

KESENIMANAN LEDJAR SUBROTO DALAM PERSPEKTIF BOURDIEU

Taufiq Hermawan

Program Studi Desain Komunikasi Visual
Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Indraprasta PGRI
Jl. Nangka 58 Tanjung Barat, Jakarta Selatan, Indonesia

Abstrak

Konsistensi akan menunjukkan ukuran eksistensi seniman. Ledjar Subroto sebagai seorang seniman yang menarik untuk diketahui sisi biografisnya. Sisi biografis tersebut memberikan gambaran tentang proses kearyaannya. Hal itu dapat dibaca dari perspetif Bourdieu. Bourdieu menjelaskan secara lebih lengkap tentang *habitus*, *champ*, dan *kapital* yang ada dalam seorang persona. Seorang seniman tidak lahir serta merta tanpa adanya “campur tangan” dari berbagai elemen yang melingkupinya. Hal yang menarik disini adalah personalitas Ledjar yang mengawali eksistensinya dari ranah tradisional yang memiliki keberanian untuk menyeberang kewilayah “asing”. Pada kenyataannya, tidak banyak tradisionalis yang menyeberang ke wilayah yang berbeda.

Ledjar Subroto Artists In Bourdieu Perspective

Abstract

Consistency will show the size of the artist's existence. Ledjar Subroto as an artist is interesting to note biografisnya side. The biographical side gives an overview of the process kearyaannya. It can be read from perspetif Bourdieu. Bourdieu explains more fully about the habitus, champ, and capital that exist in a persona. A seniman not necessarily born without any "interference" of the various elements that surrounded him. The interesting thing here is the personality Ledjar that started its existence from the traditional realm that has the courage to cross kewilayah "foreign". In fact, not many traditionalists who cross into different areas.

A. PENDAHULUAN

Yogyakarta merupakan habitat yang memungkinkan segala bentuk kesenian berkembang. Komunitas kesenian yang menopang kehidupan keseniman merupakan faktor penting. Sinergi antara lembaga formal dengan lembaga lembaga kesenian non formal mampu mendukung kegiatan kesenian. Faktor budaya yang kuat dan beragam subkultur yang ada di dalamnya membentuk

sebuah habitat yang plural. Kesemuanya memberikan pengaruh yang penting terhadap proses kesenimanan secara personal ataupun kolektif.

Kesenirupaan tradisonal dan modern di Yogyakarta saat ini tetap menarik untuk dibicarakan karena batas batas tersebut yang saat ini sudah mencair. Artinya terjadi peleburan peleburan antara batas tradisi dan modern menuju iklim kesenian plural yang menerima segala bentuk ekspresi seni. Iklim kesenian yang sedemikian kompleks memunculkan berbagai macam kompetisi dalam berkarya yang akhirnya hal itu menempatkan seniman sebagai makhluk kreatif yang senantiasa berkembang untuk menjelajahi dunianya dan kemudian menemukan pengalaman hidup. Pengalaman hidup menurut Dilthey merupakan sebuah unit pengalaman yang dapat meninggalkan kesan dan makna pada kehidupan dalam individu yang menarik untuk diinterpretasikan. Pengalaman batin manusia adalah produk dari faktor eksternal seperti keluarga kebudayaan nilai yang berbeda antara satu tempat dengan tempat yang lain dan dari waktu ke waktu. Sistem eksternal yang menurut Dilthey yang menjadi penting dalam proses pembentukan pengalaman hidup (*erlebnis*).

Keberlangsungan proses kesenian dalam sebuah sistem eksternal ternyata memunculkan berbagai upaya strategis dalam berkesenian. Akhirnya ternyata muncul beragam tanda yang digunakan untuk merunut proses kesenimanan. Seorang seniman memiliki kecenderungan untuk mencari orisinalitas, maka terjadi perubahan perubahan dalam tiap periode kesenimanan.

Dimensi waktu dan ruang berbeda akan menyebabkan perubahan perubahan nilai yang nantinya terjadi tawar menawar terhadap interpretasi nilai. Sehingga terjadi perubahan yang cukup berpengaruh terhadap kehidupan kesenian. Seperti halnya ketika menilik sejarah tentang beberapa gerakan pembaharuan seni baik di eropa, ataupun di bali dengan munculnya kelompok Pitamaha ataupun GSRB di jogja pada sekitar awal 80an akan melahirkan bentuk tafsir baru. Faktor manusia sebagai pelaku kesenian memiliki

kecenderungan untuk selalu berubah menafsirkan segala sesuatu yang ada. Dinamika selalu dialami oleh pelaku seni dan masing masing persona memiliki karakteristik yang berbeda dalam menjelajahi dunia kesenimanannya. Faktor personal inilah yang menjadi dasar penafsiran untuk memahami eksistensi dan substansi kesenimanan. Tulisan ini akan mengemukakan konsistensi kesenimanan Ledjar Subroto dengan menggunakan perspektif Bourdieu. Alasannya adalah bourdieu melihat seorang seniman memiliki determinasi kultural yang dibentuk oleh lingkungan sosial (*habitus*), lapangan berkesenian (*champ*) dan aset/modal yang dimiliki (*kapital*). Modal tidak semata ditentukan oleh *talent* secara genealogis.

Ledjar memiliki dimensi kesenimanan yang menarik yaitu mengawali proses kesenimanan dalam wilayah kultur kesenian tradisional yang ketat hingga pada akhirnya menemukan dimensi kesenimanan personal dengan melalui seberangan-seberangan lapangan seni.

RUMUSAN MASALAH:

1. Bagaimana proses kesenimanan Ledjar dalam perpektif Bourdieu?
2. Mengapa Ledjar memiliki konsistensi dalam berkarya ?

B. PEMBAHASAN

1. Deskripsi historis kesenimanan Ledjar Soebroto

Ledjar Subroto dilahirkan tanggal 20 Mei 1938 di desa Sapuran, Kawedanan Wonosobo(sekarang Kabupaten Wonosobo)Jawa tengah. Ledjar lahir dengan sebuah nama kecil Djariman, tanggal lahir yang tertera di Surat Tanda Tamat Belajar adalah 4 Mei 1938, tetapi tanggal kelahiran yang benar adalah seperti yang telah disebutkan di awal. Ijazah sekolah rakyat tertanggal 30 Juni 1953. Setamat dari sekolah Rakyat pada usia tujuh belas tahun, Djariman mengikuti ujian untuk melanjutkan sekolah di Sekolah Guru Bantu hingga lulus. Namun ia justru memilih kembali ke

bangku kelas enam Sekolah Rakyat. Hal ini disebabkan karena diam-diam Djariman dan ibu guru kelas enam disekolahnya saling jatuh cinta meskipun hal ini tidak sampai kejenjang perkawinan.

Ayah Djariman bernama Budiman, berasal dari kampung Terban Yogyakarta. Budiman adalah seorang penabuh Gamelan dan dapat mengajar karawitan. Sewaktu muda Budiman dibawa ke Sapuran oleh seorang penilik sekolah Kawedanan Wonosobo asal Kotabaru (Yogyakarta) yang dikenal dengan nama Ndara Brata, yang selain mencintai seni Jawa juga seorang pemborong bangunan. Disana Budiman diminta mengajar karawitan kepada para guru dan orang-orang yang bekerja di perkebunan.

Di Sapuran Budiman sempat menikah dengan Dini, seperti layaknya orang Jawa ketika menikah Budiman diberi nama tua yaitu Hadisukarto. Perkawinan ini tidak lama karena Dini meninggal dunia. Atas permintaan keluarga, Hadisukarto kemudian mengawini adik perempuan Dini yang bernama Sugiyah. Perkawinan tersebut melahirkan seorang adik perempuan Djariman yang bernama Djarijah.

Kepandaian Hadisukarto menabuh gamelan membawanya menjadi penabuh dalam berbagai pertunjukan *ketoprak tobong* keberbagai tempat diluar Sapuran. Usia 6 tahun, Djariman pernah diajak ikut berkeliling oleh ayahnya mengikuti kemana saja ketoprak tobong mengadakan pertunjukan. Neneknya yang disebut sebagai embah Dini (ibu istri pertama Hadisukarto) dan bersuamikan seorang kusir gerobak yang bernama embah Kerto, menjemputnya pulang ke Sapuran. Hal ini dilakukan karena Sugiyah (ibu Djariman) menikah lagi dengan Mangun Beni, seorang pedagang ayam. Sejak saat itu, ibunya dilarang untuk mendekat kepada Djariman. Embah Dini inilah yang kemudian membesarkan Djariman. Embah Dini ini pulalah yang kemudian

memberikan warisan kepada Djariman berupa rumah dan tanah di Sapuran.

Perkawinan antara Sugiyah dan Mangun Beni inipun tidak langgeng. Sugiyah kemudian menikah lagi dengan Mangun Lias (Mangun Wisastro) yang berasal dari Semarang . Mangun Lias, yang juga seorang dalang wayang Purwa, adalah seorang murid karawitan dari Hadisukarto. Disamping itu, Mangun Lias juga seorang pembuat mebel. Djariman kemudian belajar membuat mebel dari Mangun Lias. Berbekal kemampuannya dalam karawitan dan pedalangan, Mangun Lias akhirnya mendapatkan pekerjaan di Dinas Pendidikan dan Kebudayaan hingga pensiun.

Hadisukarto meninggalkan Djariman dan keluarganya tanpa meninggalkan keterangan apapun. Pihak keluarga mengira bahwa Hadisukarto telah meninggal dunia. Kepergian Hadisukarto diduga karena mencium gelagat perselingkuhan antara Sugiyah dengan Mangun Beni yang akhirnya menjadi suaminya. Ternyata Hadisukarto berada di Semarang dan bergabung dengan Wayang Orang Ngesti Pandowo. WNOP sering bermain di kota-kota lain untuk pertunjukan amal. Hadisukarto bekerja sebagai penabuh *bonang penerus*.

Pertemuan kembali antara Djariman dan Hadisukarto terjadi ketika Djariman berusia sekitar tujuh belas tahun. Tahun 1954 WONP bermain di alun-alun kota Magelang. Pada waktu itu mertua laki-laki Djariyah (adik dari Djariman), yang tidak lain adalah seorang pegawai Kawedanan Wonosobo sekaligus juga murid dari kelompok karawitan yang diasuh oleh Hadisukarto, mengetahui bahwa Hadisukarto ikut dalam rombongan tersebut. Kadar (ipar dari Djariman) kemudian mengecek keberadaan Hadisukarto di Magelang, setelah yakin benar maka Hadisukarto dijemput untuk kembali ke Sapuran guna menemui keluarganya. Hari berikutnya,

Djariman diajak ketempat pertunjukan WONP di Magelang. Djariman diperkenalkan kepada Ki Nartosabdo (yang pada waktu itu sebagai pengendang WONP sebelum akhirnya dikenal sebagai Maestro dalang Indonesia) dan Ki Sastrosabdo sebagai pimpinan WONP. Saat itu Ki Narto sedang *yasa* wayang purwa sebelum menjadi dalang. Ki Narto menyarankan agar Djariman ikut ke Semarang, namun keluarganya tidak mengizinkan.

Setamat sekolah Rakyat, Djariman pernah diminta menggambar tokoh-tokoh wayang purwa pada kertas yang kemudian hasilnya ditempelkan pada di tembok-tembok sekolah di desanya. Untuk ini, dia mendapat sekedar upah untuk membeli kertas. Selain itu dia juga menggambar binatang-binatang dari buku sekolah yang memuat beberapa episode dongeng kancil yaitu tokoh harimau, Kancil, dan Terompet.

Selanjutnya, seorang pengusaha mebel asal Purwodadi bernama Tejo mendirikan perusahaan mebel di Sapuran. Djariman yang sudah mempelajari pembuatan mebel dari Mangun Lias kemudian bekerja diperusahaan milik Tejo. Djariman sempat suatu kali diajak pulang ke Purwodadi, dan untuk mendapatkan uang Djariman membuat wayang dari tripleks dan dijual di Pasar Yaik (Semarang), yang pada saat itu diselenggarakan perayaan *Dug Deran* semacam pasar malam bulan Ramadan. Di Semarang, Djariman mampir ke rumah saudaranya yang bernama Sukarjiyah (sekarang istri Ledjar Subroto).

Di rumah Tejo di Purwodadi, ternyata terdapat seperangkat gamelan dan sekotak wayang Purwa milik ayah Tejo, seorang guru dan guru *kasepuhan* (kebatinan). Djariman diminta untuk menyungging gebingan wayang (wayang yang masih belum disungging) dan menyungging ulang wayang wayang Tejo yang sudah kusam warnanya. Perangkat gamelan dan wayang ini sering dipinjam oleh seorang dalang bernama Ki Sri Moro,

dalang wayang Purwa yang bermukim di Gombang, Kabupaten Boyolali. Djariman sering diajak untuk mengiringi pertunjukan wayang dengan menabuh instrumen *kenong*.

Tahun 1954, Djariman pindah ke Semarang untuk bekerja pada Ki Nartosabdo. Djariman bekerja sebagai penyungging gebingan wayang milik Ki Nartosabdo. Pada saat yang sama, Ki Sastrosabdo juga memberi pekerjaan untuk menyungging asesoris pakaian wayang orang seperti misalnya: praba, irah-irahan, sabuk, dan sebagainya. Sewaktu ki Nartosabdo mendalang, Djariman selalu mengikutinya hingga sebelum Ki Nartosabdo wafat pada tahun 1985.

Djariman dikenal oleh ki Nartosabdo sebagai seorang yang humoris, dan melalui humor-humornya Ki Nartosabdo selalu dibuat senang dan tertawa. Pada akhirnya Ki Nartosabdo memberikan nama Ledjar pada Djariman. Kata Lejar dalam bahasa Jawa berarti “senang”. Ledjar kemudian menikah dengan seorang wanita dari Surakarta bernama Prapti. Ledjar kemudian diberi nama tua Hadisubroto. Kedua nama itu kemudian digabungkan menjadi Ledjar Subroto yang digunakan hingga saat ini.

Perkawinan Ledjar dengan Prapti akhirnya kandas akibat perceraian. Pada tahun 1964, Ledjar ke Yogyakarta untuk menikah dengan Sukarjiyah (istri Ledjar Subroto sekarang) yang tak lain adalah sepupunya sendiri. Ayah Sukarjiyah adalah Sukardjo yang merupakan adik bungsu dari Budiman Hadisukarto.

Pada tahun 1965, sesudah peristiwa G30S/PKI, Ledjar dan istrinya kembali ke Sapuran. Di Sapuran mereka hanya betah tinggal selama 1 tahun, kemudian mereka berpindah ke Semarang dan bergabung dengan WONP dan Ki Nartosabdo. Sekitar tahun 1970 mereka kembali ke

Yogyakarta, meski demikian bila Ki Nartosabdo mendalang, Ledjar masih sering mengikutinya.

Kehidupan di Yogyakarta, diawali dengan membuka kios rokok di Malioboro. Pada tahun 1970an Indonesia dilanda demam NALO (National Loterey), sebuah lotere nasional yang dikelola pemerintah. Pengalaman Ledjar ikut Ki Nartosabdo keberbagai tempat di Jawa Timur memberi inspirasi baginya untuk bertahan hidup. Dia mengenal berbagai lembaran ramalan NALO dengan berbagai merek misalnya: *Bujangganong*, *Mawar*, *Ragajampi*, dan sebagainya. Dalam setiap lembaran ramalan selain terdapat angka-angka juga terdapat gambar-gambar yang menyiratkan angka lotere yang dianggap akan keluar. Tahun 1972, keahlian menggambar dan menyungging wayang dimanfaatkan untuk membuat lembaran ramalan dan dijual kepada pecandu nomor yang datang dikios kecilnya depan SD Netral (sekarang menjadi toko Samijaya dan Hotel Mutiara). Tahun 1975 Ledjar juga meminta pekerjaan pada toko Tjokrosoeharto, di Jalan Panembahan Yogyakarta. Pekerjaan yang diberikan adalah menyungging wayang (Pursubaryanto).

Ledjar merupakan salah satu pembuat wayang gaya Sala di Yogyakarta. Pada waktu itu sangat jarang sekali pembuat wayang gaya Sala yang berdomisili di Yogyakarta. Peminat wayang gaya Sala langsung datang Studio Ledjar untuk memesan wayang, Dengan banyaknya pesanan, hingga Ledjar mendatangkan penatah dari Sala, dan para penatah tinggal di rumah sebelah utara. Bentuk wayang gaya Sala dan Yogyakarta memiliki perbedaan yang cukup mencolok dalam bentuk, tatahan dan sunggingan. Sehingga pada waktu itu studio Ledjar dikenal sebagai sebuah sanggar yang memproduksi wayang Sala yang ada di Yogyakarta. Perkembangan tersebut terus berlanjut sehingga Ledjar banyak menerima stok barang dari para pengrajin.

Ledjar di Yogyakarta dikenal sebagai pengikut Nartosabdo yang pada saat itu memiliki popularitas dikalangan seniman tradisional. Ledjar memanfaatkan kemampuan memodifikasi penciptaan wayang yang dimiliki semenjak muda yaitu ketika bergabung dengan seniman Ki Nartosabdo. Hal itu ternyata mendukung popularitas Ledjar sebagai pengrajin wayang gaya Sala. Berbekal latar belakang tersebut, Ledjar lebih memiliki semangat bereksperimen mencipta bentuk wayang baru bersumber dari wayang tradisional. Ledjar mencoba bereksplorasi dengan membuat wayang yang mengambil bentuk sepeda untuk kemudian dipergunakan oleh ki Nartosabdo dalam pementasannya. Perkembangan selanjutnya, Ledjar juga membuat wayang raksasa yang berwajah tokoh tertentu. Wayang tersebut akhirnya dipopulerkan oleh Ki Manteb Soedharsono dan berkembang dikalangan pedalangan di Surakarta.

Salah seorang dosen Fakultas Hukum Universitas Gajah Mada bernama Sularjo, tertarik dengan wayang buatan Ledjar yang bergaya Sala. Sularjo memesan wayang hingga satu kotak lebih dan dikumpulkan satu persatu, namun Sularjo meninggal dunia terlebih dahulu. Hubungan antara Ledjar dengan keluarga Sularjo juga dekat sehingga keluarga Sularjo pun dengan sering berkelakar tentang hubungan antara Ledjar dengan Sularjo.

Para pembuat wayang daerah Yogyakarta melihat bahwa Ledjar memiliki tempat yang strategis hingga kemudian banyak yang menitipkan wayang-wayang buatan mereka untuk dipajang di rumah Ledjar. Salah satunya adalah Biman dari Bantul, yang pada waktu itu menitipkan wayang-wayangnya kepada Ledjar untuk dijual dan kemudian mengusulkan untuk membuka kios pada tahun 1977. Ledjar kemudian membuat studio kecil kerajinan wayang dan topeng yang dibuat secara mandiri di depan rumahnya yang sekarang yaitu di Sosrokusuman DN1/370, Yogyakarta.

Pada tahun 1978 Ledjar membuat berbagai topeng berbentuk berbagai macam binatang untuk keperluan acara karnaval di Yogyakarta. pada awalnya hal itu dilatar belakangi karena adanya pemikiran tentang acara festival ondel-ondel yang dilakukan masyarakat Jakarta. Ondel ondel berkembang dan banyak disukai oleh masyarakat Jakarta. Di Yogyakarta terdapat banyak sekali pengrajin topeng. Topeng yang dihasilkannya pun memiliki kualitas yang baik, tetapi dari segi pengenalan ataupun pemasarannya ternyata banyak kendala yang dihadapi sehingga para pengrajin topeng merasa bahwa karya yang dihasilkannya kurang begitu dihargai. Untuk memperkenalkan topeng topeng tersebut harus dilakukan sebuah strategi pengenalan yaitu dengan mengikuti acara karnaval topeng, hal itu didukung pula pada setiap tahun di Yogyakarta selalu diadakan karnaval topeng. Ledjar berpikir untuk membuat topeng yang menarik sehingga muncullah ide tentang tema binatang. Ledjar menterjemahkan ide tersebut dalam topeng berbentuk binatang yang dibuat dari bubur kertas dan kayu. Topeng tersebut akhirnya dipergunakan dalam acara karnaval dan menarik banyak orang. Pengalaman tersebut memacu semangat Ledjar untuk mulai berkesplorasi dalam membuat wayang dengan mengangkat tema binatang sebagai idenya. Hal lain yang juga turut memicu Ledjar dalam membuat wayang yang mengambil ikon binatang adalah bahwa Jawa memiliki banyak sekali fabel yang mengajarkan tentang budipekerti dan ajaran ajaran moral, sehingga dari sinilah muncul ide Ledjar untuk membuat wayang berbentuk binatang.

Wayang binatang yang dibuat berukuran kecil dengan bentuk realis yang digambar menggunakan prinsip wayang tradisional. Pewarnaan wayangnya juga menggunakan sistem blok dan tetap mengacu pada bentuk realis. Ledjar merupakan seniman tradisi yang kreatif. Bagaimanapun juga prinsip-prinsip perupa tradisional telah dikuasai dengan baik sejak muda, oleh karena itu Ledjar tetap menggunakan prinsip penggambaran

tradisional dalam membuat bentuk wayang yaitu bergaya ekspresif dekoratif.

Perkenalan Ledjar dengan Riens Bartman merupakan sebuah perkenalan yang akhirnya berpengaruh terhadap karya yang dihasilkannya. Riens Bartman merupakan seorang warga berkebangsaan Belanda yang belajar mendalang di Mangkunegaran. Setiap Bartman menyelesaikan satu adegan maka dia meminta Ledjar untuk membuatkan wayang-wayang yang sesuai dengan adegan tersebut. Hal itu berlangsung hingga terkumpul seperangkat wayang lengkap. Sewaktu beliau mengetahui bahwa Ledjar juga membuat wayang berbentuk binatang maka Bartman berminat untuk digunakan mengajar di salah satu sekolah di Belanda. Menurut Bartman di Belanda juga telah dikenal dongeng Kancil yang bersumber dari *Serat Kancil* yang dahulu dibawa ke Belanda pada masa penjajahan Belanda di Indonesia. Cerita kancil menurut Bartman digemari oleh anak-anak di Belanda. Beberapa wayang kancil yang selesai dibuat akhirnya dibawa Bartmans ke Belanda. Bartmans juga mengatakan bahwa ia sendiri yang akan memainkan wayang-wayang itu. Riens Bartmans sering berdiskusi dengan Ledjar dalam berbagai hal terkait dengan pengembangan bentuk wayangnya. Diskusi tersebut menghasilkan eksplorasi bentuk wayang kancil berkembang kearah yang lebih eksperimental yaitu dengan menggunakan efek gerak binatang dengan memisahkan bagian-bagian tertentu. Fungsinya agar lebih terlihat hidup dalam pertunjukannya. Wayang pada umumnya adalah pertunjukan bayangan. Prinsip dasarnya adalah ketika tokoh wayang dimainkan, paling tidak muncul aspek tertentu yang harus dipenuhi untuk membedakan antara tokoh wayang satu dengan tokoh wayang lainnya. Aspek gerak merupakan penanda penting dalam membedakan tokoh mana yang sedang aktif. Aspek inilah yang menjadi hal penting dalam pertunjukan wayang sehingga wayang tradisional pada umumnya menyambung tangan menjadi bagian yang utuh. Ledjar memisahkan bagian kaki depan dengan badan wayang tersebut sehingga

gerakan wayang terlihat lebih dinamis. Dalam perkembangan selanjutnya, struktur bagian tubuh lain juga dibuat secara terpisah berdasarkan gerakan tubuh hewan,

Perkenalan Ledjar selanjutnya yaitu dengan Tim seorang yang berkebangsaan Amerika yang sedang menyelesaikan studi tentang musik di ISI Yogyakarta. Tim tertarik dengan wayang Kancil dan juga ingin memainkannya. Selain Tim, seorang yang berkebangsaan Amerika lain yaitu Tamara juga mempelajari wayang kancil dan kemudian memesan wayang kancil yang berukuran kecil untuk keperluan pengajaran untuk beberapa sekolah di Jerman, Amerika, dan Inggris. Ukuran yang kecil ini bertujuan untuk efektivitas pementasan.

Pengembangan wayang Kancil di Yogyakarta juga dilakukan oleh Edy Pursubaryanto dengan beberapa mahasiswa UGM dalam sebuah organisasi yaitu Balai Budaya Minomartani. Di Balai Budaya tersebut Edi bersama mahasiswa UGM melakukan pentas wayang kancil dan berupaya bereksplorasi dan mengembangkan pertunjukan wayang Kancil. Pementasannya ditandai dengan adanya *simpingan* wayang, yaitu penataan wayang secara berurutan berdasarkan ukuran yang berada disamping kanan dan kiri *kelir*.

Perkenalan dengan Yayasan Ompiet mengantarkan ki Ledjar sebagai salah satu pengisi acara Pasar Malam Kecil dalam TongTong Festival. Dalam waktu itu Ledjar berkenalan dengan salah satu pengelola museum Hoorn. Pengelola museum meminta Ledjar untuk membuat wayang Sultan Agung sebagai salah satu koleksi museum dalam rangkaian memperingati 200 tahun VOC pada tahun 1987. Ketika kembali ke Indonesia, Ledjar mulai membuat desain wayang VOC, dan kemudian dikirimkan ke museum Hoorn di Belanda lewat kedutaan besar. Hasil desain disepakati dan kemudian mulai divisualisasikan dalam bentuk wayang. Wayang itu

kemudian disimpan di musium Horn sebagai salah satu koleksinya. Ledjar juga kemudian diundang ke Belanda dalam acara peringatan tersebut, namun Ledjar tidak memenuhi panggilan tersebut karena permasalahan teknis.

Beberapa waktu kemudian, Ledjar kembali hadir di Tropen Museum dan berpameran disana, bersebelahan dengan Museum Nusantara yang menyimpan riwayat tentang cerita tentang Pangeran Wiliam yang berlatar penjajahan Perancis atas Belanda. Ledjar dipercaya untuk membuat wayang yang berlatar cerita tersebut. Wayang tersebut berhasil diwujudkan dan sementara ini sebagian wayang yang sudah selesai, disimpan oleh Museum Nusantara di Belanda.

2. Analisis kesenimanan Ledjar Soebroto

Deskripsi historis kehidupan Ledjar Subroto memberi gambaran proses kreatif kesenimanan. Perspektif Bourdieu melihat seorang seniman dari *habitus* yang menyangkut latar belakang kesenimanan, lapangan kultural dimana seniman “bermain”, modal kultural yang dimiliki. *Habitus* adalah sistem yang berisi disposisi-disposisi. Disposisi-disposisi itu diperoleh lewat masa belajar yang implisit maupun eksplisit. Sebuah *habitus* sekaligus merupakan “pekerjaan”, merupakan suatu modal yang berupa teknik dan referensi, merupakan suatu kumpulan “keyakinan-keyakinan”. *Champs* atau lapangan hadir sebagai beberapa wilayah terstruktur yang berisi beberapa posisi (atau pos-pos). Proprietas-propietas posisi-posisi itu tergantung pada posisi dari posisi-posisi itu dalam wilayah-wilayah itu. Posisi-posisi itu bisa dianalisis secara independen terhadap karakteristik-karakteristik orang-orang yang mendudukinya.

Untuk lebih memahami latar belakang konsistensi Ledjar maka dapat dilihat dari latar belakang kesenimanan dimana Ledjar dibentuk oleh lingkungannya. Dari deskripsi yang telah dipaparkan maka dapat diketahui

bahwa kesenimanan Ledjar diperoleh dari proses belajar baik secara eksplisit dan implisit sehingga membentuk *habitus*. Secara eksplisit adalah proses belajar secara disadari dan didapatkan secara formal. Formal dalam hal ini bisa berarti lewat lembaga/organisasi/institusi tertentu yang mewajibkan seseorang untuk melakukan sebuah hal bisa berupa pekerjaan ataupun beban tanggung jawab tertentu. Sedangkan secara implisit yaitu proses yang dilakukan secara tidak disadari oleh pelakunya. Dalam arti, pembelajaran tersebut tidak diajarkan secara formal dan ketat namun dibiasakan sehingga menjadi suatu rutinitas. Rutinitas adalah salah satu mekanisme pembelajaran yang dilakukan hingga akhirnya tanpa sadar membentuk perangkat pengetahuan. Sebuah rutinitas memiliki mekanisme tertentu yang akhirnya menghasilkan disposisi-disposisi.

Proses kesenian Ledjar secara implisit juga mampu dilihat dari secara internal yaitu dari pengalaman dan pengetahuan menggambar ditinjau dari sisi psikologis. Pengalaman itu melibatkan kemampuan dalam berimajinasi. Pengalaman imajinasi membentuk serangkaian memori yang terwujud dalam kemampuan-kemampuan yang berada di wilayah kesadaran sebagaimana mekanisme kreativitas berjalan (Tabrani:2000). Pengalaman imajinasi yang secara psikologis dialami sehari-hari dalam sebuah rutinitas tertentu akan membangun tindakan *techne*. *Techne* dalam menggambar yang dimiliki Ledjar semenjak muda merupakan modal kreatif dalam memasuki dunia seni selanjutnya. Kehidupan kesenian yang juga berpengaruh berawal dari lingkungan kesenian tradisional seperti diperkenalkan beberapa orang dari keluarganya yaitu pertama adalah ayahnya sebagai pelaku seni dengan dalam dunia seni pertunjukan tradisional (ketoprak tobong dan wayang orang ngesti pandowo). Kedua adalah Tejo (seorang pengusaha mebel yang akhirnya memberikan pekerjaan kepada Ledjar untuk menyungging (mewarnai wayang) secara tidak disadari juga memantapkan *techne* yang dimiliki ledjar, meskipun pada fase ini ledjar masih tergolong *artise*.

Dunia seni tradisi khususnya wayang merupakan salah satu lapangan yang lengkap, artinya seorang seniman tradisional dibentuk sebagai personal yang memiliki banyak kemampuan dibidang tersebut. Seorang dalang misalnya, dapat dipastikan mampu bermain instrument gamelan meskipun tidak harus menjadi seorang ahli karawitan. Dalang juga mampu membuat wayang, menguasai sastra, sekaligus dramaturgi. Seniman tradisional memiliki kecenderungan secara sadar atau tidak sadar untuk melengkapi kemampuannya sehingga patutlah jika persona tersebut dianggap sebagai ahli di lapangannya.

Ledjar selain memiliki dasar kemampuan membuat wayang namun juga dituntut untuk memiliki kemampuan bermain gamelan. Sebagai seorang seniman tradisional, Ledjar memiliki akses dalam lapangan dimana ia bermain. Ledjar terpredisposisikan menjadi bagian dari sebuah sistem relasi kesenian. Hasil akhirnya adalah mendapatkan pengakuan terhadap eksistensinya di lapangan itu.

Hal paling dominan yang diakui Ledjar sebagai seniman wayang adalah relasinya dengan Nartosabdo. Nartosabdo adalah semacam simbol kultural yang dianggap sebagai *role model* dari para seniman tradisional pada periode itu. Nartosabdo memiliki kekuasaan legitim dalam dunia seni pertunjukan wayang, sehingga siapapun yang memiliki kedekatan dengan Nartosabdo juga akan diakui eksistensi kesenimanannya. Ledjar merupakan salah satu orang yang dekat dengan Nartosabdo. Perkenalan awalnya tidak lepas dari kedekatan ayah Ledjar yaitu Hadisukarto sebagai salah seorang pengrawit Nartosabdo. Pada awalnya ledjar bekerja sebagai penyungging wayang dari Nartosabdo hingga akhirnya menjadi asisten dalang yang dipercaya untuk membantu pementasan wayang. Periode ini, Ledjar mendapatkan kesempatan untuk memulai lagi proses kreatif sebagai pembuat wayang, yaitu dengan eksperimen mencipta bentuk-bentuk wayang baru. Wayang baru tersebut pada akhirnya juga digunakan

oleh Nartosabdo sebagai pelengkap pertunjukannya. Wayang yang dibuat oleh Ledjar memiliki bentuk eksperimental yang berbeda dengan bentuk wayang purwa. Biasanya bentuk baru yang ada dalam sebuah wilayah kultura wayang klasik akan memiliki kemungkinan terpinggirkan, namun ketika pemegang dominasi melegitimasi karya tersebut maka akan serta merta akan diterima sebagai sebuah bentuk kelaziman. Nartosabdo merupakan relasi yang dominan dan berpengaruh secara kultural dalam proses keseniman Ledjar.

Dengan memiliki modal kultural semacam itu maka ketika Ledjar memulai kehidupan baru di Yogyakarta, ia tidak banyak mengalami kesulitan yang berarti dalam membangun relasi kultural di ranah yang baru. Relasi kultural yang berada di wilayah kultural yang sejenis memiliki karakteristik yang juga mirip. Yogyakarta memiliki keserupaan kultural dengan daerah Jawa Tengah pada umumnya. Namun pada waktu itu memang terdapat semacam perbedaan yang tersembunyi antara lapangan (pos) gaya wayang Yogyakarta dan Solo. Peluang itulah yang dimanfaatkan oleh Ledjar dalam membangun sebuah produksi kultural yang otonom ditengah lapangan (pos) yang berbeda. Ledjar pada saat itu menjadi salah satu pembuat wayang gaya Solo di Yogyakarta. Dari lapangan yang berbeda, Ledjar menciptakan lapangannya sendiri. didukung pula oleh adanya modal ekonomis berupa lokasi strategis yang digunakan untuk menjual karyanya berupa wayang klasik, topeng, dan kerajinan. Para pengrajin wayang Yogyakarta pada waktu itu juga menitipkan hasil kerajinannya pada kios Ledjar. secara tidak langsung Ledjar pada saat itu sudah dianggap memiliki legitimasi tertentu terhadap wilayah kultural Yogyakarta oleh para pengrajin.

Ketika Ledjar sudah mendapatkan posisi yang dominan maka ia memiliki banyak kesempatan untuk memainkan perannya dalam sebuah lapangan kultural yang baru. Eksperimen wayang terus dilakukan dengan membuat

wayang berbentuk hewan yang kemudian dinamai wayang kancil. Wayang kancil itu sebenarnya bukan sesuatu yang baru, tetapi tetap saja hal itu menjadi sesuatu yang legitim karena dilakukan di periode dan wilayah yang berbeda. Didukung pula pada dasarnya peluang itu masih belum banyak dimanfaatkan oleh pemain-pemain lain. Wayang kancil sebagai sebuah produksi artistik diorientasikan sebagai sebuah media pendidikan. Bentuk dari objek itu sendiri merupakan hasil kreasi Ledjar yang dalam perkembangannya banyak dipengaruhi oleh berbagai faktor eksternal, yaitu seniman lain, ataupun para maesenas seperti beberapa dalang dari mancanegara dan pecinta wayang dari kalangan akademis. Beberapa nama yang berpengaruh terhadap perkembangan kesenimanan Ledjar adalah beberapa seniman mancanegara seperti Riens Bartman yang banyak memberikan stimulan stimulan dalam eksperimen wayang. rien dalam posisi ini merupakan peminat wayang sekaligus seorang pendidik. Artinya wayang ditangan bartman adalah media edukasi. Mungkin hal itu jugalah yang mempengaruhi arah/orientasi wayang kancil selanjutnya. Karena pada dasarnya seberangan wilayah dari seni tradisi ke edukasi populer juga relatif tidak banyak dilakukan oleh seniman tradisi lainnya. Hal itu yang barangkali memperkuat orientasi Ledjar. Selain itu pemilihan media juga menentukan efektifitas sebuah kerja transfer pengetahuan.

Periode ini merupakan sesuatu yang belum banyak dilakukan oleh seniman tradisional lain, yaitu memasuki lapangan kultural yang berbeda yaitu kalangan akademisi. Kemungkinan-kemungkinan baru akan muncul ketika lapangan kultural berbeda, namun karena sekali lagi modal kultural yang dimiliki Ledjar dan dominasi yang sudah didapatkannya maka determinasi baru juga akan terbentuk. Orientasi wayang kancil yang dibutuhkan saat itu sebagai jalan keluar terhadap kesenjangan budaya wayang antara wayang sebagai produk kultural dengan masyarakat penikmatnya. Wayang kalsik yang mendominasi secara tidak sadar ditujukan untuk konsumsi orang dewasa karena sarat dengan nilai filosofis. Sedangkan bagi para

pemula khususnya anak akan sangat kesulitan dalam memahaminya. Peluang itulah yang dimanfaatkan oleh Ledjar, sehingga wayang Kancil mampu menciptakan lapangan kulturalnya sendiri.

Relasinya berkembang lebih jauh ketika terjalin relasi dengan berbagai institusi kebudayaan dari Belanda. Wayang kancil merupakan media relasional antar kebudayaan. Cerita tentang Kancil populer di Belanda bersumber dari masa kolonial Belanda di Indonesia. Terdapat semacam keserupaan identitas kultural tertentu yang dibangun. Ledjar mendapatkan posisi yang baik didalamnya yang didukung oleh relasinya dengan kalangan akademisi antar negara. Singgungan itu yang memperkuat dominasi kultural ledjar dalam wilayah pewayangan.

Lapangan senirupa merupakan sebuah periode lanjut dari keseniman Ledjar Subroto. Menurut Bourdieu, setiap kali mempelajari suatu lapangan baru, maka ditemukanlah beberapa propertias spesifik, yang khas bagi suatu lapangan partikular. Seberangan lapangan kultural yang dilakukannya ketika Biennale ke sepuluh Yogyakarta. Ledjar mendapatkan penghargaan di bidang kesenirupaan sebagai seniman pengembang dan pelestari wayang kancil. Peluang *positioning* Ledjar di lapangan senirupa menjadi terbuka. Modal kultural yang dimiliki berperan dalam lapangan kesenian yang baru. Relasi yang dibangun dalam komunitas senirupa membentuk jaringan yang memposisikan Ledjar sebagai ahli di wilayah kulturalnya. Sesuatu yang menarik adalah Ledjar sebelumnya memang tidak tertarik untuk mengikuti pameran seni rupa namun mendapatkan legitimasi tertentu dari senirupawan yang tergabung dalam institusi atau komunitas yang juga memiliki legitimasi.

C. KESIMPULAN

Proses kesenimanan Ledjar menarik untuk diamati sebagai sebuah representasi periode yang telah dialami. Sebuah periode yang mengacu pada ruang dan waktu tertentu juga memiliki implikasi dengan wilayah sosiokultural atau dalam perspektif Bourdieu disebut *champ* atau lapangan dimana seniman memiliki peran didalamnya. Sebuah lapangan semacam itu tercipta kemungkinan momental yang seolah terbentuk serupa dengan “keberuntungan”. Kemungkinan momental itu sebenarnya merupakan relasi-relasi yang terdeterminasi secara tidak disadari.

Kesenimanan Ledjar diawali dengan melakukan upaya kreatif berupa determinasi yang terbentuk sebagai *habitus*. *Habitus* yang terbentuk juga tidak terlepas dari lapangan (*champ*) kesenian yang didalamnya terdapat berbagai macam strategi dalam membentuk pola dominasi tertentu. Dominasi itu digunakan untuk melegitimasi kedudukan Ledjar dalam wilayah kultural keseniannya. Dominasi yang dilakukan Ledjar ternyata membutuhkan berbagai macam modal (kapital) yang berupa *techne*. *Techne* berperan sebagai modal personal yang khas. Selain itu, relasi yang dibangun Ledjar dengan berbagai institusi atau personal merupakan sebuah modal sosial. Kemampuan dalam menciptakan peluang tersebut memang berasal dari kepribadian Ledjar yang lekat dengan seni tradisi yang menjunjung tinggi nilai sosial. Keduanya akan menjadi kunci dari kode-kode untuk bermain dalam lapangan-lapangan di berbagai wilayah kultural kesenian.

Sesuatu yang khas adalah sisi kepribadian Ledjar sebagai seorang seniman tradisional Jawa memiliki keyakinan bahwa ketekunan dengan sesuatu yang digeluti maka akan membawa kehidupan bagi siapapun yang melakukannya. Lingkup masyarakat dalam seni tradisi terbangun semacam sikap yang diejawantahkan dalam sebuah ungkapan “*sapa temen bakal tinemu*” dan “*yen sira nguripi bakal diuripi*”. Artinya, siapa saja yang memiliki ketekunan

dalam berkarya maka dia akan menemukan apa yang dicitakannya, dan ketika siapa saja yang memberikan kehidupan terhadap sesuatu maka ia akan dihidupi pula oleh sesuatu itu. Konsep ini ternyata dibuktikan dalam proses kesenimananan Ledjar Subroto, dan menjadi prinsip hidup dalam mengembangkan wayang

DAFTAR PUSTAKA

Buku

- Bourdieu, Pierre. 1984. *Questions de Sociologie*, LES ÉDITIONS DE MINUIT, Paris : RUE Bernard-Passy.
- Cassirer, Ernst. 1987. *Manusia dan Kebudayaan*, Jakarta : PT Gramedia.
- E. Sumaryono. 1999. *Hermeneutik: Sebuah Metode Filsafat*, Yogyakarta : Kanisius.
- Kuntowijoyo. 2008. *Penjelasan Sejarah*, Yogyakarta : Tiara Wacana.
- _____. 2003. *Metodologi Sejarah*, Yogyakarta : Tiara Wacana.
- R.M. Soedarsono. 2001. *Metodologi Penelitian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa*, Bandung : MSPI.
- Sunarto. 2006. *Wayang Kulit Kreasi baru Akhir Abad XX: Bentuk dan Keanekaragamannya, Jaringan Makna Tradisi hingga Kontemporer*, Yogyakarta : BP ISI
- Sutrisno, Mudji, Verhaak, Christ. 1993. *Estetika, Filsafat Keindahan*, Yogyakarta : Kanisius.
- Tabrani, Primadi, 2000. *Proses Kreasi, Apresiasi, Belajar*. Bandung : Penerbit ITB.

Tesis

- Pursubaryanto, Eddy. 2005. *Wayang Kancil di Indonesia: Bentuk, Fungsi, dan Dinamika Kehidupannya*, Tesis Program Pasca Sarjana Universitas Gadjahmada, Yogyakarta.