

Gayeng, Reposisi Konsep Seni Pertunjukan di Jawa Timur¹

Oleh Aris Setiawan²

Konsep *gayeng* dalam seni pertunjukan Jawa Timur merujuk pada estetika yang menekankan interaksi dinamis, kegembiraan kolektif, dan partisipasi penonton sebagai inti performa. Menurut Soedarsono (1999) istilah ini melekat pada seni rakyat yang berkembang di luar lingkup keraton, yang mengutamakan spontanitas dan kedekatan dengan penonton. Berbeda dengan estetika keraton, katakanlah Solo dan Yogyakarta, yang terstruktur secara hierarkis dan simbolis (Brakel-Papenhuijzen 1992). *Gayeng* muncul sebagai ekspresi budaya masyarakat agraris yang egaliter.

Pentingnya Jawa Timur merumuskan konsep estetika mandiri terletak pada kebutuhan untuk menegaskan identitas kultural yang terdistingsi. Selama ini, wacana seni pertunjukan di Indonesia, dan Jawa khususnya, didominasi oleh narasi keadiluhungan kratonis -Solo Yogya-, yang kerap mengabaikan keberagaman ekspresi budaya di wilayah lain. Sebagai contoh, Sutton (2002) dalam *Calling Back the Spirit: Music, Dance, and Cultural Politics in Lowland South Sulawesi* (meski fokus pada Sulawesi) mengkritik hegemonisasi estetika keraton sebagai standar "seni tinggi". Jawa Timur, dengan sejarah politik yang kurang, atau tidak lagi terpusat pada monarki (Ricklefs 2008), memerlukan kerangka estetika yang mampu merefleksikan konteks sosialnya. *Gayeng*, dengan prinsip inklusivitas dan adaptabilitasnya, menjadi basis teoretis untuk merumuskan identitas ini.

Penekanan mendasar seni pertunjukan di Jawa Timur terletak pada pendekatan terhadap ruang sosial. Seni keraton, seperti tari bedhaya misalnya, dirancang untuk mengukuhkan legitimasi kekuasaan melalui tata cara yang rigid (Florida 1995). Sementara itu, seni pertunjukan Jawa Timur dibangun di atas prinsip egaliter, di mana penonton tidak pasif, tetapi bagian dari pertunjukan. Dalam studi etnografisnya tentang ludruk, Peacock (1968) mencatat bahwa interaksi antara pemain dan penonton mencerminkan struktur masyarakat Jawa Timur yang heterogen dan kurang terikat pada hierarki feodal. Hal ini sejalan dengan analisis Koentjaraningrat dalam *Kebudayaan Jawa* (1984), menyebutkan bahwa masyarakat Jawa Timur cenderung lebih terbuka terhadap perubahan sosial dibandingkan Jawa Tengah [dan Yogyakarta].

¹ Disampaikan dalam seminar "Topeng Malang, Cerita Panji, dan Resonansinya pada Gen Z" Taman Budaya Jawa Timur di Surabaya, 25 Februari 2025.

² Etnomusikolog, Jurnalis, Pengajar di Jurusan Etnomusikologi dan Program Pascasarjana ISI Surakarta

Reposisi kesenian Jawa Timur melalui konsep *gayeng* relevan dalam konteks tantangan kontemporer. Menurut Widodo et al. (2022), seni rakyat di Jawa Timur telah menunjukkan kemampuan adaptasi dengan mengintegrasikan tema-tema terbaru tanpa kehilangan esensi keterlibatan kolektif dengan penontonnya. Contoh konkret adalah penggunaan humor aktual dalam ludruk untuk mengkritik isu politik [seperti diamati oleh Hatley (2008) lewat *Javanese Performances on an Indonesian Stage*]. Pendekatan ini berbeda dengan seni keraton yang cenderung resisten terhadap perubahan karena terikat pada pakem. Studi terbaru Larasati berjudul *The Dance That Makes You Vanish: Cultural Reconstruction in Post-Genocide Indonesia* (2013) juga menegaskan bahwa fleksibilitas estetika rakyat (seperti *gayeng*) menjadi kunci bertahannya seni tradisional di era mutakhir.

Dari perspektif akademis, dokumentasi konsep *gayeng* masih terbatas dibandingkan kajian tentang seni keraton. Harus diakui bahwa literatur seni pertunjukan Jawa Timur masih kalah detail dibandingkan studi tentang Yogyakarta atau Solo. Untuk mengatasi hal ini, diperlukan penelitian komprehensif yang fokus pada konteks spesifik Jawa Timur, untuk menegaskan bahwa *gayeng* bukan sekadar estetika, tetapi juga alat reposisi kultural.

Landasan Konsep *Gayeng*

Konsep *gayeng* dapat ditinjau melalui perspektif postkolonial sebagai bentuk resistensi terhadap sentralisasi budaya Jawa keraton yang selama ini dianggap sebagai "pusat" kebudayaan Jawa. Menurut Homi Bhabha dalam *The Location of Culture* (1994), hibriditas budaya muncul sebagai strategi subaltern untuk menegosiasikan identitas di luar dominasi kekuasaan. Dalam konteks ini, *gayeng* bukan hanya ekspresi kesenian, tetapi juga upaya masyarakat Jawa Timur untuk menolak subordinasi budaya melalui praktik performatif yang mengutamakan egalitarianisme. Contohnya, kuda lumping, tari remo di ludruk, ludruk itu sendiri, dan pertunjukan di pedesaan Jawa Timur menyisipkan kritik sosial terhadap feodalisme, sekaligus menegaskan otonomi budaya lokal yang independen dari narasi "Jawa adiluhung". Analisis ini memperkuat posisi *gayeng* sebagai *counter-narrative* yang membongkar hegemonisasi estetika keraton, memanfaatkan kegembiraan kolektif sebagai senjata kultural.

Perubahan zaman justru mempertegas relevansi *gayeng* sebagai mekanisme adaptasi budaya. Di Jawa Timur, kendang kempulan Banyuwangi misalnya, yang mengintegrasikan musik elektronik atau tema urban, menjadi contoh bagaimana *gayeng* mempertahankan esensi partisipasi penonton sambil merespons tuntutan zaman. Hal ini memperlihatkan bahwa prinsip fleksibilitas dalam *gayeng*

memungkinkan seni tradisi kerakyatan tidak terjebak dalam nostalgia, tetapi menjadi medium refleksi kritikal atas realitas kekinian. Psikologi kolektif dalam *gayeng* mengungkap bagaimana kegembiraan bersama berfungsi sebagai terapi sosial. Di Jawa Timur, *kidungan Jula-juli* dalam pertunjukan ludruk tidak hanya menghibur, tetapi juga menjadi sarana katarsis bagi suara penonton yang menghadapi tekanan hidup, seperti kemiskinan atau konflik politik.

Politik kebudayaan Indonesia pasca-Reformasi memberi ruang bagi konsep *gayeng* sebagai alat desentralisasi budaya. Kebijakan otonomi daerah sejak 2001 memicu gelombang revitalisasi kesenian lokal sebagai bagian dari identitas daerah. Jawa Timur, dengan tawaran konsep *gayeng*, harusnya mampu memanfaatkan momentum ini untuk memperkuat posisi tawar budaya di tingkat nasional. Misalnya, festival Jaranan Nasional yang diadakan di Kediri tidak hanya menjadi ajang promosi, tetapi juga ruang negosiasi agar seni rakyat diakui sebagai "aset nasional" setara dengan seni keraton. Ini menunjukkan bahwa *gayeng* tidak hanya bermakna artistik, tetapi juga politis dalam konteks *nation-building*.

Antropologi tubuh dalam pertunjukan *gayeng* mengungkap bagaimana gerakan dan ekspresi fisik menjadi medium resistensi. Berbeda dengan tari keraton yang menekankan kesopanan dan kontrol diri, seni rakyat Jawa Timur mengizinkan tubuh untuk bergerak bebas, bahkan dalam keadaan "keras" atau "kacau". Menurut teori tubuh Foucault, hal ini merupakan bentuk agency untuk melawan disiplinasi tubuh oleh kekuasaan. Dalam konteks ini, tubuh-tubuh yang "bebas" dalam konsep pertunjukan *gayeng* adalah manifestasi dari sikap egaliter masyarakat Jawa Timur yang menolak formalisme hierarkis. Analisis ini mempertegas bahwa *gayeng* adalah estetika yang hidup dalam tubuh kolektif, bukan sekadar konsep abstrak.

Bagaimana dengan Topeng Malang dan Cerita Panji?

Kesenian Topeng Malang dan Cerita Panji perlu dipahami sebagai manifestasi konsep *gayeng* yang belum sepenuhnya terekplorasi dalam wacana akademis. Topeng Malang, sebagai bentuk pertunjukan yang mengadaptasi narasi Panji, secara historis tidak terpisahkan dari interaksi dinamis antara pemain dan penonton. Penelitian Bramantyo dan Hung (2017) menunjukkan bahwa sebelum mengalami institusionalisasi pada era Orde Baru, pertunjukan Topeng Malang di pedesaan Jawa Timur melibatkan unsur spontanitas, seperti lelucon atau sindiran sosial yang disampaikan secara improvisasi. Pola ini sesuai dengan karakteristik *gayeng* sebagai estetika berbasis partisipasi kolektif. Namun, upaya pelestarianberfokus pada preservasi teknis – seperti standardisasi gerak tari atau kostum – telah mengaburkan

dimensi interaktif tersebut, mengubah seni ini menjadi pertunjukan satu arah yang terasing dari akar sosialnya.

Cerita Panji, sebagai sumber naratif utama Topeng Malang, menawarkan potensi analitis yang signifikan dalam kerangka *gayeng*. Meskipun berasal dari tradisi literer kerajaan Jawa kuno, adaptasinya dalam seni pertunjukan Jawa Timur – seperti yang tercatat dalam kajian Koentjaraningrat (1984) – telah mengalami proses transformasi yang mengakomodasi nilai-nilai egaliter. Dalam versi lisan yang berkembang di wilayah Malang dan sekitarnya, tokoh Panji tidak hanya diposisikan sebagai figur aristokrat, tetapi juga sebagai mediator konflik sosial, seperti persaingan ekonomi atau ketegangan antarkelompok. Jika kita menganalisis terhadap struktur naratif Cerita Panji di Jawa Timur, terdapat adanya pola episodik yang memungkinkan penambahan subplot sesuai konteks pertunjukan. Fleksibilitas ini sejalan dengan prinsip *gayeng*, di mana narasi tidak bersifat tertutup, melainkan terbuka untuk interpretasi dan modifikasi partisipatif.

Pergeseran fungsi sosial Topeng Malang dari medium interaksi komunitas menjadi “objek estetika” menjadikannya terisolasi. Peacock (1968) dalam studi tentang ludruk menegaskan bahwa vitalitas seni pertunjukan Jawa Timur bergantung pada kemampuannya merespons perubahan sosial melalui mekanisme adaptasi. Dalam kasus Topeng Malang, formalisasi struktur pertunjukan – seperti pembakuan gerak, durasi, dan pengurangan adegan improvisasi – telah mengurangi kapasitasnya sebagai ruang negosiasi kultural. Padahal, praktik seni tradisional dapat berfungsi sebagai arena kontestasi makna ketika interaksi antara pelaku dan audiens tetap hidup [baca teori performativitas Judith Butler (1990)]. Dengan kata lain, peminggiran aspek *gayeng* dalam Topeng Malang bukan hanya persoalan estetika, tetapi juga penghilangan fungsi kritisnya sebagai medium refleksi sosial.

Dari perspektif antropologi tubuh, gerakan tari dalam Topeng Malang mengandung paradoks yang relevan dengan konsep *gayeng*. Di satu sisi, penggunaan topeng kayu yang kaku dan berkarakter simbolis merepresentasikan kontrol terhadap ekspresi individu – mirip dengan disiplin tubuh dalam tari keraton. Namun, di sisi lain, gerakan dinamis seperti “ngremo” yang menekankan energi fisik dan kecepatan justru mengungkap pembebasan tubuh dari struktur hierarkis. Dengan demikian, tubuh penari Topeng Malang tidak sepenuhnya tunduk pada rezim disiplin, karena gerakan-gerakan tertentu – seperti hentakan kaki atau goyangan pinggul – menjadi ekspresi resisten terhadap formalisasi. Dengan demikian, tubuh dalam pertunjukan Topeng Malang merupakan medan pertarungan antara tuntutan pakem dan semangat *gayeng* yang menghendaki kebebasan ekspresi.

Politik representasi budaya turut memengaruhi posisi Topeng Malang dalam wacana nasional. Sejak masa kolonial, seperti dijelaskan Ricklefs (2008), Jawa Timur kerap diposisikan sebagai "pinggiran" budaya Jawa yang dianggap kurang memiliki kesinambungan dengan tradisi Mataram. Narasi ini berdampak pada marginalisasi seni pertunjukan Jawa Timur, termasuk Topeng Malang, dalam diskusi kebudayaan nasional yang didominasi estetika keraton. Konsep *gayeng* – dengan penekanan pada partisipasi – dapat berfungsi sebagai kerangka kontra-naratif untuk membongkar hierarki budaya tersebut.

Dokumentasi akademis yang terbatas mengenai Topeng Malang dan Cerita Panji dalam perspektif *gayeng* memperparah ketimpangan wacana. Sementara seni keraton Jawa Tengah dan Yogyakarta telah menjadi subjek ratusan kajian filologis, historis, dan etnokoreologis, Topeng Malang masih sering dibahas secara perifer – misalnya sebagai varian regional dari "tari topeng" umum. Padahal, karakteristik uniknya – seperti penggunaan dialek lokal dalam dialog atau pertautan elemen ritual agraris – menunjukkan ekspresi budaya yang tidak dapat direduksi menjadi subkategori. Untuk mengatasi ini, diperlukan pendekatan interdisipliner yang menggabungkan analisis teks Cerita Panji, observasi etnografis terhadap praktik pertunjukan kontemporer, dan kajian kritis terhadap kebijakan budaya.

Dalam konteks hari ini, tekanan terhadap seni tradisi untuk beradaptasi dengan pasar kerap mengorbankan kompleksitas kulturalnya. Namun, studi Sutton (2002) tentang musik Sulawesi Selatan menunjukkan bahwa seni pertunjukan dapat mempertahankan relevansi tanpa menyerah pada komodifikasi, asalkan nilai-nilai intinya – seperti partisipasi komunitas – tetap dipertahankan. Untuk Topeng Malang, prinsip *gayeng* menawarkan jalan tengah: memodifikasi bentuk pertunjukan (misalnya melalui teknologi atau kolaborasi antar-genre) tanpa mengosongkan esensi interaktivitasnya. Contoh eksperimen semacam ini dapat mengombinasikan gerak tari Topeng dengan instalasi visual interaktif, memungkinkan audiens memengaruhi alur cerita melalui respons fisik.

Ketidakseimbangan antara preservasi dan inovasi dalam praktik Topeng Malang kontemporer mencerminkan dilema yang dihadapi banyak seni tradisi. Di satu pihak, pelaku seni senior cenderung mempertahankan struktur pakem sebagai bentuk penghormatan terhadap leluhur. Di lain pihak, generasi muda menginginkan pendekatan yang lebih cair sesuai konteks sosio-kultural mereka. Di titik inilah konsep *gayeng* dapat menjembatani. *Gayeng* sebagai konsep tidak menolak perubahan, tetapi menjadikan interaksi sebagai dasar negosiasi antara tradisi dan kebaruan. Dengan demikian, transformasi bentuk pertunjukan Topeng Malang bukanlah ancaman, selama prinsip keterlibatan aktif penonton tetap menjadi poros.

Peran lembaga pendidikan dan kebudayaan dalam konteks ini bersifat ambivalen. Di tingkat regional, upaya mendokumentasikan Topeng Malang patut diapresiasi, namun pendekatan yang berfokus pada inventarisasi teknis (seperti notasi gerak atau katalogisasi kostum) kurang menyentuh aspek sosiologis. Sementara itu, kurikulum seni di institusi formal -katakanlah STKW- cenderung mengajarkan Topeng Malang sebagai disiplin tari ketimbang praktik kultural yang hidup. Untuk mengatasi hal ini, integrasi perspektif antropologi performans ke dalam studi seni tradisional menjadi urgensi akademis [sepaimana dikemukakan Hughes-Freeland (2008) dalam konteks tari Jawa keraton].

Proses kreatif dalam seni Topeng Malang juga menyimpan dimensi politik terabaikan. Pada masa kolonial, pertunjukan ini menjadi medium penyampaian kritik terselubung terhadap pemerintah Hindia Belanda melalui metafora dalam Cerita Panji. Pola serupa dapat dilacak dalam era Orde Baru, di mana kelompok seni Topeng Malang menggunakan humor sebagai bentuk resistensi halus terhadap kebijakan sentralisasi. Analisis historis semacam ini memperkuat tesis bahwa *gayeng* tidak sekadar estetika, tetapi juga strategi kultural untuk mempertahankan otonomi di tengah tekanan kekuasaan. Dari sudut pandang ekonomi politik, ketergantungan pelaku seni Topeng Malang pada pendanaan negara atau swasta menciptakan kerentanan struktural. Mekanisme pendukung yang bersifat top-down—seperti festival bertema "pelestarian budaya"—kerap mengarah pada eksploitasi seni tradisi tanpa mempertimbangkan keberlanjutan ekosistem seninya. Untuk membangun kemandirian, model keuangan alternatif—seperti sistem patronage berbasis komunitas atau skema *crowdfunding*—perlu dieksplorasi, dengan tetap berpegang pada prinsip *gayeng* yang menolak subordinasi pada kepentingan eksternal.

Secara metodologis, kajian tentang Topeng Malang dan Cerita Panji memerlukan pendekatan yang melampaui analisis tekstual semata. Observasi partisipatif terhadap pertunjukan di desa-desa Jawa Timur—seperti yang dilakukan Peacock (1968) pada ludruk—dapat mengungkap praktik *gayeng* yang masih bertahan di tingkat akar rumput, meski tidak terdokumentasi dalam literatur akademis. Selain itu, analisis terhadap simbol-simbol dalam topeng dan gerak tari perlu dikaitkan dengan konteks sosiokultural spesifik, mengingat makna suatu simbol dapat berubah tergantung pada interaksi antara pemain dan penonton selama pertunjukan. Posisi Topeng Malang dan Cerita Panji dalam wacana kebudayaan Indonesia tidak dapat dipisahkan dari pertarungan epistemologis antara konservasi dan reposisi. Konsep *gayeng*, dengan menekankan interaksi egaliter, menawarkan perspektif alternatif untuk membangun historiografi seni pertunjukan Jawa Timur yang lebih komprehensif.

References

- Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Brakel-Papenhuijzen, Clara. 1992. *The Bedhaya Court Dances of Central Java*. Asian Studies. Leiden: E.J. Brill.
- Bramantyo, Triyono, and Susan Hung. 2017. "The Javanese Panji Story: Its Transformation and Dissemination into the Performing Arts in Southeast Asia." *Harmonia: Journal of Arts Research and Education* 17 (2): 113–19.
<https://doi.org/10.15294/harmonia.v17i2.11539>.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Florida, Nancy K. 1995. *Writing the Past, Inscribing the Future: History as Prophecy in Colonial Java*. ACLS Humanities E-Book. Durham: Duke University Press.
- Hatley, Barbara. 2008. *Javanese Performances on an Indonesian Stage: Contesting Culture, Embracing Change*. Singapore: National University of Singapore Press.
- Hughes-Freeland, Felicia. 2008. "Gender, Representation, Experience: The Case of Village Performers in Java." *Dance Research* 26 (2): 140–67.
<https://doi.org/10.1353/dar.0.0012>.
- Koentjaraningrat. 1984. *Kebudayaan Jawa*. Seri Etnografi Indonesia. Jakarta: Balai Pustaka.
- Larasati, Rachmi Diyah. 2013. *The Dance That Makes You Vanish: Cultural Reconstruction in Post-Genocide Indonesia*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- Peacock, James L. 1968. *Rites of Modernization; Symbolic and Social Aspects of Indonesian Proletarian Drama*. Symbolic Anthropology. Chicago: University of Chicago Press.
- Ricklefs, Merle Calvin. 2008. *A History of Modern Indonesia Since C. 1200*. 4th ed. Stanford: Stanford University Press.
- Soedarsono, R.M. 1999. *Seni Pertunjukan Dan Pariwisata*. Yogyakarta: BP Penerbit ISI Yogyakarta.
- Sutton, R. Anderson. 2002. *Calling Back the Spirit: Music, Dance, and Cultural Politics in Lowland South Sulawesi*. New York: Oxford University Press.
- Widodo, Widodo, Titik Pudjiastuti, Priscila Fitriasih Limbong, and Sudibyo Sudibyo. 2022. "Cultural Politics of Javanese Authority in the 19th Century." *Politik Indonesia: Indonesian Political Science Review* 7 (3): 362–77.
<https://doi.org/10.15294/ipsr.v7i3.39073>.