundamentals_of_Dramatics_and_Aesthetics)
- Caturwati, E. (2022). Ramayana Ballet Performance's Allure at Purawisata. *Mudra Jurnal Seni Budaya*, 37(1), 84–93. Diambil dari <https://jurnal.isi-dps.ac.id/index.php/mudra/article/view/539>
- Dibia, I. W. (1999). *Selayang Pandang Seni Pertunjukan Bali*. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Dibia, I. W. (2012). *Ilen-ilen: Seni Pertunjukan Bali*. Yayasan Wayan Geria.
- Dibia, I. W., dan Ballinger, R. (2023). *Balinese Dance, Drama & Music*. Tuttle Publishing. Diambil dari <https://www.tuttlepublishing.com/bali/balinese-dance-drama-music>
- Donder, I. K. (2005). *Esensi bunyi gamelan dalam prosesi ritual Hindu: perspektif filosofis-teologis, psikologis, sosiologis, dan sains*. Surabaya: Paramita. Diambil dari [https://books.google.com/books/about/Esensi\\_bunyi\\_gamelan\\_dalam\\_prosesi\\_ritua.html?id=RGmfAAAAMAAJ](https://books.google.com/books/about/Esensi_bunyi_gamelan_dalam_prosesi_ritua.html?id=RGmfAAAAMAAJ)
- Erawati, N. M. P. (2024). Filsafat Tari dalam Kebudayaan Bali. *Widyadari*, 25(1), 173–182. <https://doi.org/10.59672/widyadari.v25i1.3663>
- Heryawan, A. P., dan Sudarsana, I. K. (2021). The Implementation of Pitra Yadnya Ceremony in the Covid-19 Pandemic. *Jurnal Penelitian Agama Hindu*, 5(2). Diambil dari <https://jayapanguspress.penerbit.org/index.php/JPAH/article/download/1275/673/1267>
- Jha, S. (n.d.). *Exploring Some Facets of Rasa Theory*. Diambil dari <https://media.neliti.com/media/publications/565935-exploring-some-facets-of-rasa-theory-abe68a03.pdf>
- Karja, I. M. (2020). *Kosmologi Bali: Visualisasi Warna Pangider Bhuwana dalam Seni*. Denpasar: UNHI Press. Diambil dari <https://unhipress.unhi.ac.id/ebook/>
- Lestari, N. K. A. D. (2023). Representasi Spirit Hyang Pertiwi dalam Tari Legong Kreasi Maha Widya. *IGEL: Journal of Dance*, 3(1). Diambil dari <https://jurnal2.isi-dps.ac.id/index.php/igel/article/download/2374/881>
- Manahcika, I. G. A. K. (2022). Dramatari Wayang Wong: Karakteristik. *PENSI (Jurnal Pendidikan Seni)*, 2(1). Diambil dari <https://jurnal2.isi-dps.ac.id/index.php/pensi/article/view/2656>
- Manuaba, I. G. N. (2024). Transformasi Upacara Atiwa-tiwa di Desa Siangan. *Dharmasmrti: Jurnal Ilmu Agama dan Kebudayaan*, 24(1). Diambil dari <https://ejournal.unhi.ac.id/index.php/dharmasmrti/article/view/4930>
- Mariasa, I. N. (2015). Taksu and Pangus As An Aesthetic Concept Entity of Bali Dance (A Case Study of Topeng Tua Dance). *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 15(2). <https://doi.org/10.15294/harmonia.v15i2.4557>
- Mariyana, I. G. A. A. (2022). Pembinaan Gamelan Gambang pada Sekaa ... (studi Pitra Yadnya). *Jurnal Pengabdian Seni*, 2(2). Diambil dari <https://ojs.isi-dps.ac.id/index.php/JPS/article/view/>
- Pitana, I. G. (2020). Modernisasi dan Transformasi Kembali ke Tradisi: Fenomena Ngaben di Krematorium. *Jurnal Kajian Bali*, 10(2), 343–372. Diambil dari <https://ojs.unud.ac.id/index.php/kajianbali/article/view/64646>
- Ruastiti, N. P., Sudirga, I. K., dan Yudarta, I. B. (2021a). Catur Guru in Millennial Wayang Wong Performing Arts. *Mudra Jurnal Seni Budaya*, 36(2), 210–218. <https://doi.org/10.31091/mudra.v36i2.1412>
- Ruastiti, N. P., Sudirga, I. K., dan Yudarta, I. B. (2021b). Wayang Wong Bali performance in the era of the Covid-19 pandemic. *IOP Conference Series: Earth and Environmental Science*, 911(1). <https://doi.org/10.1088/1755-1315/911/1/012065>
- Sastrini, N. K. A. P., dan Winarti, N. W. S. (2018). Wayang Wong dalam Upacara Dewa Yadnya di Mrajan Gde Griya Penida, Desa Batuangung, Kabupaten Jembrana. *Widya Wretta*, 1(1), 40–52. Diambil dari <https://media.neliti.com/media/publications/271894-wayang-wong-dalam-upacara-dewa-yadnya-di-0ca7ce44.pdf>
- Soedarsono, R. M. (2002). *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

- Suartana, I. M. (2023). Makna *Wayang Wong* Ramayana di Pura Taman Pule, Desa Mas, Ubud. *Citrakara: Jurnal Seni*, 10(2). Diambil dari <https://jurnal2.isi-dps.ac.id/index.php/citrakara/article/download/2992/1136/8239>
- Titib, I. M. (2001). *Teologi dan Simbol-simbol dalam Agama Hindu*. Surabaya: Paramita. Diambil dari <https://nla.gov.au/nla.cat-vn619833>
- Undang-Undang Republik Indonesia Nomor 5 Tahun 2017 tentang Pemaajuan Kebudayaan. , (2017).
- UNESCO. (2015). *Three genres of traditional dance in Bali (Indonesia)*. Diambil dari <https://ich.unesco.org/en/RL/three-genres-of-traditional-dance-in-bali-00617>
- Wirata, I. K. (2022). Fenomenologi Pelaksanaan Upacara Ngaben (Pitra Yadnya) di Kota Mataram. *Jurnal Penelitian Agama Hindu*, 6(2), 213–224. Diambil dari <https://jayapanguspress.penerbit.org/index.php/JPAH/article/view/4450>