

## Retorik dan Makna Ideologis Karya Instalasi dalam Film *Opera Jawa* Garin Nugroho

Christian Budiman<sup>1</sup>, Irwan Abdullah, dan G.R. Lono Simatupang

Kajian Media dan Budaya, Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta

### ABSTRAK

Film *Opera Jawa* karya Garin Nugroho mencoba memadukan berbagai bidang dan *genre* seni di dalamnya. Melalui kolaborasi dengan sejumlah maestro seni, mulai dari seni vokal dan musik Jawa, seni kostum, seni tari, sampai dengan seni instalasi yang digarap oleh para perupa seperti Entang Wiharso, Nindityo Adipurnomo, dan kawan-kawan, boleh dikatakan bahwa *Opera Jawa* merupakan sebuah film yang sangat peduli akan visualitas. Berdasarkan pada pembacaan semiotis atas karya-karya instalasi ini di dalam konteks adegan-adegan yang terkait, dapat diketahui bahwa signifikasi karya-karya instalasi ini pada tataran pesan simbolik telah mengedepankan konotator-konotator utama yang berupa figur-figur retorik seperti metafora, metonimi, simbol, dan personifikasi; sementara pada dimensi ideologisnya pun tersingkap beberapa petanda konotatif utama yang sangat signifikan perannya bagi proses pemahaman atas film ini.

Kata kunci: seni instalasi, signifikasi, retorik, ideologi.

### ABSTRACT

*The rhetorical and ideological meaning of the installation works in Opera Jawa Film by Garin Nugroho. Opera Jawa film by Garin Nugroho tries to combine many kinds of art field and its genre. The collaborative project carried out by some arts maestros - from the singing art and Javanese music, fashion, and the dancing art, to the installation art which was carried out by some artists, such as Entang Wiharso, Nindito Adipurnomo, and friends - could give the most significant effect to Opera Jawa which pays more attention to visualization. Based on the semiotic reading to the installation works in the contexts of interrelated scenes, it can be known that the significance of the installation works on the symbolic of the message level has emphasized the main connotations which consist of the rhetorical figures such as: metaphor, metonymy, symbol, and personification. On the other hand, based on the ideological dimension, the main connotative signs which are regarded very significant for the understanding process on this film can be clearly exposed.*

Keywords: Installation art, rhetoric, Javanese opera.

### Pendahuluan

Film *Opera Jawa* disutradarai oleh Garin Nugroho (2006) berdasarkan pada kisah "Penculikan Sinta", sebuah fragmen dari epik *Ramayana*. Film ini mengisahkan hubungan cinta segitiga di antara Setyo (diperankan oleh Martinus Miroto), Siti (Artika Sari Dewi), dan Ludiro (Eko Supriyanto). Pasangan Setyo dan Siti menjadi pedagang gerabah yang usahanya tengah mengalami kebangkrutan, sementara Ludiro seorang jagal kaya dan berkuasa. Ludiro menaruh hasrat terhadap Siti dan berusaha terus untuk menggoda dan merayunya. Siti menanggapi hasrat Ludiro dengan ambigu, di antara menerima dan menolak. Tak pelak lagi, Setyo pun terbakar oleh amarah karena perasaan cemburu-butanya.

Konflik dan perang di antara kedua lelaki ini pun tidak terelakkan. Ludiro pada akhirnya mati terbunuh. Siti pun tewas di tangan Setyo sendiri. Bagi Garin Nugroho sendiri film ini merupakan sejenis *requiem* duka atas berbagai peristiwa kekerasan dan bencana di berbagai wilayah dunia, khususnya di Yogyakarta dan Jawa Tengah.

Sebagai sebuah film opera, *Opera Jawa* mencoba memadukan berbagai bidang dan *genre* seni di dalamnya. Di dalam film ini Garin Nugroho telah bekerja-sama dengan sekian banyak maestro seni, mulai dari seni vokal dan musik Jawa (tembang dan karawitan), seni kostum, seni tari, sampai dengan seni rupa kontemporer, khususnya seni instalasi. Eric Sasono (2006) pun mencatat pentingnya penggunaan media seni lain di dalam film ini.

<sup>1</sup> Alamat korespondensi: Prodi S3 Media dan Budaya UGM, Gedung Lengkung, jalan Teknik Utara, Pugung, Yogyakarta. E-mail: kristologie@yahoo.com. HP.: 0816 426 2907

Seni instalasi, misalnya, sanggup menghadirkan beberapa metafora yang luar biasa, keragaman dan kedalaman interpretasi, lewat latar (*setting*) yang dibangun di dalamnya; seni tari menjadi bagian dari ekspresi akting, sementara tembang-tembang Jawa yang puitis (yang membungkus dialog-dialog antar-tokoh) dan komposisi musik karawitan merupakan sebuah pilihan yang berani. Berkat kolaborasi ini, khususnya di antara sutradara, penata artistik, *director of photography*, dan para perupa instalasi (Entang Wiharso, Hendro Suseno, Nindityo Adipurnomo, S. Teddy D., Sunaryo, Titarubi dan Agus Suwage), *Opera Jawa* boleh dikatakan sebagai sebuah film yang sangat mementingkan *mise-en-scene*, yang sangat peduli dengan visualitas, mulai dari aspek komposisional sampai dengan segenap aspek visual lain dalam dimensi keruangannya (lihat Bennet, Hickman, dan Wall, 2007: 25).

Dengan demikian, sebagai sebuah karya sinematografi, *Opera Jawa* dihadirkan terutama sebagai suatu komposisi citra-citra dan tanda-tanda visual. Visualitas ini tentu perlu pula dicermati secara tersendiri sebagai tanda-tanda yang bermakna. Dari sekitar 80-an adegan (*scenes*) yang dihadirkan di dalamnya, dapat dipisahkan 11 adegan khusus yang di dalamnya diintegrasikan karya-karya instalasi (dan patung) dari enam orang perupa. Karya-karya tersebut menjadi bagian penting, untuk tidak mengatakannya utama, dari kesebelas *mise-en-scène* adegan-adegan tersebut. Pada bab berikut akan saya kaji karya-karya instalasi ini secara lebih detail dalam konteks citra-citra atau tanda-tanda visual pada adegan-adegan yang bersangkutan. Penelusuran akan dilakukan satu demi satu, per karya instalasi dari masing-masing perupa tanpa mengikuti kronologi peristiwa di dalam struktur naratif. Pilihan ini semata-mata demi memudahkan pengelompokkan dan pendeskripsian dengan tujuan untuk memperlihatkan prosedur signifikasi pada setiap karya secara lebih teliti, mulai dari dimensi retoriknya hingga dimensi ideologisnya.

## Film Sebagai Sistem Signifikasi

Diskusi-diskusi dalam semiotika film hingga tahap perkembangannya, banyak didominasi oleh sebuah topik besar, yaitu tentang bahasa film (*film language*) atau, dengan konsep yang lebih teknis, gramatika film (*the grammar of film*).

Tradisi semiotika film yang paling berpengaruh, dengan upaya pencarian atas struktur-struktur kode filmis, hampir pasti beranjak dari hipotesis tentang homologi di antara bahasa dan film ini (Nöth, 1990: 463, 464). Tentu masih terdapat beberapa topik lain yang telah melengkapi diskusi-diskusi ini, misalkan tentang hakikat tanda-tanda filmis (*the filmic signs*) dan komunikasi filmis yang juga merupakan topik sentral lain di dalam kajian-kajian semiotika film pada fase perkembangan berikutnya (lihat Nöth, 1990: 463, 464-466; Stam *et al.*, 1998: 29-31). Kemudian, dengan meminjam trikotomi ikon-indeks-simbol di dalam semiotika Peircian sebagai titik pangkalnya, semiotika film juga menaruh perhatian kepada topik-topik lain seperti kemanasukaan (*arbitrariness*) dan ikonisitas (*iconicity*) di dalam citra-citra filmis.

Selain itu, tidak sedikit pula pakar filmologi yang bersepakat bahwa esensi film dapat dikaji dengan lebih memadai pada tataran tekstual, bukan pada tataran sintaksis atau gramatika semata-mata. Seperti dikemukakan oleh Metz (1974: 93; Andrew, 1976: 234), sarana penyampai makna yang khas pada film sebetulnya terletak dalam penataan sekuens-sekuens, bukan dalam *shot* atau *scene*, karena film pada hakikatnya adalah teks naratif yang “menyampaikan cerita”. Tentu saja masih terdapat beberapa topik lain yang relevan bagi kajian semiotika film. Salah satunya berkenaan dengan film sebagai sistem konotasi dan/atau ideologi. Titik berangkat topik ini adalah sebuah asumsi bahwa film bisa diperlakukan sebagai mitos atau konotasi dalam pengertian Roland Barthes (1983 & 1984), yakni sebagai sistem semiologis tataran kedua (*the second order semiological system*) yang merujuk kepada fragmen ideologi tertentu.

Secara khusus berbicara tentang tanda-tanda visual, Roland Barthes (1984: 16-27, 33-46), membedakan dua tipe pesan yang niscaya terkandung di dalam proses signifikasi citra (*image*). Sebagai pesan ikonik (*iconic message*) yang dapat kita lihat, entah berupa adegan, lanskap, atau realitas harfiah yang terekam, mengikuti Barthes (1984: 17 & 33-36), citra dapat diperbedakan menjadi dua tataran, yaitu (1) pesan harfiah atau pesan ikonik tak-berkode (*non-coded iconic message*) dan (2) pesan simbolik atau pesan ikonik berkode (*coded iconic message*). Pesan harfiah, sebagai sebuah *analogon* itu sendiri,

merupakan tataran denotasi dari citra yang berfungsi untuk menaturalkan pesan simbolik; sementara pesan simbolik merupakan tataran konotasi yang keberadaannya didasarkan atas kode budaya tertentu atau familiaritas terhadap stereotipe tertentu.

Dengan kata lain, sebagai pelengkap bagi isi analogis, kita dapat menemukan makna pada tataran kedua yang petanda-petandanya mengacu kepada budaya tertentu: kode dari tataran konotasi ini mungkin tersusun dari suatu tatanan simbolik universal atau retorik dari satu periode tertentu atau, singkatnya, dari semacam stok stereotipe kultural. Petanda-petanda dari citra yang berkonotasi ini dapat disebut sebagai ideologi, sedangkan penanda-penandanya disebut sebagai retorika atau konotator-konotator. Dengan demikian, signifikasi merupakan imposisi makna pada pesan itu sendiri, yang direalisasikan pada tataran-tataran yang berbeda, yakni pada tataran pertama (denotasi) dan kedua (konotasi) (lihat Barthes, 1984: 20-21).

### Signifikasi Karya Instalasi dalam Beberapa Adegan *Opera Jawa*

Sebagaimana telah disinggung secara singkat di depan, kolaborasi dengan para perupa telah menjadikan latar ruang di dalam film *Opera Jawa* tampak ditaburi oleh karya-karya seni rupa, khususnya karya instalasi (dan patung). Dengan karyanya masing-masing, tujuh orang perupa telah ikut terlibat di dalam kerja kolaborasi ini, yaitu Entang Wiharso (Tegal, 19 Agustus 1967), Hendro Suseno, almarhum (Yogyakarta, 24 Oktober 1962 – Juni 2006), Nindityo Adipurnomo (Semarang, 24 Juni 1961), S. Teddy D. (Padang, 1970), Sunaryo (Banyumas, 1943), serta Titarubi (Bandung, 15 Desember 1968) dan Agus Suwage (Purworejo, 1959). Berikut ini akan dibahas secara detail persoalan signifikasi visual karya-karya mereka setahap demi setahap di dalam konteks adegan yang terkait.

#### Entang Wiharso

Adegan yang mengintegrasikan karya instalasi Entang Wiharso menempati sebuah ruang yang berupa rumah jagal. Di sana Ludiro bersolilokui, memperkenalkan diri: “aku penguasaning dunya [aku penguasa dunia],” ujarnya. Dia muncul dari balik sebongkah tubuh sapi yang tergantung, lalu



Gambar 1. Detail karya instalasi Entang Wiharso. Sumber: *Opera Jawa* (2006).



Gambar 2. Ludiro di tengah-tengah karya instalasi Entang Wiharso. Sumber: *Opera Jawa* (2006).

berdiri, berjongkok, dan menari di antara *kepala-kepala manusia* yang terbuat dari lilin berwarna keemasan yang tersebar di seujur lantai (Gambar 1 & 2). Masing-masing kepala manusia ini ditempatkan pada sebuah piring. Tarian Ludiro menampilkan pula beberapa gestur dan sebuah objek lain yang signifikan, yaitu *mengangkat* dan *membanting* objek yang berupa *kepala sapi*. Tindakan *mengangkat* dan *membanting* ini merupakan rangkaian dua penanda yang berelasi dengan ‘tindak kekerasan’ sebagai petandanya pada tataran signifikasi pesan simbolik. Sementara, seperti halnya *kepala-kepala manusia* tadi, *tubuh sapi yang tergantung* dan *kepala sapi* pada tataran signifikasi yang sama berelasi dengan petanda ‘korban-korban kekerasan’ dan menyodorkan sebuah figur retorik yang berupa metafora.

Adegan ini diakhiri oleh sebuah tindakan *memadamkan api* pada sebuah *kepala manusia* dari lilin berwarna *merah* (bandingkan diksi warna ini dengan *getih* ‘darah’, sebuah kata kunci di dalam solilokui yang ditembangkan Ludiro), yang pada tataran pesan simbolik berelasi dengan petanda ‘kematian’ atau ‘padamnya kehidupan’ dan

mengambil figur retorik berupa metonimi dan simbol. Perhatikan bahwa penanda yang berupa *kepala-kepala manusia* di dalam karya instalasi Entang ini ditaruh di atas *piring-piring* sedemikian sehingga dapat berelasi dengan petanda lain, yaitu sebagai 'sajian'. Kehadiran kedua unsur ini sebagai rangkaian penanda memperlihatkan bahwa pada tataran signifikasi simbolik ia merupakan 'sesuatu yang disajikan' atau 'korban yang disajikan' di hadapan seorang tokoh pelaku kekerasan, yaitu Ludiro.

### Hendro Suseno

Persis pada adegan sesudah tewasnya Ludiro di tangan pasukan Setyo, karya Hendro Suseno dihadirkan ketika tokoh Sukesi muncul di sebuah pelataran di belakang rumahnya, berkostum serba hitam yang pada tataran signifikasi simbolik menandakan 'dukacita'. Di pelataran itu *boneka-boneka kain* bergantung (Gambar 3), yang pada tataran signifikasi pesan simbolik berelasi dengan sebuah petanda, yaitu 'mayat-mayat; korban-korban kekerasan atau teror'. Kondisi *digantung, lemas, dan wajah pucat* juga merupakan ciri yang menjadi penanda-penanda langsung yang berelasi dengan 'mayat' sebagai petandanya. Di



Gambar 3. Karya instalasi Hendro Suseno  
(Foto: *Opera Jawa*, 2006).



Gambar 4. Sukesi dan mayat korban kekerasan  
(Foto: *Opera Jawa*, 2006).

dalam adegan ini kita dapat menyaksikan juga dengan lebih dekat betapa rupa mereka *putih pucat*, yang menunjukkan petanda 'mayat' secara lebih jelas (Gambar 4). Sementara itu, Sukesi menembangkan sebuah doa bagi Ludiro dan para korban kekerasan lainnya. Menelusuri prosedur signifikasi pada adegan ini, tentulah penanda utamanya tetap berupa *boneka-boneka kain* yang pada tataran pesan simbolik berelasi dengan 'korban-korban kekerasan' seperti di dalam dua adegan lain sebelumnya yang juga menampilkan karya instalasi Hendro Suseno. Penanda ini berjaln dengan tindakan *berdoa* dan *kostum* yang dikenakan oleh Sukesi, seorang tokoh yang notabene adalah ibunda dari Ludiro. Dengan kata lain, tindakan *berdoa* dan *kostum* Sukesi ini merupakan penanda-penanda signifikan yang berelasi dengan petanda-petanda khusus dalam adegan ini, yakni 'berdoa' dan 'berduka'.

### Nindityo Adipurnomo

Meskipun hanya sebuah adegan (Sc. 17) yang mengintegrasikan karya instalasi Nindityo Adipurnomo di dalam *Opera Jawa*, namun justru yang sebuah ini merupakan bagian penting yang sulit tergantikan sebagai sebuah latar spasial dari *mise-en-scène*. Adegan ini ditempatkan persis setelah adegan-adegan sebelumnya yang menyodorkan teror kekerasan yang disebarkan oleh anak buah Ludiro di pasar, juga ungkapan hasrat erotik Ludiro kepada Siti, yang berupa sebuah undangan untuk menari berdua. Adegan ini diawali dengan tindakan tokoh Sura membuka pintu gerbang sambil membawa *banten*, lalu memasuki sebuah pelataran terbuka. Siti, disebabkan oleh keingintahuannya, mengikuti Sura secara diam-diam dari belakang. Ternyata, setelah menerima *bija* (sebuah tindak ritual dengan



Gambar 5. Karya instalasi Nindityo Adipurnomo.  
Sumber: *Opera Jawa* (2006).



Gambar 6. Siti diserang oleh makhluk-makhluk kukusan.  
Sumber: *Opera Jawa* (2006).

cara melekatkan butir-butir beras di dahi dan/atau leher, merupakan tindak purifikasi) dari Sura, di pelataran itu Siti menemukan sebuah labirin dan makhluk-makhluk kukusan yang kemudian mengepung dan menyerangnya (Gambar 5). Makhluk-makhluk ini memerangkap Siti di dalam labirin (Gambar 6). Hanya berkat pertolongan Sura dan kawan-kawannya yang mengusir makhluk-makhluk itu dengan menggunakan sapu lidi, Siti pada akhirnya dapat diselamatkan.

Apabila diamati dengan lebih saksama, karya instalasi Nindityo ini sesungguhnya tidak persis berbentuk sebuah labirin, melainkan “hanya” sebuah konstruksi spiral konsentris dengan memanfaatkan material sabut kelapa yang ditumpuk-tumpuk. Melalui karya ini Nindityo merespon tuntutan naratif dari adegan yang bersangkutan dengan memanfaatkan susunan *serabut kelapa* berstruktur spiral sebagai penanda yang berelasi dengan petanda bagi kondisi psikologis tokoh Siti, yaitu ‘ketakutan’, ‘kekalutan’, dan ‘kebingungan’. Sebuah kondisi yang membuat dia tak berdaya, bagaikan limbah di sungai (“*tanpa daya..., kaya limbah jroning kali,*” demikian Siti melalui solilokuinya). Konteks peristiwa dan adegannya itu sendiri ikut menghadirkan beberapa komponen properti yang ikut menjadi penanda, misalnya saja *sapu lidi* yang bagi Sura dan kawan-kawan berfungsi untuk melindungi dan mengusir *kukusan* yang telah menyerang Siti. Penanda yang terakhir ini, *kukusan*, berelasi dengan petanda ‘kekuatan jahat’ yang mewakili dan telah dikirimkan oleh Ludiro kepada Siti, sementara *sapu lidi*, pada tataran signifikansi simbolik, berelasi dengan petanda ‘senjata atau sarana pengusir kekuatan jahat’ sebagaimana telah digunakan oleh Sura dan kawan-kawan. Anyaman *serabut kelapa* yang rumit dan sebuah *konstruksi* “labirin”

jelas memiliki kemiripan dengan struktur emosi yang tengah dialami Siti setelah dia menyaksikan teror kekerasan dan mengalami godaan (*seduction*) oleh Ludiro di dalam adegan-adegan sebelumnya. Dengan kata lain, pada dimensi retorisnya, *konstruksi labirin* dari *serabut kelapa* ini merupakan sebuah metafora. Sementara itu, *sapu lidi* dan *kukusan* merupakan simbol dan personifikasi sebagai pilihan figur-figur retorisnya.

### S. Teddy D.

Berbeda dengan para perupa yang lain, S. Teddy D. menyumbangkan sebuah karyanya yang berupa patung logam, bukan instalasi. Patung yang berwujud seekor hewan bertanduk (*kerbau*) ini diintegrasikan sebagai suatu properti paling penting di dalam sebuah adegan, yakni adegan kemarahan Setyo yang disebabkan oleh kecemburuan, lalu berorasi di hadapan para pengikutnya (Gambar 7 & 8). Adegan Setyo berdiri dan berorasi di atas patung logam (Sc. 48) ini memberikan signifikansi baru terhadap karya yang bersangkutan. Sebagai sebuah penanda pada tataran pesan simbolik, *kerbau* ini tentu berelasi dengan petanda-petanda ‘kekuatan’ dan ‘keperkasaan’; sementara materialnya yang



Gambar 7. Karya patung logam S. Teddy D  
(Foto: *Opera Jawa*, 2006).



Gambar 8. Setyo berorasi  
(Foto: *Opera Jawa*, 2006).

berupa *logam* pun sejalan dengan signifikasi ini, yakni merujuk kepada ‘kekuatan’ dan ‘daya tahan (ketahanan)’. Kecuali itu, mungkin bisa saja jika penanda *kerbau* ini direlasikan dengan petanda ‘keliaran’ dan ‘kebuasan’. Dengan demikian, pada aspek retoriknya, ia merupakan sebuah metafora bagi kekuatan, keperkasaan, bahkan mungkin keliaran Setyo. Orasi yang disampaikan pun berfungsi untuk mereproduksi atau menjadi *anchorage*, sebagaimana dikatakan oleh Barthes (1984: 25-26), bagi petanda-petanda konotatif ini. Di sini diumpamakan dirinya sebagai *kebo* yang “*wis kalah, ra iso polah* [telah kalah, tak berkutik],” namun masih mencoba untuk berontak, melawan, marah, mengamuk. “*Sirnakno! Patenono!* [Musnahkan! Bunuh!],” seru Setyo kepada para pengikutnya. Setyo adalah seekor *kebo (banteng) ketaton*, dalam idiom Bahasa Jawa, yang terluka dan mengamuk.

## Sunaryo

Setidak-tidaknya terdapat sebuah adegan utama yang melibatkan karya instalasi Sunaryo, yaitu adegan di sekitar Sukesi yang tengah melatih anak-anak dusun menari (Sc. 41-43). Secara keruangan (*spacial*) peristiwa di dalam adegan ini bergeser dari dalam ke luar, ke pelataran depan rumah Sukesi (perhatikan bagaimana *angle* kamera bergerak searah dengan *kain merah* yang dibentangkan oleh anak-anak dan sekaligus mengikuti *point of view* subjektif Ludiro). Kehadiran Ludiro di rumah ibunya itu tentu membuat Sukesi bertanya-tanya mengapa dia pulang, “*Ngger, anakku, kenapa kowe bali marang ibumu?* [Nak, anakku, kenapa kamu kembali pada ibumu?]” Sementara di latar belakang yang cukup jauh tampak Candi Plaosan Utara menjulang dari balik rumpun pohon tembakau (Gambar 9). Di sana terbentang



Gambar 9. Karya instalasi Sunaryo  
(Foto: *Opera Jawa*, 2006).



Gambar 10. Detail karya instalasi Sunaryo  
(Foto: *Opera Jawa*, 2006).

*konstruksi bambu* dan bertebaran lembar-lembar *kain merah* (Gambar 10). Konstruksi bambu ini sungguh tampak berkebalikan dengan *konstruksi batu (candi)*. Yang pertama terkesan lentur, rapuh, dan tak-permanen, sementara yang kedua terkesan kaku, kukuh, dan kuat (tahan lama, *durable*). Sebuah *candi* merupakan objek religius monumental yang datang dari masa lalu dan tetap bertahan hingga kini. Sedangkan lembar-lembar *kain merah* tadi pun tampak lentur dan melambai, sangat kontras dengan kebakuan *batu-batu candi*. Warna *merah* juga secara konvensional dapat menyodorkan sugesti tentang hasrat (*desire*), selain amarah dan bahaya. Dengan kata lain, ketiga unsur utama karya instalasi ini telah membangun gugusan penanda yang pada tataran signifikasi simbolik berelasi dengan petanda-petanda tertentu: *konstruksi bambu* dengan ‘kerapuhan’, ‘kelenturan’, dan ‘kesementaraan’; *candi* dengan ‘kekukuhan’, ‘kekuatan’, dan ‘keabadian’, juga ‘masa lalu’ dan ‘religiositas’; sedangkan *kain-kain merah* dengan ‘kelenturan’, ‘hasrat, dan ‘amarah’.

Apabila diletakkan dalam konteks adegan *Opera Jawa*, unsur-unsur pembangun instalasi Sunaryo secara keseluruhan tampak menekankan beberapa watak tokoh yang terlibat di dalamnya, terutama Ludiro yang penuh hasrat terhadap Siti serta tabiat angkara-murkanya. Lembar panjang *kain merah* yang keluar dari rumah Sukesi, menjadi sebuah indikasi bahwa hasrat Ludiro tersebut memang dapat diasalkan kepada sumbernya, yaitu Sukesi, sehingga Ludiro semakin bernafsu mengejar Siti. Singkatnya, karya instalasi Sunaryo ini telah memberikan kontribusi berupa dimensi retorik yang luar biasa kepada adegan terkait, yang berupa penggunaan figur-figur retorik metafora dan metonimi, juga simbol, secara spektakular.

## Titarubi dan Agus Suwage

Sebuah karya instalasi hasil kolaborasi di antara Titarubi dan Agus Suwage terdapat di dalam adegan kepergian Siti menuju pantai (Sc. 64, 66-67, 71). Melalui karya instalasi ini mereka menyusun dua buah unsur utama adegan yang berupa *konstruksi tenda* berbahan kain brokat dan *boneka-boneka* dari material terakota. Kedua unsur pokok ini sekaligus berfungsi sebagai penanda-penanda yang signifikan. Pada tataran signifikasi simbolik, *konstruksi tenda brokat* ini berelasi dengan petanda ‘rahim’ dan/atau ‘vagina’ –sebagaimana dapat diketahui melalui proses *anchorage* melalui judul karya (“Vagina Brokat”). Sementara itu, signifikasi atas *boneka-boneka terakota* yang tersebar di sekeliling *konstruksi tenda* untuk sementara ini masih ambigu sampai nanti baru menjadi jelas ketika keberadaan mereka dikaitkan dengan konteks adegannya. Setidak-tidaknya untuk sementara ini dapat diduga bahwa *boneka-boneka terakota* ini berasosiasi dengan komponen makna ‘maskulin’ lewat pengposisiannya dengan *tenda brokat* yang berasosiasi dengan komponen makna ‘feminin’. Disimak dari aspek retoriknya,



Gambar 11. Siti dan Setyo di dalam karya instalasi Titarubi dan Agus Suwage (Foto: *Opera Jawa*, 2006).



Gambar 12. Rumpun padi tumbuh di dalam tenda brokat (Foto: *Opera Jawa*, 2006).

*konstruksi tenda brokat* dan *boneka-boneka terakota* ini merupakan sebuah metonimi.

Ketika karya instalasi Titarubi dan Suwage tersebut diposisikan sebagai bagian penting dari *mise-en-scène* peristiwa filmis yang melibatkan dua tokoh utamanya, yakni Siti dan Setyo (Gambar 11), terjadilah pengimbuhan dan fiksasi makna yang lain. Kepergian Siti ke tepi pantai menghadirkan sebuah lokasi perbatasan – sebagaimana halnya vagina yang dia masuki pun merupakan sebuah ruang ambang, yaitu rahim tempat berdiamnya janin di ruang antara Dunia Sana dan Dunia Sini. Dengan kata lain, di dalam adegan ini Siti melintasi sebuah ruang transisi dan pulang kembali ke dalam yang feminin atau kepada aspek ibu. Terlebih lagi pada adegan selanjutnya tampak bertumbuh *rumpun padi* di dalam *konstruksi tenda brokat* tersebut (Gambar 12). Asosiasi pun secara kultural (Jawa) merujuk langsung kepada figur Dewi Sri, dewi penjaga bumi sekaligus dewi kesuburan. Dia adalah sekaligus sosok Ibu Pertiwi, tempat kembalinya Siti ke dalam haribaannya. Signifikasi dan pemunculan petanda ‘sosok yang feminin’ ini juga memperoleh penekanan lain melalui pilihan material yang digunakan, yaitu *kain brokat*, bukan *plastik* atau *terpal* misalnya, yang tentu tidak akan mungkin membawa asosiasi kepada petanda ‘feminin’ itu. Dalam konteks yang demikian, dapat dibuat juga sebuah oposisi dengan komponen penanda yang disebut sebagai ambigu sebelumnya, yaitu *boneka-boneka terakota* yang tersebar di sekeliling tenda brokat itu. Apabila disimak dari aspek bentuk, terutama anatomi tubuhnya, jelas bahwa boneka-boneka terakota ini merupakan gugusan penanda yang berelasi dengan petanda ‘maskulin’. Terbunuhnya Siti di dalam *tenda brokat* tersebut merupakan kematian sekaligus kelahiran kembali sebagai *rumpun padi* yang menjadi penanda bagi petanda ‘kesuburan’, ‘Dewi Sri’, atau ‘Ibu Pertiwi’. Maka dari itu, di samping metonimi, dapat diidentifikasi pula figur retorik lain yang dimanfaatkan di sini, yakni simbol.

## Penutup

Berpijak dari pembahasan di depan dapat disimpulkan bahwa karya-karya seni instalasi tersebut telah dengan sangat koheren dimanfaatkan sebagai komponen penting dalam proses signifikasi *mise-en-scène* beberapa adegan di dalam *Opera*

*Jawa*. Signifikasi pada tataran pesan simbolik atau konotatif di dalam adegan-adegan ini menonjolkan konotator-konotator atau retorik utama yang berupa figur-figur seperti metafora, metonimi, simbol, personifikasi, dan antitesis. Sementara pada dimensi (fragmen-fragmen) ideologisnya tersingkap beberapa petanda konotatif yang pokok seperti '(korban) kekerasan', 'ketakutan', 'kematian', 'hasrat', 'amarah', 'femininitas', serta beberapa petanda lain yang tampaknya tidak begitu diutamakan.

Sebagai kata penutup, ada sedikit catatan yang sangat mendasar perihal kajian film yang, menurut James Elkins (2003: 106-107), selama ini sering mengabaikan visualitas karena lebih berorientasi pada aspek-aspek non-visualnya. Dengan pengabaian ini kajian film itu, sebagai implikasinya, hampir tak pernah melakukan pembacaan ketat (*close reading*) dan pada gilirannya mengabaikan kualitas prinsipal dari sebuah film, yakni visualitas, bahwa film merupakan sebuah medium visual. Oleh karenanya perlu diingatkan pula urgensi penelitian dan kajian film sebaiknya (1) berorientasi pada dan dengan pendekatan-pendekatan yang menerapkan cara-cara *close reading*, serta (2) lebih sensitif terhadap visualitas, mengingat kodrat film sebagai media (audio-) visual. Kedua jalur ini perlu dikerjakan lebih sering terhadap teks-teks film apapun agar studi film, khususnya studi film di Indonesia, menjadi

lebih berimbang dan variatif dalam pilihan-pilihan pendekatannya.

### Kepustakaan

- Andrew, J. Dudley. 1976. *The Major Film Theories: An Introduction*. London: Oxford University Press.
- Barthes, Roland. 1983. *Mythologies*. London: Methuen.
- \_\_\_\_\_. 1984. *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang.
- Bennet, Peter, Andrew Hickman, dan Peter Wall. 2007. *Film Studies: The Essential Resource*. London: Routledge.
- Elkins, James. 2003. *Visual Studies: A Sceptical Introduction*. London: Routledge.
- Nöth, Winfried. 1990. *Handbook of Semiotics*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Sasono, Eric. 2007a. "Medium dan Bentuk Hibrida *Opera Jawa*," *Kompas*, Jumat/2 Februari. <http://ericasono.multiply.com/reviews/item/32>.
- Stam, Robert *et al.* 1998. *New Vocabularies in Film Semiotics*. London: Routledge.
- Metz, Christian. 1974. *A Semiotics of the Cinema: Film Language*. New York: Oxford University Press.

## Tatag De Penyawo: Perenungan Atas Identitas Kesukuan

M. Heni Winahyuningsih dan Usman Najrid Maulana<sup>1</sup>

Jurusan Tari, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Yogyakarta

### ABSTRAK

Tatag de Penyawo adalah sebuah koreografi kelompok yang ditampilkan oleh 9 orang penari laki-laki. Karya ini lahir dari hasil perenungan penata tari yang gelisah dengan identitas kesukuan. Paham animisme merupakan citra yang melekat pada kehidupan masyarakat suku Dayak, yang sebagian besar dari kehidupan mereka sangat dekat dengan roh-roh leluhur, hal-hal supranatural, dan keyakinan yang kuat terhadap gejala-gejala alam dan tingkah laku binatang. Kepercayaan leluhur yang disebut *kabaringan* memberi ruang yang luas untuk melakukan berbagai upacara adat dengan penampilan berbagai kesenian. Ketika agama-agama besar mulai dikenal dan dianut oleh sebagian besar masyarakat Dayak, tradisi upacara adat mulai ditinggalkan, dan keberadaan kesenian pun mulai terancam. Ada sebagian sub suku Dayak yang ketika mulai memeluk agama baru tidak lagi mengakui sebagai bagian dari Suku Dayak, tetapi menyebut suku Melayu sebagai identitas kesukuan. Hal inilah yang dialami oleh penata tari. Dia dilahirkan oleh seorang perempuan Suku Tidung yang memeluk agama Islam, sehingga harus meninggalkan kedayakannya, dan menjadi warga suku Melayu. Panggilan hati untuk terus menghormati tradisi kesukuan leluhurnya melalui aktivitas kesenian membuatnya tidak ingin kehilangan identitas sebagai orang Dayak yang beragama Islam. Melalui karya tari Tatag De Penyawo ini ia ingin merefleksikan identitas kesukuan, dengan mengeksplorasi pola-pola gerak yang terdapat dalam tari tradisi Dayak, Hudoq Kita`.

Kata kunci: Dayak, identitas suku, Hudoq Kita`

### ABSTRACT

**Tatag De Penyawo : The contemplation of ethnic identity.** *Tatag de Penyawo is a group of coreography performed by nine male performers. This piece was born from the coreographer's contemplation who worries about the ethnic identity. Animism is an image which attaches to the social life of Dayak Tribe, which is very close to their ancestor's spirit, supernatural things, and strong belief to the natural phenomena and animal behavior. The ancestral belief, which is called Kabaringan, gives a lot of opportunities to perform traditional ceremonies featuring a variety of arts. When the major religions firstly known and believed by Dayak people, the traditional ceremony had been left behind. The situation endangered the existence of arts. When some people of Dayak tribe started to follow the new religion, they claimed themselves as Melayu Tribe for their ethnic identity instead of Dayak Tribe. The situation had also affected the choreographer's life. He was born by a Muslim Dayak lady, and consequently, the Dayak culture has been abandoned since he becomes a part of Melayu Tribe. The coreographer's desire to honor his ancestor tradition with arts activities leads him to maintain his identity as a part of Dayak Tribe who follows Islam. By this piece of arts, Tatag De Penyawo, he wants to reflect his ethnical identity by exploring the movement pattern in traditional dance of Dayak, Hudoq Kita`.*

Keywords: Dayak dance, Ethnic identity, Hudoq Kita`

### Pendahuluan

Tatag De Penyawo adalah sebuah karya tari kontemporer dengan latar belakang etnis Suku Dayak di Kalimantan Timur. Karya ini merupakan ekspresi kegelisahan penata tarinya yang berada dalam keraguan identitas. Akankah dia menyebut dirinya suku Melayu karena ia muslim, ataukah menyebut Dayak karena darah yang mengalir di tubuhnya adalah tetesan leluhur yang mewariskan naluri kedayakan kepadanya.

Dayak atau *Daya* (ejaan lama: *Dajak* atau *Dyak*) adalah nama yang oleh penduduk pesisir pulau Kalimantan diberikan kepada masyarakat pedalaman yang mendiami pulau itu yang

mencakup negara Brunei Darussalam, sebagian wilayah negara Malaysia yang terdiri dari Sabah dan Sarawak, serta negara Indonesia yang terdiri dari provinsi Kalimantan Barat, Kalimantan Timur, Kalimantan Tengah, Kalimantan Selatan, dan Kalimantan Utara.

Menurut Yekti Maunati, masyarakat Dayak Kalimantan merupakan suku bangsa yang heterogen, yang terdiri dari kurang lebih 405 sub suku kecil dari 6 rumpun yaitu rumpun Klemantan, Iban, Apo Kayaan, Murut, Ot Danum-Ngaju, dan Punan, yang masing-masing memiliki sejumlah kesamaan yang signifikan sehingga masih memungkinkan untuk mengkaji kebudayaan Dayak sebagai satu kesatuan, terkecuali suku

<sup>1</sup> Alamat korespondensi: Jurusan Tari ISI Yogyakarta Jalan Parangtritis Km 6.5. Sewon, Bantul, Yogyakarta. E-mail: heniwie@yahoo.com

Punan yang lebih nomadik. Kesamaan-kesamaan yang dimaksudkan meliputi kesamaan hukum adat dan pantangan, upacara kelahiran anak, perkawinan, kematian, ritual pengobatan, tradisi mengayau (berburu kepala), serta ritual panen raya. Penyebab keberagaman sub-sukunya adalah persebaran populasi dari satu generasi ke generasi berikutnya melalui persebaran cabang anak sungai yang seiring berjalannya waktu mendiami dan berkembang di wilayah tertentu dan membentuk pola kebudayaan baru berdasarkan kebudayaan lama leluhurnya (Maunati, 2006: 61).

Paham animisme merupakan dominasi terkuat pada citra kehidupan masyarakat suku Dayak, yang sebagian besar kehidupan mereka sangat dekat dengan roh-roh leluhur, hal-hal supranatural dan keyakinan yang kuat terhadap gejala-gejala alam dan tingkah laku hewan (dalam hal ini bunyi-bunyian dan arah terbang burung Enggang/Rhinoceros Hornbill yang diyakini sebagai roh tertinggi dalam hubungannya dengan alam atas) sebagai pertanda menyangkut kelangsungan hidup mereka. Kepercayaan yang dianut masyarakat Dayak secara turun-temurun dari nenek moyang mereka disebut *kaharingan*.

Tri Indrahastuti (2012: 31) mencatat bahwa *Kaharingan* berasal dari bahasa *Sangen* (Dayak kuno) yang akar katanya adalah "Haring" yang berarti ada dan tumbuh atau hidup yang dilambangkan dengan *Batang Garing* (dibaca *batang haring*) atau Pohon Kehidupan. Inti dari filosofi pohon kehidupan adalah keseimbangan atau keharmonisan antara sesama manusia, manusia dengan alam, dan manusia dengan Tuhan. Sebagai kepercayaan, *kaharingan* memuat tentang aturan hidup dengan nilai dan isinya yang bukan sekedar adat-istiadat, tapi juga ajaran berperilaku yang secara turun-temurun disampaikan secara lisan. *Kaharingan* telah ada sejak awal penciptaan bagi masyarakat suku Dayak, yaitu sejak awal *Raying Hattala* menciptakan manusia beribu-ribu tahun sebelum masuknya ajaran agama Hindu, Budha, Islam, dan Kristen. *Raying Hattala* merupakan sebutan Tuhan yang merupakan sumber segala kehidupan bagi masyarakat *Kaharingan*. "Raying" berarti Maha Tunggal, Maha Agung, Maha Mulia, Maha Jujur, Maha Lurus, Maha Kuasa, Maha Tahu, Maha Suci, Maha Pengasih dan Penyayang, Maha Adil, kekal, Abadi, Maha Mendengar, sedangkan "Hattala" artinya Maha Pencipta.

Agama *Kaharingan* memuat kepercayaan tentang makhluk-makhluk halus atau roh (*bali*) yang terdapat di berbagai tempat. Kepercayaan terhadap roh dan makhluk halus ini kemudian diwujudkan melalui upacara-upacara keagamaan. Maunati (2006: 81) menjelaskan bahwa dalam *kaharingan* terdapat tiga jenis roh yang mereka percayai yaitu roh baik, roh jahat, dan roh yang tidak dapat diduga. Roh baik seperti *Bungan Malan PeSelung Luan* biasanya dipuja dalam upacara keagamaan masyarakat *kaharingan*. Contoh roh baik lain misalnya *bali uma'* (roh penjaga rumah panjang), *bali utung* (roh penjaga penghuni rumah), *bali uman* (roh baik padi), *bali kamat* dan *bali suen* (dipercaya dapat memberi keberanian dan ketrampilan pada manusia khususnya dalam berburu kepala). Sementara hal kematian, sakit, dan perasaan tidak menyenangkan seperti kecemburuan dan keraguan disebabkan oleh roh jahat. Roh yang tidak dapat diduga antara lain *bali engkau* (roh petir) dan *bali pelaki* (roh yang bersarang di tubuh burung elang). Jika burung elang terbang dari kiri ke kanan merupakan pertanda baik, dan begitu pula sebaliknya.

Masyarakat Dayak juga mempercayai *mite-mite* yaitu cerita dewa-dewa, roh atau makhluk halus dan segala yang berhubungan dengan animisme. *Mite* sebagai cerita yang mempunyai latar belakang sejarah sangat dipercayai oleh masyarakat Dayak, dianggap sebagai cerita suci, dan menjadi landasan dalam menata kehidupan untuk kemudian muncul dalam berbagai ketentuan seperti adat dan ritus. Masyarakat Dayak pada umumnya mempercayai tiga cerita suci (mitos) yaitu tentang asal muasal atau terciptanya alam semesta, manusia pertama dan keturunannya, serta mitos tentang asal muasal padi (Radam, 2001: 161). Mitos-mitos itu terus tumbuh dan berkembang, sehingga keyakinan akan kehadiran roh-roh tertentu yang akan menjaga dan melestarikan alam semesta juga terus bertumbuh seiring dengan keyakinan masyarakatnya.

Ketika agama-agama besar mulai masuk ke wilayah Indonesia dan berpengaruh kuat pada masyarakat, termasuk diantaranya berpengaruh pada masyarakat Dayak, berangsur-angsur menggeser keyakinan yang telah turun temurun diwariskan leluhur. Saat ini sebagian besar masyarakat Dayak telah beralih memeluk agama-agama yang diakui negara, meskipun dalam

kehidupan sehari-harinya keyakinan terhadap kepercayaan lama masih melekat dan menjadi bagian dalam kehidupan mereka.

Sebagian besar masyarakat Dayak memeluk agama Kristen, bahkan bisa dikatakan agama Kristen menjadi ciri khas masyarakat Dayak saat ini. Melalui proses akulturasi, orang Dayak yang memeluk agama Kristen masih melakukan adat tradisi leluhur. Dalam kehidupan budaya Dayak, akulturasi terjadi dalam suatu proses dialektika antara kepercayaan asli Dayak (*kaharingan*) dengan Kristen. Teologi Kristen telah memberi ruang yang luas bagi berlangsungnya proses dialektika itu, sehingga memungkinkan munculnya interpretasi-interpretasi baru yang kemudian mengerucut menjadi suatu sintesis. Sintesis tersebut merupakan suatu pilihan strategis yang ditentukan oleh masyarakat Dayak yang memeluk agama Kristen agar dapat menjalankan tata aturan hidup sesuai ajaran baru yang dipeluknya tanpa harus benar-benar menanggalkan keyakinan lama, sehingga eksistensi kesukuan Dayak masih terus bertahan.

Lain halnya dengan sebagian orang-orang Dayak yang memeluk agama Islam. Dalam norma-norma agama Islam, ada hal-hal yang berseberangan dengan adat tradisi Dayak, misalnya dalam pelaksanaan ritus-ritus adat Dayak yang seringkali menggunakan binatang-binatang yang dianggap haram oleh agama Islam sebagai bagian dari kebutuhan ritus dan bahkan menjadi elemen penting dalam kehidupan masyarakat Dayak. Contoh yang paling sederhana adalah penggunaan babi sebagai bagian penting dalam upacara adat dan kehidupan masyarakat Dayak. Oleh sebab itu, ketika memeluk agama Islam, mereka berangsur-angsur tidak lagi melakukan cara hidup berdasarkan adat dan tradisi budaya Dayak. Dalam konteks ini, masyarakat Dayak mengadopsi sepenuhnya tata cara hidup dan tata peribadatan Islam. Orang Dayak yang beragama Islam itu selanjutnya meninggalkan adat tradisi leluhurnya dan memilih identitas yang baru sebagaimana yang dianut oleh orang-orang Melayu. Norma-norma agama Islam yang ketat tampaknya tidak memberi ruang bagi perkembangan adat dan tradisi Dayak lama, yang menyebabkan sebagian dari masyarakat Dayak kemudian merasa kehilangan jati dirinya. Menurut Maunati (2006: 85), orang-orang Dayak yang memeluk agama Islam ini kemudian menyebut dirinya sebagai orang Melayu, yang

jumlahnya mencapai 90 % dari seluruh jumlah penduduk Melayu di Kalimantan.

Bagi Usman, penata tari Tatag De Penyawo, identitas baru ini dirasakan sebagai sebuah

tekanan. Dirinya merasakan terhegemoni atas kekuatan agama, yang seolah-olah memaksanya untuk menanggalkan identitas kesukuannya. Hal itu menimbulkan kegelisahan karena ia senantiasa mempertanyakan asal muasal dan identitas dirinya. Kegelisahan ini akhirnya memunculkan ide-ide kreatif penciptaan karya tari, yang sesungguhnya merupakan kegelisahannya akan jati diri dan identitas budaya yang melekat pada dirinya. Dari kegelisahan inilah pada akhirnya lahir karya tari yang berjudul Tatag De Penyawo, yang merupakan upaya untuk mencoba mendefinisikan dirinya sebagai orang Dayak yang memeluk agama Islam. Pelacaknya akan nilai-nilai yang ada dalam masyarakat Dayak, pengalaman religiusitas dan spiritualitasnya, serta berbagai teknik ketubuhan menjadi modal dalam menciptakan karya tari ini, dan hal itu akan direfleksikan kembali dalam bentuk sebuah tatanan pertunjukan tari kontemporer.

### **Ekspresi Pengalaman Koreografer**

Usman Najrid Maulana lahir dan besar sebagai Suku Tidung yang beragama Islam. Suku Tidung merupakan kerabat dari sub-suku Dayak Murut yang mengembangkan kerajaan Islam, sehingga tidak dikategorikan sebagai bagian dari rumpun Masyarakat Dayak, tetapi dianggap sebagai masyarakat Melayu sebagaimana suku Banjar, Kutai, dan Paser (Maulana, 2013: 6). Lingkungan dan keluarga mengajarkan tata cara hidup sebagaimana suku yang berbudaya Melayu, tetapi ketika dewasa ia yang banyak berkecimpung dalam dunia seni dan tradisi justru semakin banyak bersinggungan dengan adat tradisi masyarakat Dayak. Kegiatan-kegiatan seni pertunjukan yang diakrabinya pada umumnya merupakan bagian dari ritual upacara adat dan keagamaan masyarakat Dayak, yang baginya berseberangan dengan ajaran keluarga dan lingkungan masa kecilnya. Konflik personal ini yang kemudian melatarbelakangi munculnya ide/gagasan untuk menciptakan karya tari yang menceritakan kelahirannya yang secara garis keturunan adalah seorang manusia Dayak. Ia tumbuh dan menyadari bahwa identitas bawaan dan keinginan hidupnya saling bertolak belakang.

Ia menyadari dalam tubuhnya mengalir darah Dayak, tetapi konstruksi sosial dan keagamaan memutus aliran darah itu. Tubuhnya berada dalam situasi ambigu, apakah sebagai tubuh yang mewadahi tradisi Dayak, ataukah tubuh dalam konstruksi sosial keagamaan. Ada semacam perebutan identitas atas tubuh itu. Di sini ia mencoba mengambil sikap, berusaha memposisikan dirinya dengan meredefinisikan kedayakan dan keislamannya melalui karya tari ciptaannya yang diberi judul *Tatag De Penyawo*.

Karya tari ini dibawakan oleh sembilan penari laki-laki yang memvisualisasikan kegelisahannya tentang identitas. Mode penyajian karya tari ini adalah simbolis representasional, yaitu penyampaian pesan menggunakan gerak simbolis yang terkadang tidak dapat langsung dikenali maknanya oleh penonton. Karya tari ini merupakan karya tari dramatik dengan musik ilustratif yang memberikan energi dan kekuatan dalam penyajian karya tari. Adapun Gerak tari dalam karya ini menginterpretasikan gerakan tari *Hudoq Kita'* yang berupa gerakan hentakan kaki, melangkah maju, dan gerak tangan melambai atau mengayun ke depan dan ke belakang (Maulana, 2013: 7).

### **Hudoq Kita` Sebagai Inspirasi Artistik**

Sumber penciptaan karya seni bisa berupa apa saja. Pengalaman mendengar, melihat, membaca, dan mengalami bisa menjadi sumber inspirasi untuk berkarya seni. Kejadian sehari-hari di dalam masyarakat seringkali menjadi inspirasi menarik bagi seorang seniman untuk mengekspresikannya kembali ke dalam wujud karya seni. Melalui proses yang unik dan personal, seorang seniman akan melakukan improvisasi dan eksplorasi sampai mewujudkan bentuk seni yang diinginkan. Dalam hal ini koreografer *Tatag de Penyawo* sesungguhnya ingin membagikan perasaan dan kegelisahannya sebagai orang Dayak yang beragama Islam. Pengamatannya yang intens pada sebuah upacara *Pelas Tahun* menuntunnya untuk melakukan kerja kreatif menciptakan sebuah karya tari.

*Pelas Tahun* adalah sebuah upacara adat yang digelar oleh masyarakat suku Dayak sebagai bentuk ungkapan syukur atas hasil cocok tanam sekaligus sebagai wujud harapan akan hasil yang lebih baik untuk panen yang akan datang. Umumnya

upacara ini digelar setelah selesai *menugal*, yaitu sebuah tahapan dalam tata cara bercocoktanam secara tradisional di wilayah Kalimantan, yaitu menyiapkan lahan agar siap ditanami dengan cara membuat lubang-lubang kecil di tanah dan menaburkan benih ke dalam lubang-lubang itu.

Sarana upacara ritual kesuburan ini adalah kehadiran tari *Hudoq*, yaitu penari yang mengenakan topeng berwajah binatang, gambaran dewa-dewa penjaga tanaman. Menurut kepercayaan masyarakat Dayak, *Hudoq* ini akan menjadi media kehadiran dewa yang akan melindungi tanaman dari hama dan perusak tanaman yang lain, sehingga pada saatnya kelak dapat memberikan hasil yang mencukupi kebutuhan pangan warga masyarakat. Dalam upacara *Pelas Tahun*, topeng-topeng *Hudoq* yang berjumlah belasan akan menjadi media kehadiran roh/dewa. Mereka akan menari dengan cara menggoyang-goyangkan kostum yang terbuat dari dedaunan. Dengan cara berkeliling para penari melakukan gerak bergoyang-goyang dan diiringi dengan tetabuhan dari instrumen musik gong (PSN, 2005). Gerak menggoyang-goyang busana yang terus berulang, dipercaya akan mampu menghalau hama dan gangguan-gangguan lain yang mencoba merusak tanaman yang baru tumbuh. Sesekali dilakukan gerak memutar ke kanan atau ke kiri, yang bermakna meraih kebaikan bila ke kanan, dan membuang kesialan bila berputar ke kiri. Bentuk topeng *Hudoq* sendiri bermacam-macam, sesuai dengan bentuk roh pelindung masyarakat Dayak yang juga terdiri dari sub suku yang beragam.

Dalam penelitiannya tentang masyarakat Dayak Kenyah yang tinggal di desa Pampang Samarinda, Indrahastuti (2012: 31) melaporkan bahwa upacara *Pelas Tahun* dilaksanakan setahun sekali, yaitu di bulan Juni. *Hudoq* yang digunakan dalam upacara ini adalah *Hudoq Kita'*, yang dalam bahasa setempat berarti *hudoq* cantik, simbol dewi pelindung tanaman. Topeng *Hudoq* cantik ini terbuat dari untaian manik-manik berwarna-warni yang membentuk lembaran cadar, dengan *figure* sebetuk wajah manusia di tengah lembaran cadar itu. Topeng yang berbentuk cadar itu dihiasi dengan semacam serabut berwarna terang di bagian atas yang membentuk semacam topi, sehingga bila topeng ini dikenakan akan menutup seluruh bagian kepala penari. Selain topeng yang menjadi elemen utama dalam tari *Hudoq Kita'*,

penari mengenakan atribut yang disebut *kirip*, yaitu bulu-bulu burung enggang yang dijepitkan di antara jari-jari tangan. Bagi masyarakat Dayak Kenyah dan masyarakat Dayak pada umumnya, burung enggang dipercaya sebagai burung penjaga desa.

Penampilan tari Hudoq Kita` dalam upacara Pelas Tahun di Pampang Samarinda menghadirkan 12 penari Hudoq Kita` yang semuanya adalah wanita berusia sekitar 40-60 tahun. Bagi masyarakat Dayak Kenyah para wanita penari itu akan menjadi media kehadiran dewi padi yang turun dari Apo Lagan tempat para dewa dan dewi tinggal. Roh-roh itu akan melindungi tanaman yang baru tumbuh, menghalau hama dan gangguan lain, agar kelak dapat menghasilkan panen yang melimpah.

Tempat upacara Pelas tahun di serambi *lamin*, rumah adat suku Dayak Kenyah di Pedalaman, merupakan pusat kegiatan sehari-hari. Ruang terbuka di halaman *lamin* yang digunakan untuk pelaksanaan upacara Pelas Tahun bermakna untuk mendekatkan seluruh warga masyarakat dengan lingkungan, agar terjadi keseimbangan dan hubungan yang harmonis antara manusia dengan alam sekitarnya. Alam yang merupakan sumber kehidupan harus dijaga kelestariannya agar senantiasa memberikan hasil melimpah.

Sesuai dengan namanya, Hudoq Kita` memiliki karakter yang feminine –lembut yang akan menonjolkan kecantikan seorang perempuan. Hal itu tampak dalam gerak tari Hudoq Kita` yang sikap dasar tubuhnya cenderung tegak, merendah dengan gerak kaki melangkah dalam volume kecil, serta yang sangat khas dalam tarian sakral ini adalah kibasan-kibasan kecil di kepala, sehingga hiasan kepala itu bergetar seiring dengan gerak kibasan kepala itu sendiri. Gerakan kepala itu tampak menjadi aksentuasi dari gerak langkah kaki dan ayunan tangan dengan jemari menjepit *kirip*, yang dilakukan dengan volume kecil dan tempo pelan. Menekuk kaki dilakukan dalam setiap langkahnya, dan sesekali diberi aksentuasi hentakan kaki semakin memperkuat kesan feminin dalam tari Hudoq Kita`. Keanggunan dan kecantikan gerak itu diperkuat dengan musik iringan yang terdiri dari instrumen *gong*, *jatung*, dan *sape*.

### Deskripsi Karya Tari Tatag De Penyawo

Ketika tirai panggung *proscenium* dibuka perlahan, penonton langsung bisa melihat peman-

dangan yang serba putih. Lantai tari telah dilapisi lembaran plastik putih, *cyclorama* yang dibuat dari kain putih, dan *side wings* semuanya serba putih. Pusat pandangan berada pada satu penari, laki-laki berpostur tubuh sempurna yang duduk berselonjor merapatkan kaki di *dead center proscenium stage*. Ia membelakangi penonton, mengurai rambut panjangnya, menolehkan wajah ke arah kiri, seolah ingin berucap sesuatu kepada penonton di belakangnya. Selebar cawat putih dikenakannya, dan hanya itu saja yang menempel di tubuhnya. Di bagian belakang, yaitu di *down center*, 7 orang penari lain dalam balutan celana pendek merah menyala berdiri di dalam posisi horizontal. Mereka semua diam.

Perlahan penari bercawat putih itu merubah posisi duduknya. Ia menekuk kakinya, perlahan berdiri sambil merentang tangan dan menangkupkannya, kemudian berputar. Ketika ia sepenuhnya telah kembali membelakangi penonton, perlahan ia berjalan ke *down center*. Gerak berjalan itu mengingatkan pada gerak *slow motion* dalam film-film action. Dalam gerakan seperti ini ia kemudian menghilang ke *center right*, bersamaan dengan tujuh penari yang lain telah membentuk formasi menyebar. Mereka semua bergerak perlahan: melangkah, berputar, dan berjingkat menuju posisi masing-masing, sehingga *proscenium* terasa menjadi penuh karena formasi menyebar tersebut. Kualitas gerak yang ditampilkan begitu ringan, tidak membutuhkan kekuatan tenaga dan kelenturan, tetapi menyiratkan kebersamaan rasa yang diekspresikan dalam langkah-langkah ringan itu. Ke tujuh penari seolah telah memiliki ritme yang sama. Lantunan dandang *Sansana Malahoi*, sebuah syair tentang penciptaan manusia, dan pukulan bedug yang seirama detak jantung yang teratur menjadi pengiring bagian pembuka/ introduksi karya ini.

Selanjutnya mulai digelar bagian pertama. Pada bagian ini banyak ditampilkan gerak-gerak simultan, unison, dan rampak yang membutuhkan ketrampilan teknis yang sama diantara para penarinya. Meskipun perkusi bedug yang ajeng mengiringi bagian ini, tetapi ritme gerak tarinya tidak selalu mengikuti ritme musik pengiring. Rangkaian gerak yang ditampilkan merupakan perpaduan gerak dalam kecepatan yang bervariasi. Dalam satu rangkaian gerak terdapat kecepatan rendah dengan pola gerak mengalun, dan

dipadu dengan gerak yang dilakukan tiba-tiba dalam kekuatan dan kecepatan tinggi, kemudian diakhiri dengan gerak pelan mengalun kembali. Perpaduan menarik dari gerak-gerak *canon* juga menjadi tatanan yang secara cerdas memecah keheningan dan keajegan ritme yang ditampilkan musik pengiringnya. Bagian ini didominasi oleh kekuatan teknik gerak mengangkat kaki, berputar, menjatuhkan diri, bangun dengan cepat dan berlari untuk tiba-tiba berhenti tanpa kehilangan keseimbangan. Dalam satu rangkaian selalu terdapat unsur gerak dengan mengalun lembut yang dipadu dengan gerak vibrasi pada bagian tubuh tertentu serta gerakan yang dilakukan tiba-tiba, sesaat, dan dalam kecepatan tinggi dan kekuatan penuh. Ditampilkan pula gerak-gerak dengan mengeksplorasi kekuatan penyangga tubuh yang bervariasi. Gerak ini membutuhkan ketrampilan teknik yang khusus, tetapi gerak-gerak tersebut berhasil disajikan dengan baik karena kemampuan teknik para penarinya, serta diperkuat dengan pilihan penari yang memiliki postur tubuh yang hampir sama.

Semakin lama variasi gerak dan rangkaian gerak semakin rumit, panjang, dan kecepatan makin meningkat, dengan perkusi yang semakin cepat pula, sehingga memberikan suasana tegang dan cukup melelahkan. Tiba-tiba para penari menjatuhkan diri di lantai secara serempak, terlentang dan merentangkan kaki mereka, bersamaan dengan aksan musik perkusi menghentikan dentuman dan pukulan ritmenya. Selanjutnya dengan perlahan mereka berputar dan duduk berjongkok membelakangi penonton, lalu secara perlahan bergerak melangkah, menghilang di balik *side wings*. Ini adalah akhir bagian pertama.

Bagian kedua menyuguhkan suasana yang lebih tenang, yang dibangun dengan iringan musik yang berasal dari instrumen *sape (sampek)*. Seorang penari yang mengenakan *G string* berwarna kulit turun perlahan dari gantungan yang membungkusnya. Gerakannya sangat perlahan tetapi dengan detil gerak yang sangat rumit, hasil pengolahan eksplorasi gerak-gerak insutan kaki, berjingkat, melangkah, dipadu dengan gerak lengan dan pinggul yang sangat khas gaya Dayak. Beberapa saat penonton disuguhi sajian komposisi tari solo yang memikat, sampai tiba-tiba di bagian *up right stage* melayang kain panjang berwarna hijau. Disambarnya kain itu, lalu dikenakannya

sebagai cawat. Kibasan kain ketika dikenakan sebagai cawat membentuk disain melayang yang unik dan menarik, apalagi ketika di bagian *up right* muncul *property* lain yaitu topeng Hudoq Kita` yang segera dikenakannya, seolah menjelmakan penari itu sebagai sosok manusia Dayak yang sangat eksotis. Selanjutnya karakter dan tipe gerak yang disajikan secara solo ini semakin menunjukkan ciri karakteristik gerakan tari Dayak yang anggun - feminin, yang dibangun dari gerak lambaian tangan, kibasan kepala, sikap tubuh, posisi kaki, langkah, dan jingkat kakinya. Komposisi tunggal ini terasa pendek ketika dari bagian belakang *stage* yaitu di *up right stage* muncul berderet 7 penari mengenakan topeng *hudoq kublo`*, yaitu kreasi pengembangan topeng Hudoq Kita`. *Property* ini menutupi seluruh bagian kepala hingga dagu penari, karena berupa semacam topi cadar tinggi dengan rumbai kain warna-warni.

Ke tujuh penari melakukan gerak langkah cepat dengan memegang sehelai kain hijau panjang. Beberapa motif gerak bergulung cepat dengan permainan kain panjang itu tampak sangat kontras dengan penari yang mengenakan topeng *hudoq kita`* yang terus menampilkan disain-disain gerak feminin lembut dalam gaya spesifik Dayak. Dominasi tujuh penari semakin kuat, seiring dengan berlalunya penari Hudoq Kita` dengan langkah jingkat. Perpindahan perhatian kepada penari kelompok ini menandai diawalinya bagian terakhir karya tari ini.

Selanjutnya suguhan disain yang dibangun dari kain panjang kembali muncul ketika ketujuh penari dengan caranya sendiri-sendiri mengenakan kain panjang itu sebagai cawat. Kekuatan kibasan lengan ketika melilitkan kain diantara kedua paha dan pinggangnya memunculkan disain kain-kain yang melayang di udara dengan lembut. Kibasan dan lilitan terus dilakukan, sampai tersisa ujung kain yang kemudian dibiarkan berjuntai dari pinggang ke bagian depan dan belakang tubuh. Selesai ke tujuh penari mengenakan cawat hijaunya, untuk kemudian beralih menyuguhkan pola-pola gerak lain yang tampak lebih atraktif dan dinamis. Kecepatan dan keajegan ritme gerak sangat menonjol dalam bagian ini dan oleh karena dilakukan dengan rampak serempak maka suasana menjadi lebih semarak. Bila di bagian lain ekspresi kedalaman rasa dan jiwa mendapat porsi lebih banyak, maka pada bagian ini lebih

banyak ditampilkan disain-disain gerak yang ornamentik, ringan, dan semarak, sehingga terasa sangat “menari” dan membuai. Gambaran akan etnis Dayak sangat kental pada bagian ini, karena elemen-elemen yang digunakan, yaitu elemen gerak, iringan, karakter, *property*, dan atribut lainnya sangat lekat dengan ekspresi tari tradisi Dayak.

Kesemarakan komposisi tari ini tiba-tiba terusik dengan kehadiran kembali penari bercawat putih yang dengan pelan memecah meriahnya komposisi kelompok itu melalui gerak langkah kaki yang teratur, dengan lambaian tangan ringan sebagai penyeimbang langkahnya. Ia melangkah seolah tidak hirau dengan permainan komposisi ruang dan gerak berjingkat yang tengah dilakukan penari kelompok dalam formasi diagonal. Sementara komposisi kelompok terus melakukan *locomotor movement* dengan berjingkat, melambai, dan mengibas, penari bercawat putih dengan tenang mengambil posisi di *dead center stage*, duduk berselonjor kaki membelakangi penonton, dan menoleh ke kiri, sama seperti ketika dilakukan di bagian pembuka tarian. *Special light* yang diarahkan padanya semakin meredup, seiring dengan dandang *Sansana Malahoi* yang makin menghilang dari pendengaran.

### Analisis Koreografi

Sebuah karya tari adalah ekspresi, ungkapan jiwa dan rasa penata tari. Sebuah karya seni bisa jadi merupakan ekspresi individu dari para pelakunya, tetapi juga merupakan ekspresi komunal masyarakat penyangga dan pendukungnya.

Tatag De Penyawo dalam bahasa setempat berarti rasa kehilangan yang sangat mendalam (Maulana, 2013: 13). Dalam konteks karya tari ini yang dimaksudkan kehilangan adalah kehilangan identitas sebagai orang Dayak. Apakah benar kehilangan identitas itu? Ataukah sesungguhnya ia gelisah dalam upaya mengambil posisi dalam mendefinisikan ulang identitas-identitas yang ada dalam dirinya, yaitu identitas Dayak yang diwariskan leluhurnya, dan identitas yang dikonstruksikan oleh lingkungan sosial dan keagamaannya.

Perantauannya di tanah seberang, bukannya semakin menjauhkan identitas kesukumannya itu, tetapi justru semakin mengingatkan dan menyadarkannya akan kehadiran dirinya sebagai orang

Dayak. Penata tari ingin merefleksikan kegelisahan itu dengan menampilkan karya ini. Bagaimana kegelisahan itu diungkapkan, tentu menjadi bagian yang menarik untuk mengkajinya, yaitu dengan menguraikan elemen-elemen pembangun koreografi itu yang meliputi penari, struktur ruang, dan waktu. Elemen tersebut kemudian dipahami sebagai bahasa simbol dan media ungkap kegelisahannya.

### Pemilihan Penari

Tatag de Penyawo adalah komposisi tari kelompok, yang terdiri dari 9 orang penari laki-laki. Penyebutan akan koreografi kelompok didasarkan atas jumlah penari pendukung, yang satu sama lain memiliki ketergantungan fungsi untuk membentuk satu kesatuan yang utuh, sehingga dapat dianalogikan sebagai sebuah kesatuan organisma (Hadi, 2003: 1). Penentuan jumlah penari perlu mendapat perhatian penting, karena melalui merekalah penata tari mengkomunikasikan gagasannya. Dalam karya ini pilihan penari laki-laki adalah hal yang pertama dilakukan, karena penata tari menginginkan penari-penarinya akan menjadi cerminan atau gambaran dirinya sendiri yang berjenis laki-laki. Postur tubuh menjadi kriteria berikutnya, karena harus memiliki kemiripan dengan postur tubuh penata tari, yakni penari dengan postur tubuh sedang dan kaki-kaki yang jenjang. Kemiripan postur dan tinggi rendah tubuh akan sangat menguntungkan untuk jenis-jenis garapan kelompok non drama tari. Tanpa ada penokohan dan peran, pilihan kesamaan postur akan menjadikan gerak-gerak rampak menjadi lebih optimal, dan meminimalisir kerepotan ketika akan menempatkan penari dalam formasi tertentu.

Pilihan terpenting untuk para penari adalah kemampuan teknik tari yang prima. Modal dasar seorang penari adalah kemampuan dan kecerdasan tubuhnya untuk melakukan gerak-gerak sesuai dengan kebutuhan dan tuntutan tekniknya. Tanpa bekal kemampuan teknik yang baik, maka pesan yang ingin disampaikan kepada penonton tentu tidak akan sampai. Oleh karena itu, seorang penata tari akan memilih penari-penarinya yang memiliki kemampuan teknik gerak dan kecerdasan tubuh sesuai dengan tuntutan karya yang akan dilahirkannya, karena sebelum memulai proses

latihan pun, penata tari telah memiliki gambaran kasar akan gerak-gerak yang akan digarapnya.

Melihat sajian koreografi *Tatag de Penyawo*, maka kriteria penari yang dibutuhkan adalah mereka yang memiliki stamina tinggi, lentur, mampu melakukan teknik gerak jatuh-bangun, bergetar, serta memiliki daya imitasi yang baik. Di samping itu, kepekaan akan ritme juga menjadi tuntutan tersendiri, karena dalam karya ini banyak dilakukan gerak-gerak rampak yang ritme geraknya tidak selalu selaras dengan ritme musik pengiringnya. Sebagai contoh ada satu rangkaian gerak yang terdiri dari gerak tangan mengayun pelan, kemudian tiba-tiba tubuh bergetar, lalu lari dengan cepat, dan diakhiri dengan berhenti mendadak. Rangkaian gerak seperti akan sangat terasa “kering” bila dilakukan seiring dengan ketukan perkusi pengiringnya, tetapi akan menjadi lebih hidup dan bermakna, ketika dilakukan dengan ritme gerak penarinya sendiri yang muncul dari kedalaman rasa. Tantangan akan muncul ketika gerak itu harus dilakukan bersama dalam kelompok, sehingga perlu diupayakan melalui latihan-latihan bersama untuk menyatukan ritme-ritme dan rasa gerak para penarinya.

Perpaduan antara postur tubuh, kelenturan, stamina, ketrampilan teknik, dan kepekaan ritme ini akan makin lengkap bila penari memiliki kesadaran ruang yang baik. Kepekaan akan ruang antara, jarak antara, posisi, dan arah sangat dibutuhkan dalam garapan koreografi kelompok. Akan terasa sangat mengganggu bila dalam satu formasi berderet, jarak antar penari tidak rata karena penarinya tidak cukup peka dengan jarak antara. Apalagi bila dikaitkan dengan pencahayaan, maka apabila seorang penari tidak tepat posisinya, ia akan kehilangan fokus pencahayaan. Bila hal itu terjadi, akan sangat mengganggu sentuhan emosi dan merusak keutuhan garap koreografinya.

Sembilan penari yang dipilih untuk membawakan karya tari ini telah berhasil memenuhi tuntutan penata tari dalam hal-hal tersebut di atas, ditambah dengan sebagian dari mereka tampak telah memiliki pengalaman yang cukup dalam hal penampilan tari kontemporer. Keberhasilan itu tidak lepas pula dari kemampuan koreografer

dalam mentransfer teknik dan cita rasa gerak yang dibuatnya untuk dilakukan seluruh penari, sehingga dalam komposisi kelompok tidak tampak ada seorang penari yang tampak lebih menonjol dari yang lainnya.

Lain halnya dengan pilihan penari tunggal dalam karya ini. Dalam karya ini ada 3 bagian yang menampilkan penari solo, yaitu bagian awal, bagian ke dua, dan bagian akhir. Pada bagian awal dan akhir komposisi solo ditampilkan sendiri oleh penata tarinya. Ada keuntungan tersendiri bila seorang penata tari menjadi penari dalam karyanya, karena ia tahu persis apa yang diinginkan untuk diekspresikan. Untuk komposisi solo pada bagian ke dua, pilihan penari lebih selektif karena keberhasilan komposisi itu hanya tergantung pada satu orang itu, sehingga harus dipilih penari yang sangat tinggi kemampuan teknik tarinya. Penari itu juga harus memiliki daya imitasi yang kuat, karena pada bagian solo ini banyak ditampilkan motif gerak yang diambil dalam tarian tradisi Dayak. Oleh karenanya, penari itu harus mampu menirukan pola gerak dengan teknik yang sesuai ketentuan, serta harus mampu pula mengungkapkannya dengan kedalaman rasa sesuai tuntutan ekspresi tarinya.

## Gerak dan Pola Lantai

Apabila penari menjadi instrumen dalam sebuah karya tari, maka media untuk mengungkapkan adalah gerak. Keduanya menjadi bagian yang tidak terpisahkan dalam sebuah koreografi, karena hal itulah yang menjadi elemen utama koreografi.

Materi gerak dalam karya tari ini adalah motif gerak yang ada dalam tari *Hudoq Kita*, yang berupa gerak berjalan melenggang dan melangkah menghentak kaki. Unsur-unsur gerak dalam tari tradisi tersebut benar-benar dicermati, untuk kemudian dilakukan eksplorasi dan pengembangan, sehingga melahirkan berbagai motif gerak berjalan atau berpindah tempat (*locomotor movement*) dengan disain, ornamen, volume, level, ritme, dan variasi penggunaan energi yang sangat kaya. Beberapa nama motif gerak berpindah tempat ini adalah *tanok diwa*, *gantak*, dan *guang kati guang* (gambar 1).



Gambar 1. Sikap dasar tubuh dalam motif gerak *guang kati guang* (Foto: Maulana, 2013)

Sebagaimana jenis *locomotor movement*, dalam karya ini gerak di tempat (*stationary, body movement*) juga mendapat perhatian yang serius dalam pengolahannya. *Body movement* di sini banyak ditemukan dari pengolahan dan pencarian dari gerak keseharian, vibrasi, mengayun, memutar, meliuk, serta pengolahan variasi tumpuan badan. *Baganak, gentimung, iluk jiwa, bepakot, dan muyak* adalah beberapa contoh *body movement* yang ada dalam karya tari ini.

Sumber gerak yang diolah menjadi rangkaian gerak tari ini bersumber dari sikap dasar gerak tubuh dan gerak keseharian orang Dayak. Salah satu contohnya adalah sikap duduk berselonjor yang ditampilkan pada bagian paling awal tarian. Sikap duduk seperti ini adalah sikap duduk yang paling sopan yang harus dilakukan orang Dayak ketika berada di antara tetua. Kedua kaki lurus dan rapat satu dengan lainnya, sedangkan tangan ditangkupkan di atas paha. Sikap kepala dan pandangan tidak boleh mendongak, karena itu menunjukkan ketidaksopanan. Ketika sikap ini ditampilkan di bagian awal dan akhir, ada pesan yang disampaikan, bahwa ia tetap berusaha menjaga kesopanan dalam menuturkan perasaan dan gejolak hatinya, juga sebuah kesadaran bahwa hendak bertutur di depan tetua.

Kegelisahan dan konflik batin yang menjadi tema dalam karya koreografi ini disampaikan dalam rangkaian gerak yang mengekspresikan perilaku religius orang berdoa, dirangkai dengan gerak vibrasi tubuh, berlari, dan terhenti tiba-tiba, untuk kemudian dilakukan gerakan serupa beberapa kali dalam variasi yang berbeda-beda. Ada kesan seolah ingin lari dari sesuatu yang



Gambar 2. Gejolak batin yang digambarkan dalam gerak melenting ke udara (Foto: Maulana, 2013)

terasa mengikat, tetapi ikatan itu begitu kuat untuk dilepaskan. Kesan putus asa dan seolah tak ada harapan diwujudkan dalam rangkaian gerak dengan menggeliat, melenting, dan berguling menjatuhkan diri (gambar 2). Kualitas gerak yang begitu kuat untuk menggambarkan konflik batin itu semakin terasa menyentuh karena kemampuan para penari mengekspresikannya dengan baik.

Gambaran akan keriangannya dalam menjalani hidup dimunculkan dalam rangkaian gerak yang tampak lebih ornamentik, ritmis, dan dipadu dengan iringan yang lebih melodis. Gerak-gerak ini terdapat pada bagian ke tiga, yang banyak mengeksplorasi gerak berjingkat, berkibas, dan melambatkan tangan. Corak gaya gerak tari Dayak kuat, dengan hampir seluruh elemen ekspresi tari Dayak digunakan yaitu sikap tubuh, pola gerak, iringan, serta atribut busananya.

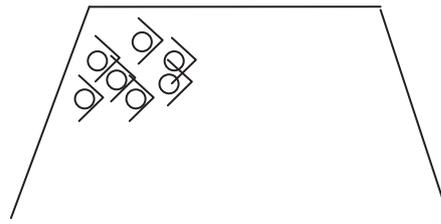
Pengolahan materi gerak tari Dayak dengan interpretasi dan pengembangan yang variatif itu merupakan bahasa ungkap yang dipilihnya untuk memosisikan diri dalam situasi yang ambigu. Pengalaman ketubuhan Dayak menuntunnya untuk kembali kepada identitas lamanya, sehingga dengan sengaja ia mengusungnya sebagai materi utama dalam karya ini. Idiom-idiom gerak Dayak yang diserap itu dihadapkan dengan idiom-idiom dan ikon-ikon gerak tari Melayu yang diwakili dengan gerak langkah kaki yang mengingatkan pada gerakan tari Zapin. Hal ini tampak misalnya dalam gerak *iluk diwa*. Meskipun ikon tari Melayu yang diwakili dengan langkah zapin itu tidak selalu identik dengan Islam, tetapi ikon tari Melayu sengaja diambil karena dipandang sebagai representasi atas identitas baru yang dianggap

telah menghegemoni dirinya. Sayangnya, porsi pemberian ikon Melayu ini sangat sedikit ditampilkan.

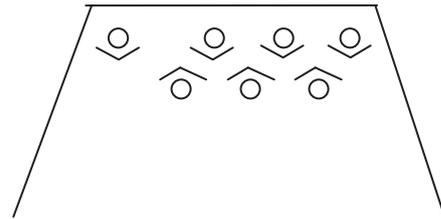
Cara penata tari mencoba memosisikan dirinya juga terbaca dari kehadiran gerak yang secara simbolis menggambarkan orang sedang beribadah. Diambilnya sikap orang akan bersholat dan diperkuat dengan lantunan ayat suci sebagai ilustrasi. Tampaknya ia pun merasakan terhegemoni dengan kekuasaan agama, sehingga membuat tubuh bergetar dan meronta, lalu lari. Pola itu dilakukan beberapa kali, sehingga menimbulkan sentuhan emosi yang mengharukan. Bagian ini tampaknya ingin dimanfaatkan oleh penata tari untuk mengungkapkan kegelisahan, kegamangan, dan gejala batiniahnya. Ikon-ikon keislaman dan kemelayuan yang ditampilkan dalam pola-pola gerak dan porsi yang terlalu sedikit, memberi kesan bahwa penata tari ingin kembali ke identitas lama, yaitu tradisi budaya Dayak.

Dalam sebuah koreografi kelompok, penempatan penari dalam sebuah formasi /pola lantai menjadi daya tarik tersendiri dan akan membantu menciptakan sentuhan emosional dan dinamika dalam pertunjukan. Untuk menciptakan sentuhan emosional dalam panggung *proscenium*, perlu mempertimbangkan pusat perhatian dengan menempatkan penari titik tertentu sesuai dengan kuat lemahnya area *stage*. Secara konvensional di dalam panggung *proscenium* terdapat 7 area yang dianggap kuat dan 6 area lemah (Hadi, 2003: 31). Di samping menempatkan penari pada posisi yang sesuai dengan kebutuhan koreografi, maka dalam koreografi kelompok dapat dilakukan dengan cara membagi pusat perhatian. Hal ini dilakukan oleh koreografer Tatag De Panyawo dalam membuat formasi-formasi penari.

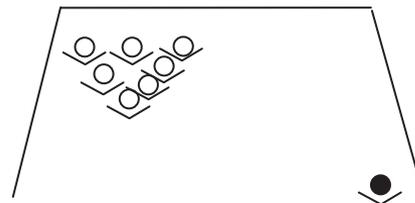
Formasi yang kuat untuk gerak rampak (*unison*) adalah satu pusat perhatian (*focus on one point*) (gambar 3). Agar kerampakan gerak dapat ditampilkan optimal, maka jarak antara penari sebaiknya dipersempit. Salah satu contoh pola tersebut terdapat dalam gerak rampak pada bagian pertama, ketika ke tujuh penari berada di wilayah *up right* dengan gerak rampak simultan yang dilakukan dengan cepat. Pola ini sangat menguntungkan, karena ritme gerak tidak dituntun oleh ritme iringan tari, sehingga kesatuan rasa gerak penari menjadi andalan untuk dapat melakukan gerak rampak yang cepat tersebut. Akan menjadi



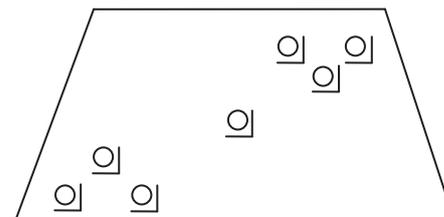
Gambar 3. *Focus on one point* dalam gerak rampak simultan (Foto: Maulana, 2013)



Gambar 4. *Focus on one point* pada gerak *gentimung* (Foto: Maulana, 2013)



Gambar 5. *Focus on two points* (Foto: Maulana, 2013)



Gambar 6. Formasi *focus on three points* dalam bagian ke tiga (Foto: Maulana, 2013)

kendala tersendiri apabila gerakan ini dilakukan dalam formasi yang menyebar. Apabila dilihat dari formasi berkelompok di wilayah *up right* dengan arah hadap ke samping, sesungguhnya bukan wilayah yang memberi sentuhan emosi kuat. Akan tetapi karena dilakukan dalam jarak antara yang sempit menyebabkan penari dapat melakukan gerak rampak cepat dengan optimal, sehingga memunculkan kesan yang kuat, menyiratkan kebersamaan, dan kekokohan.

Untuk gerakan yang relatif lebih pelan, *focus on one point* dapat dilakukan dalam posisi yang berderet atau menyebar, seperti pada gerak *gentimung* yang dilakukan dalam formasi berbanjar di wilayah *up center*. Wilayah ini bukan wilayah kuat yang mampu memberikan sentuhan emosional. Gerak *gentimung* yang dilakukan di wilayah ini tampak menjadi kuat bukan karena penempatan formasi, tetapi karena pola gerak dan suasananya sangat menghanyutkan (gambar 4). Pola ini dipecah dalam bentuk *canon*, sehingga suasana yang diinginkan dapat tercapai.

Pembagian pusat perhatian menjadi dua (*focus on two points*) ditemukan pada bagian ke dua, ketika penari tunggal solo berada di *down left* menari dalam pola gerak tradisi Dayak, sementara di bagian *up right* tujuh penari dalam formasinya membawa lembar kain hijau panjang. Meskipun dilakukan dalam arah hadap yang sama, kesan yang muncul adalah dua hal yang berbeda (gambar 5). Pada formasi ini penata tari akan menyatakan dirinya sebagai orang Dayak baru.

Contoh *Focus on three points* dalam gerak rampak simultan yang kemudian dipecah menjadi pola gerak *canon* tampak dalam formasi pada bagian ke tiga karya tari (gambar 6). Kesesuaian formasi dengan pola gerak dan arah hadap penari akan memberikan sentuhan emosi yang berbeda-beda, dan hal ini akan menjadi sumbangan yang sangat berarti bagi pencapaian suasana dramatik yang diperlukan dalam karya tari. Demikian pula halnya dengan pertimbangan jarak antara atau ruang antara yang dibangun dari disain gerak maupun formasi penari akan memunculkan sentuhan rasa yang berbeda. Seringkali menurut perhitungan artistik pola-pola tertentu kurang menguntungkan, tetapi kenyataannya justru pola tersebut bisa menjadi sangat kuat sentuhan emosinya.

## Iringan Tari

Iringan tari merupakan salah satu faktor penting yang mampu membangun suasana, dapat menghasilkan penguatan terhadap garapan tari, serta mampu membentuk atmosfer yang mampu menyatukan seluruh gagasan (Sarjiwo, 2011: 181). Fungsi musik dalam karya tari ini tidak semata bersifat ilustratif, tetapi hentakan *beat*, irama, serta warna musik itu memberikan energi serta kekuatan tersendiri dalam penyajian karya tari.

Musik pada iringan tari digarap sesuai dengan kebutuhan tari serta suasana yang diinginkan pada tiap bagiannya, sehingga pilihan bentuk dan struktur musik pun akan menyesuaikan kebutuhan tarinya. Di bagian awal, iringan berupa vokal tradisi *kaharingan Sansana Malahoy* yang ditambah dengan efek vokal *delay* yang memberi kesan berulang, bersahutan, dan berkesinambungan antara setiap lirik yang dinyanyikannya, sehingga memunculkan suasana damai dan tenang. Penggunaan vokal juga dilakukan pada bagian-bagian lain, dengan menampilkan lantunan ayat suci Al-Qur'an surat Al-Hujarat ayat 13.

Pemanfaatan syair *Sansana Malahoy* dan ayat suci itu mengisyaratkan bahwa diri penata tari dihadapkan pada dua pilihan berat. Degub jantung dan irama hidupnya yang diwakili oleh tabuhan bedug menjadi tanda kegelisahannya untuk bersikap. *Sansana Malahoy* dilantunkan dengan begitu menyayat karena efek *delay*, seolah-olah memanggil-manggilnya untuk kembali, sedangkan lantunan ayat suci terasa begitu menyejukkan. Kontras ini sengaja dibangun untuk menyatakan kebutuhan rohaninya terasa disegarkan dengan ayat-ayat suci. Melalui kedua jenis ini, maka dapat dilihat posisi penata tari sebagai seorang muslim yang disegarkan dan dihidupkan dengan ajaran Islam.

Tampilan musik pengiring diperkaya dengan tabuhan musik perkusi yang bersumber dari pukulan bedug dengan karakter suara rendah atau *low section* yang ajeg teratur seirama detak jantung, yang kian lama kian berubah kecepatan dan intensitasnya sesuai dengan kebutuhan karakter gerak dan suasana yang ingin dicapai. Dominasi musik perkusi ini sangat terasa pada bagian awal tarian.

Kesan dan suasana tradisi Dayak muncul dalam bentuk-bentuk musik ilustratif dan melodis yang dihasilkan dari alat musik tiup, gesek, dan petik yang sangat tipikal Dayak. Pada beberapa bagian terdapat efek-efek khusus dari permainan alat musik tiup yang diolah sedemikian rupa untuk menciptakan suasana tegang dan mencekam. Pada saat memasuki adegan kedua dimainkan alat musik petik tradisi yaitu *sape` (sampek)* yang wujud dan juga karakter suaranya dapat mewakili identitas suku Dayak. Selanjutnya dihadirkan juga beberapa alat musik berbahan perunggu seperti gong dan kelintang yang *timbre* atau warna

suaranya dapat membangun suasana agung. Tidak ketinggalan instrumen gendang digunakan sebagai pengatur tempo, dinamika, serta memberi aksentuasi untuk gerak-gerak tertentu.

Di sinilah semakin jelas ke arah mana Usman akan melangkah. Hampir seluruh identitas musik Dayak diambil untuk menghidupkan karyanya itu. Perbandingan porsi yang kontras dalam hal materi iringan tari menguatkan pengambilan sikapnya atas identitas yang digeliskannya. Ia tidak memilih untuk menghasilkan sebuah sintesa dari proses yang secara dialektis dilakukan, tetapi ia memilih untuk kembali ke akar tradisi moyangnya. Ia ingin menyandingkan identitas baru yang telah dikonstruksikan secara sosial itu dengan identitas lamanya.

### Rias, Busana, dan Property.

Rias dan busana serta *property* merupakan elemen yang senantiasa hadir dalam sebuah pertunjukan tari. Ketiga hal itu seolah seperti halaman depan sebuah rumah. Itulah yang pertama kali terlihat penonton, sehingga penonton langsung dapat mengenali dan memberikan kesan. Di dalam karya tari *Tatag De Penyawo* busana yang dikenakan sangat sederhana, sehingga bagian-bagian tubuh penari sebagian besar tampak terbuka. Dari jenis yang sederhana itu, ada 3 macam busana yang dikenakan. Ketiganya seakan-akan hanya merupakan upaya menutup aurat saja. Namun tidaklah demikian adanya, karena ke 3 busana yang semuanya dikategorikan pakaian dalam itu memiliki dasar yang kuat dalam pemilihannya.

Busana yang pertama adalah celana pendek berwarna merah terang. Busana ini dikenakan oleh penari kelompok 7 orang pada bagian pertama tarian, dan tidak ada atribut atau asesoris lain yang dikenakan selain celana pendek merah itu saja. Kesan bersahaja langsung muncul ketika para penarinya masuk ke area pentas hanya ber celana pendek merah, tanpa rias di wajah, dan tanpa hiasan apa pun di bagian-bagian tubuh lain. Dengan tubuh yang dibiarkan terbuka seperti ini detil gerak dan kekuatan otot penari sangat tampak jelas terlihat, seperti ketika mengangkat kaki lurus ke samping. Ketegangan otot paha dapat dilihat penonton, demikian juga ketika melakukan liyukan tubuh, otot-otot bagian tubuh yang menegang dapat disaksikan oleh penonton.

Bentuk yang kedua adalah cawat. Ada dua warna cawat yang dikenakan, yaitu cawat berwarna putih dan cawat berwarna hijau. Bahan cawat itu adalah kain satin polos sepanjang 6 meter dengan lebar 35 cm. Cawat putih dikenakan oleh penari tunggal di bagian introduksi dan bagian akhir, sedangkan Cawat hijau dikenakan oleh penari tunggal di bagian ke dua dan penari kelompok 7 orang di bagian ketiga karya tari ini. Penari tunggal yang muncul di bagian kedua hanya mengenakan *G-string* warna kulit, sehingga memberi kesan telanjang dan polos. Beberapa saat kepolosan itu dibiarkan, sampai melayang kain hijau panjang dari *batten*, yaitu tempat untuk menggantung lampu di *proscenium stage* (gambar 7). Diraihnya kain itu, lalu mulai dikenakan sebagai cawat dengan melilitkannya beberapa kali di antara selangkangan dan pinggangnya. Proses mengenakan cawat ini memunculkan disain tersendiri yang berasal dari kibasan kain panjang itu. Ketika cawat telah selesai dikenakan, lalu dilengkapi dengan *property* tari yang berupa topeng Hudoq Kita`.

Sebagaimana penari tunggal bercawat hijau, para penari kelompok juga hanya mengenakan *G string* sebelum akhirnya mengenakan cawat hijau. Selain *G String*, para penari mengenakan topeng Hudoq Kublo, sebuah kreasi topeng yang berbentuk semacam topi panjang yang menutupi seluruh bagian kepala. Ada hiasan rumbai-rumbai kain berwarna-warni yang melingkar pada topi panjang itu, sehingga para penari tampak seperti menyunggi benda di kepalanya. Rumbai-rumbai ini terus bergoyang seiring dengan gerakan para penarinya yang dengan gesit bergerak dari satu motif ke motif berikutnya.



Gambar 7. Disain garis lanjutan yang terbentuk dari kibasan kain panjang (Foto: Maulana, 2013)

Dengan mengenakan *G string* dan topeng Hudoq Kublo, para penari masuk ke area pentas sambil menggigit sebagian dari kain hijau panjang. Bagian kain yang lain dipegang dan direntangkan sampai membentuk juntaian kain panjang, sebelum menjadi sebuah cawat. Gerak ke 7 penari kelompok itu sangat dinamis mengeksplorasi lembaran kain panjang itu. Kibasan-kibasan kain panjang itu membentuk disain garis lanjutan yang melayang di udara, kadang tampak seperti melesat dan menyambar. Ketika saatnya tiba, dengan caranya sendiri-sendiri kain itu dililitkan beberapa kali ke selangkangan dan pinggang, sampai tersisa ujung-ujung kain yang dibiarkan menjuntai menutupi separuh panjang pahanya. Jadilah mereka mengenakan cawat hijau dengan topeng Hudoq Kublo di atas kepalanya. Topeng ini akan diganti dengan topeng hudoq yang lain, yaitu Hudoq Kita`, seperti yang dikenakan oleh penari tunggal. Dengan demikian penonton disuguhi proses mengenakan cawat 2 kali, yaitu oleh penari tunggal dan penari kelompok.

Tampaknya pemilihan menggunakan busana cawat itu adalah pilihan akan pernyataan diri penata tari. Cawat adalah busana yang biasanya dikenakan oleh laki-laki di suku-suku pedalaman, tidak saja di Indonesia tetapi di tempat-tempat lain di dunia masih ditemukan laki-laki mengenakan cawat sebagai pakaian sehari-hari dan pakaian adatnya. Bahan cawat bisa terbuat dari dedaunan, kulit kayu, atau sehelai kain. Di sebagian suku Dayak di pedalaman Kalimantan pun cawat masih menjadi pakaian yang melekat sebagai ciri identitas suku tersebut.

Tatag De Penyawo yang sesungguhnya merupakan hasil perenungan dan pencarian diri penata tari terhadap identitas sukunya dengan sengaja memilih cawat itu sebagai salah satu ciri identitas karyanya. Cawat di sini sebagai salah satu bentuk simbol yang diambilnya, untuk mewakili identitas suku dan leluhurnya. Di sisi lain, pilihan warna cawat hijau tua juga merupakan pertimbangan tersendiri. Dalam masyarakat tradisional, hijau sering dimengerti sebagai simbol kesuburan, gambaran masyarakat petani agraris yang hidup dari tanah pertanian. Lain halnya pilihan warna hijau dalam karya Tatag De Penyawo yang secara khusus ingin mengambil simbol warna yang identik dengan simbol agama tertentu.



Gambar 8. Kostum yang sangat tipikal Dayak: Cawat dan topeng Hudoq Kita` (Foto: Maulana, 2013)

Kehadiran penari tunggal yang mengenakan *G string* warna kulit menyiratkan bahwa manusia dilahirkan dalam kepolosan dan ketelanjangan, sehingga identitas yang melekat dalam tubuhnya adalah aliran darah warisan moyangnya. Ketelanjangan dan kepolosan ini sesungguhnya membebaskannya untuk dikenai atribut apapun, yang kelak atribut-atribut luar itu akan membentuk identitas baru. Itulah mengapa penari itu meraih kain yang turun dari atas. Ini sebuah simbol atribut yang datang dari “alam atas”, alam yang memiliki kekuatan dan kekuasaan. Kain itu sebuah atribut luar, atau pembungkus. Jadi, manusia yang dilahirkan dalam ketelanjangan, kepolosan dan keterbukaannya, akan tertutupi oleh pembungkus yang berupa atribut-atribut bentukan sosial, budaya, dan religi. Kain hijau itulah bungkusnya, simbol religi yang datang dari dunia atas, untuk diraih dan kemudian dikenakan sebagai identitas baru untuknya. Namun demikian dalam identitas yang baru itu tetap melekat identitas lama, karena ia mengenakan dengan cara yang dikenal dalam tradisi lamanya, yakni cawat (gambar 8). Dari elemen rias, busana, dan property dalam karya Tatag De Penyawo dapat diketahui posisi dan sikap Usman dalam menghayati kehilangan identitasnya. Ia mengukuhkan posisinya sebagai orang Dayak yang muslim. Atribut topeng-topeng itu sungguh merupakan penguatan akan pengambilan sikapnya ini.

#### Tata Panggung dan Tata Cahaya

Tata panggung dan tata cahaya menjadi unsur penting dalam penataan artistik karya “*Tatag De Penyawo*”, karena kedua unsur tersebut saling

mendukung dan berkaitan. Dalam karya ini tempat pertunjukan yang dipilih adalah panggung *proscenium*, yaitu panggung dengan bingkai untuk membatasi wilayah penonton dan pemain. Tata panggung yang digunakan pada karya ini pada dasarnya mengubah warna panggung *proscenium* yang biasanya berwarna hitam menjadi berwarna putih. Untuk itu digunakanlah *cyclorama*, *side wings*, dan lantai panggung yang semuanya berwarna putih. *Cyclorama* dibuat dari kain putih yang digantung di bagian belakang panggung, semua *side wings* dibalut dengan kain putih, sedangkan lantai panggung dilapisi dengan bahan semacam perlat plastik yang menyerupai vinil berwarna putih.

Keseluruhan ruang yang berwarna serba putih itu memberi kesan panggung tampak lebih luas. Pertimbangan lain dalam pemilihan warna panggung adalah kaitannya dengan pencahayaan, karena warna putih memiliki efek kuat dalam memantulkan cahaya warna apapun. Jadi, meskipun secara keseluruhan karya ini tidak menggunakan pencahayaan yang rumit dan kompleks, tetapi dengan menggunakan warna putih untuk seluruh bagian panggung, warna-warna yang digunakan dalam busana maupun *property* tampak lebih kuat. Celana pendek merah menjadi begitu menyala ketika mendapat sorotan lampu khusus di dalam panggung ini, demikian pula dengan kain panjang yang dikenakan sebagai cawat itu menjadi lebih tampak dramatis dalam ruangan yang serba putih yang disorot lampu khusus.

Unsur lain dalam tata panggung yang dimunculkan adalah gambar ornamen yang diproyeksikan di *cyclorama* dengan bantuan *LCD projector*. Gambar ornamen itu sangat khas Dayak, disebut Dewa Dange, yaitu gambaran manusia, symbol kebaikan. Motif seperti ini lazim digunakan oleh masyarakat Dayak untuk menghias dinding rumah panjang, rumah *betang*, *lamin*, perisai, serta topeng Hudoq. Kemunculan ornamen Dewa Dange dalam bentuk proyeksi ini semakin menguatkan nuansa Dayak dalam keseluruhan karya. Ornamen itu menjadi titik perhatian dari ruangan putih, yang mengingatkan akan hiasan serupa di tengah dinding rumah panjang suku Dayak.

Warna ruang pentas yang serba putih yang dipilih oleh penata tari, menyiratkan sebuah keadaan yang terbuka dan suci. Apa yang dilakukan di atas panggung putih itu merupakan simbol bahwa perenungan yang dilakukan Usman adalah sebuah kegiatan yang dilandasi niatan suci, untuk mengisi dunianya dengan laku religi yang dengan kesadarannya telah diambilnya, tetapi membiarkan degup aliran darah leluhurnya tetap mengalir dalam tubuhnya.

### Penutup

Tatag De Penyawo adalah sebuah karya tari kontemporer dengan latar belakang etnis Suku Dayak di Kalimantan Timur. Karya ini merupakan ekspresi kegelisahan penata tarinya yang berada dalam keraguan identitas. Akankah dia menyebut dirinya suku Melayu karena ia muslim, ataukah menyebut Dayak karena darah yang mengalir di tubuhnya adalah tetesan leluhur yang mewariskan naluri kedayakan kepadanya.

Kebanyakan masyarakat Suku Dayak masih memegang teguh kepercayaan leluhur yang disebut *Kaharingan*. Meskipun telah memeluk agama - agama yang diakui pemerintah, mereka masih melestarikan tradisi adat Dayak, sebagai bentuk pewarisan tradisi dan penghormatan kepada leluhur. Akan tetapi ada salah satu sub suku Dayak, yaitu Tidung warganya memeluk agama Islam, dan tidak lagi menyebut sub suku itu adalah Dayak, tetapi menggolongkannya ke dalam rumpun suku Melayu. Tidung itu sendiri diturunkan dan masih berkerabat dengan Suku Dayak Murut. Hal inilah yang menggelisahkan penata tari, karena tampaknya ia ingin diakui sebagai orang Dayak yang muslim.

Kegelisahan itu kemudian direfleksikan ke dalam sebuah karya koreografi kelompok 9 penari laki-laki. Seluruh elemen koreografi yang meliputi gerak, ruang, iringan tari, rias - busana, pencahayaan, dan tata rupa pentas dijadikan media ungkap kegelisaham dengan mengolah materi-materi elemen tersebut.

Bagian-bagian dalam karya itu ditata secara apik untuk menyajikan penggalan dari bagian-bagian pengalaman hidup dan harapan-harapan yang ingin dicapainya. Rangkaian gerak yang sangat puitis di bagian pertama karya mengisahkan ketaatan

pada tatanan keagamaan, sekaligus kenangan akan tradisi leluhur yang terus membekas dalam sanubarinya.

Seluruh elemen koreografi menyiratkan bagaimana ia mengambil posisi ketika berada pada dua situasi. Pengalaman ketubuhan, dan spiritualitasnya pada akhirnya menuntunnya untuk mendefinisikan ulang identitas dirinya. Meskipun penata tari ingin kembali pada aliran darah leluhurnya, akan tetapi ia ingin tetap mengenakan atribut baru yang menyejukkan dan yang telah menyadarkannya akan keberagaman manusia.

Walaupun *Tatag De Penyawo* merupakan karya tari yang membicarakan pengalaman dan kegelisahan seseorang, akan tetapi karya ini memuat nilai-nilai religiositas yang universal, yaitu kesadaran bahwa Tuhan telah menciptakan manusia dengan segala keberbedaannya. Meskipun manusia memiliki perbedaan warna kulit, bangsa, bahasa, dan keyakinan, tetapi di dalam Tuhan kedudukan manusia adalah sama, yaitu sebagai umatNya yang sepatutnya menjalani hidup seturut dengan perintah dan jalan yang telah digariskanNya.

### Kepustakaan

- Cheney, Gay. 1989. *Basic Concepts in Modern Dance, A Creative Approach*. New Jersey: Princeton.
- Coomans, Mikhail. 1987. *Manusia Daya Dahulu, Sekarang, Masa Depan*. Jakarta: PT. Gramedia.

Hadi, Sumandiyo. 2003. *Aspek-aspek Dasar Koreografi Kelompok*. Yogyakarta: Elkaphi.

Hawkins, Alma M. 2003. *Bergerak Menurut Kata Hati*. Terjemahan I Wayan Dibia. Jakarta: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.

Indrahastuti, Tri, 2012. *Hudoq Kita' Seni Pertunjukan Ritual di Desa Pampang Kalimantan Timur* (tesis). Yogyakarta: PPS ISI Yogyakarta.

Maulana, Najrid Usman. 2013. *Tatag De Penyawo* (skripsi). Yogyakarta: Jurusan Tari ISI Yogyakarta.

Maunati, Yekti. 2006. *Identitas Dayak*. Yogyakarta: LkiS.

Radam, Noerid Haloei. 2001. *Religi Orang Bukit*. Yogyakarta: Yayasan Semesta.

Sarjiwo, 2011. "Rim-ba: Karya Tari Hasil Refleksi Kehidupan Suku Anak Dalam" dalam *Resital Jurnal Seni Pertunjukan*, Volume 12 No. 2 Desember 2011.

Smith, Jacqueline. 1976. *Dance Composition; A Practical Guide for Teachers (Komposisi Tari; Sebuah Petunjuk Praktis Bagi Guru)*. Terjemahan Ben Suharto. Yogyakarta: Ikalasti.

### Video

- Maulana, Najrid Usman. 2013. *Tatag De Penyawo*. (DVD), Koleksi pribadi.
- PSN. 2005. *Tari Komunal* (DVD).

## Musik Liturgi Inkulturatif di Gereja Ganjuran Yogyakarta

Yohanes Don Bosko Bakok<sup>1</sup>

Program Studi Seni Drama dan Musik, Fakultas Pendidikan Bahasa dan Seni,  
Universitas Katolik Widya Mandira Kupang.

### ABSTRAK

Gereja Ganjuran merupakan salah satu Gereja Katolik di Yogyakarta yang sering menggunakan musik inkulturatif dalam perayaan liturgi. Penggunaan musik inkulturatif sering kali aspek budaya lebih mendominasi dibanding aspek liturgi yang dirayakan. Jenis musik dan instrumen tertentu yang tidak disetujui oleh sebagian besar umat untuk digunakan dalam perayaan liturgi pun tetap digunakan. Penelitian ini bermaksud mengkaji fenomena-fenomena tersebut dalam perayaan Jumat Agung pada tanggal 22 April 2011 dengan berpedoman pada ketentuan-ketentuan mengenai musik liturgi yang berlaku dalam Gereja Katolik universal. Mengkaji fenomena ini digunakan teori inkulturasi dengan metode kualitatif. Hasil penelitian menunjukkan bahwa musik liturgi inkulturatif yang digunakan dalam perayaan ada yang sesuai dan ada yang tidak sesuai dengan ketentuan-ketentuan pada musik liturgi.

Kata kunci: musik liturgi, inkulturatif, Ganjuran.

### ABSTRACT

*The Inculturated Liturgical Music at the Sacred Heart of Jesus Church of Ganjuran Yogyakarta. The Sacred Heart of Jesus Church of Ganjuran is one of the Catholic Churches in Yogyakarta that often uses in culturated music in the liturgical celebration. In using the inculturated music, the cultural aspects often be more dominant than the celebrated liturgy. Certain types of music instruments that are not approved by the majority of people to be used in the celebration of the liturgy are still in use. This study is intended to analyze this phenomenon, especially in the celebration of Good Friday on April 22<sup>nd</sup>, 2011 based on the provisions of the liturgical music that are applicable in the universal Catholic Church. The theory that is used to study the problem of this research is the theory of inculturation, and the research method is qualitative method. The result of the research showed that some inculturated liturgical music used in the celebration of Good Friday on April 22<sup>nd</sup>, 2011 was appropriate, and some of it was not appropriate based on the provisions of liturgical music.*

*Keywords: liturgy music, inculturated, Good Friday, Ganjuran.*

### Pendahuluan

Musik liturgi baik musik vokal maupun musik instrumen adalah musik yang digunakan dalam perayaan liturgi umat Katolik. Musik liturgi memainkan peranan penting untuk menghantar umat ke dalam suasana hikmat ketika menjalankan kebaktian kepada Tuhan sehingga menjadi bagian integral dari liturgi Gereja Katolik (Hardawiryana, 1990: 44). Nyanyian liturgi bukan saja mengiringi perayaan liturgi melainkan juga menjadi bagian dari liturgi itu sendiri karena lirik tertentu dari nyanyian tersebut merupakan doa-doa liturgis.

Musik liturgi yang dipakai dalam ibadat atau perayaan Ekaristi biasanya disesuaikan dengan tema liturgi. Lirik lagunya pun mencerminkan firman Tuhan yang tertera dalam Kitab Suci. Secara umum tema-tema liturgi tersebut dibagi menjadi tiga masa utama sesuai penanggalan liturgi

yaitu; masa biasa, masa Natal dan masa Paskah. Masa biasa adalah masa di antara masa Natal dan Paskah, di antara masa Paskah dan masa Natal berikutnya. Termasuk dalam masa Natal adalah masa Adventus yaitu masa persiapan bagi segenap umat Katolik untuk menyambut perayaan Natal. Termasuk masa Paskah adalah masa pra Paskah yaitu masa persiapan untuk menyambut perayaan Paskah (Komisi Liturgi KWI, 1993: XVIII-XX). Perayaan Jumat Agung yang menjadi fokus tulisan ini merupakan perayaan yang diselenggarakan dalam masa pra Paskah dan secara khusus merenungkan penderitaan dan wafat Tuhan Yesus demi mendatangkan keselamatan bagi umat manusia.

Tema umum di atas menggunakan musik liturgi yang disesuaikan dengan tema-tema khusus perayaan Ekaristi atau ibadat seperti perayaan

1 Alamat korespondensi: Prodi Sendratasik, Universitas Katolik Widya Mandira Kupang. Jalan A. Yani No. 50-52 Merdeka, Kupang – NTT. Email: jokobako@yahoo.com. HP: 085239066254.

nikah, perayaan kematian atau misa/ibadat arwah, perayaan ulang tahun, perayaan syukur wisuda dan lain sebagainya. Demi memenuhi kebutuhan akan nyanyian pada tiap perayaan sesuai tema-tema tersebut, Pusat Musik Liturgi (PML) sudah menerbitkan buku-buku nyanyian resmi yang dapat digunakan oleh umat antara lain, Madah Bakti, Kidung Adi, Mazmur Tanggapan, Pujian Senja dan Pujian Malam serta beberapa buku nyanyian lainnya.

Perayaan liturgi merupakan perayaan umat yang tidak bisa dipisahkan dari konteks sosial budaya mereka sehingga sejak Konsili Vatikan II tahun 1962-1965, gereja membuka peluang bagi masuknya unsur-unsur budaya tradisional dalam liturgi. Salah satu unsur budaya tradisional yang lazim digunakan dalam liturgi adalah kesenian seperti seni musik, seni tari, seni sastra dan seni rupa. Secara spesifik, musik tradisional yang biasa digunakan dalam liturgi disebut sebagai musik liturgi inkulturatif. Disebut musik inkulturatif karena didalamnya terdapat pertemuan antara aspek liturgi universal dan aspek tradisi yang bertujuan menghantar umat dari latar belakang kehidupan dan budaya mereka yang kongkret kepada perjumpaan dengan Allah dalam doa dan pujian. Pertemuan tersebut terjadi proses interaksi sedemikian rupa sehingga baik aspek liturgi maupun tradisi mengalami transformasi (Prier, 1999:7). Keselarasan antara nilai-nilai liturgis dan nilai-nilai tradisi sangat ditekankan sehingga tidak terjadi pertentangan di antara keduanya.

Gereja Ganjuran adalah salah satu Gereja Katolik di Yogyakarta yang sering menggunakan musik inkulturatif dalam liturgi. Hampir setiap Minggu ada perayaan liturgi inkulturatif di gereja ini di mana musik inkulturatif juga digunakan. Demi memfokuskan pembahasan, dalam tulisan ini penulis hanya membatasi pada hasil penelitian mengenai musik liturgi inkulturatif dalam Perayaan Jumat Agung yakni perayaan untuk memperingati penderitaan dan wafat Tuhan Yesus Kristus tanggal 22 April 2011. Masalah yang dianalisis di sini adalah apakah musik liturgi inkulturasi yang digunakan dalam perayaan Jumat Agung tersebut sudah sesuai dengan ketentuan-ketentuan tentang musik liturgi?

Membedah masalah ini penulis menggunakan teori inkulturasi yaitu teori yang menjelaskan tentang suatu proses latihan yang dengannya

seorang individu diintegrasikan ke dalam kebudayaan pada zaman dan tempat tertentu (Bakker, 1984: 103). Proses yang sama terjadi juga dalam musik liturgi inkulturatif dimulai dengan pertemuan antara musik liturgi gereja tradisional dengan kebudayaan tertentu. Dalam pertemuan tersebut terjadi proses penyesuaian dari musik liturgi gereja tradisional dengan kebudayaan setempat tanpa menghilangkan atau mengaburkan nilai-nilai religius yang terdapat dalam musik liturgi gereja tradisional tersebut. Perubahan terlihat antara lain pada bahasa yang digunakan dalam lagu liturgi, alat musik dan motif-motif lagu, sedangkan yang masih tetap dipertahankan antara lain isi dan makna lagu sesuai peranannya dalam perayaan liturgi. Nampak jelas di sini bahwa ada aspek tertentu dari musik liturgi Gereja tradisional yang telah mengalami perubahan dan ada aspek lain yang masih dipertahankan.

Metode penelitian yang penulis gunakan dalam penelitian ini adalah metode kualitatif, sedangkan pendekatan yang digunakan adalah pendekatan studi kasus. Metode kualitatif dirasa cocok dalam penelitian ini karena penulis ingin memahami secara baik masalah yang ada melalui pengamatan langsung dan wawancara yang mendalam. Penelitian studi kasus dipilih karena penulis sendiri sudah memiliki gambaran umum mengenai musik liturgi dan ingin mengkaji tentang kasus spesifik yang terjadi di Gereja Ganjuran berkaitan dengan musik liturgi tersebut. Kasus tersebut diteliti secara komprehensif dengan mewawancarai pihak-pihak terkait antara lain pastor paroki Ganjuran, penanggungjawab seksi musik liturgi pada perayaan Jumat Agung tanggal 22 April 2011, pemain gamelan, pemain trebangan, wakil umat yang hadir pada perayaan tersebut serta informan yang memahami lirik lagu-lagu yang digunakan.

## Sejarah dan Landasan Konstitusional Musik Liturgi

Musik liturgi Gereja Katolik adalah musik yang digunakan dalam liturgi atau kebaktian umat Katolik, baik musik vokal maupun musik instrumen. Pemakaiannya pada kalangan umat Katolik sendiri, istilah musik atau nyanyian liturgi terkadang dipertukarkan secara kurang tepat dengan istilah musik atau nyanyian rohani. Musik atau nyanyian liturgi adalah musik atau nyanyian

yang pantas dan diijinkan dalam kegiatan-kegiatan liturgis yaitu perayaan Ekaristi dan kegiatan-kegiatan ibadat, sedangkan musik atau nyanyian rohani digunakan untuk keperluan-keperluan keagamaan lainnya diluar perayaan liturgi. Bila mengacu pada aturan liturgi yang diwariskan dalam tradisi Gereja, lagu-lagu rohani sebenarnya tidak diijinkan untuk dipakai dalam perayaan Ekaristi karena tidak semua lagu-lagu tersebut sakral, ditulis dengan tujuan untuk dipakai dalam perayaan liturgi dan memiliki lirik sesuai tema perayaan.

Musik liturgi yang kita kenal pada saat ini telah melewati proses perkembangan yang panjang. Dalam proses perkembangan itu, musik liturgi senantiasa mengalami perubahan dan pembaharuan selaras perkembangan dan perubahan zaman dari waktu ke waktu. Selain itu, musik liturgi juga mengalami perkembangan dan perubahan akibat proses penyesuaian dengan aneka budaya dan kebiasaan di banyak bangsa dan negara. Karena itulah musik liturgi yang dibawa oleh para misionaris ke bangsa-bangsa dan negara tersebut tidak semuanya dapat diterima secara utuh karena ada yang tidak sesuai dengan budaya dan kebiasaan setempat.

Musik liturgi Katholik dimulai bersamaan dengan muncul dan berkembangnya kekristenan. Pada masa hidup Yesus di Nasareth, umat sudah terbiasa membawakan doa dalam bentuk nyanyian. Yesus sendiri bersama para murid-Nya menyanyikan mazmur *hallel* pada perjamuan malam terakhir (Mt. 26:30). Mazmur *hallel* yang dimaksud diambil dari kitab Mazmur BAB 113-118 dan 134-136. Tata urutan ibadat yang dijalankan umat pada masa itu masih mengikuti ritus Yahudi yang diwariskan dari generasi-generasi sebelumnya (Fellerer, 1961: 9).

Landasan konstitusional utama musik liturgi Gereja Katolik adalah Dokumen Konsili Vatikan II, terutama pada bagian Konstitusi Tentang Liturgi Suci no. 112-121. Isi dokumen ini antara lain membahas tentang martabat musik liturgi, liturgi yang meriah, pelestarian khasanah musik liturgi, pendidikan musik, nyanyian gregorian dan polifoni, penerbitan buku-buku nyanyian gregorian, nyanyian rohani umat, musik liturgi di daerah-daerah misi, orgel dan alat-alat musik lainnya, panggilan para pengarang musik.

Berdasarkan landasan konstitusional musik liturgi Gereja Katolik di atas dan dokumen-dokumen lain tentang musik liturgi, dirumuskan ketentuan-ketentuan tentang musik liturgi sebagai berikut: (1) Musik liturgi harus sesuai dengan tema liturgi yang dirayakan (Hardawiryana, 1990: 44). Khusus untuk perayaan ekaristi, lagu-lagu *proprium* disesuaikan dengan tema perayaan sedangkan lagu-lagu *ordinarium* mengikuti teks liturgi yang resmi (Prier, 2010: 8); *Proprium* yaitu lagu-lagu yang dinyanyikan khusus untuk hari-hari tertentu dan rumusannya bisa berubah-ubah sesuai tema perayaan. Termasuk dalam lagu *ordinarium* adalah lagu pembuka, antar bacaan, bait pengantar Injil, persiapan persembahan, komunio dan penutup. *Ordinarium* yaitu lagu-lagu yang rumusannya tetap dalam setiap perayaan ekaristi. Yang termasuk lagu *ordinarium* adalah lagu Tuhan Kasihanilah (*Kyrie*), Kemuliaan (*Gloria*), Aku Percaya (*Credo*), Kudus (*Sanctus*) dan Anak Domba Allah (*Agnus Dei*) (2) Melibatkan partisipasi aktif umat dalam bernyanyi (Hardawiryana, 1990: 44-46); (3) Memupuk kesatuan hati umat untuk menghayati misteri keselamatan yang dirayakan (Hardawiryana, 1990: 44 dan 46); (4) Lagu-lagu yang digunakan dalam perayaan liturgi disesuaikan dengan tradisi dan kemampuan umat setempat (Hardawiryana, 1990: 45-46).

### Musik Liturgi Inkulturatif

Pemahaman tentang musik liturgi inkulturatif pertama-tama perlu diketahui pengertian inkulturasi itu sendiri. Kata inkulturasi terdiri dari awalan *in* yaitu suatu proses ke dalam dan akar kata *cultura* yang berarti pengolahan atau budaya. Inkulturasi merupakan suatu proses pengungkapan suatu nilai dalam wujud kebudayaan tertentu (Prier, 2009: 71).

Berdasarkan pengertian inkulturasi tersebut maka musik liturgi inkulturatif merupakan musik liturgi yang disesuaikan dengan latar belakang kebudayaan tertentu. Proses penyesuaian itu bisa dalam kaitan dengan musik vokal, instrumen maupun kedua-duanya. Untuk musik vokal, yang disesuaikan dengan kebudayaan setempat bisa liriknya saja, melodinya saja atau kedua-duanya.

Proses inkulturasi dalam musik liturgi sudah terjadi sejak ajaran kekristenan mulai diwartakan kepada bangsa-bangsa lain selain bangsa Yahudi.

Ketika menerima ajaran Kristus dan percaya kepada-Nya, bangsa-bangsa tersebut mulai membawakan doa-doa dan nyanyian liturgi yang diajarkan oleh para pewarta Injil namun dalam gaya baru sesuai dengan kebudayaan mereka sendiri. Akibatnya, nyanyian-nyanyian itu menjadi sangat bervariasi dari satu daerah ke daerah yang lain, dari suatu bangsa ke bangsa yang lain (Fellerer, 1961: 9).

Pada abad 4 M musik liturgi di Eropa Timur disesuaikan dengan bentuk musik setempat. Penyesuaian itu diprakarsai oleh uskup Ambrosius di Milano dengan tujuan agar umat tidak merasa asing dengan nyanyian liturgi yang mereka bawakan dalam ibadat. Hal yang sama terjadi juga pada abad 10-11 di Eropa Utara terutama berkaitan dengan lagu Gregorian dalam ibadat sesuai dengan kebiasaan mereka. Lagu tersebut tidak lagi dibawakan dalam satu suara (monofonik) tetapi dalam lebih dari satu suara (polifonik) yang dikenal dengan sebutan *organum* (Prier, 1999: 9). Penyusunan *organum* atau lagu polifon pada lagu Gregorian itu dibuat dengan cara menambahkan suara lain yang bergerak paralel dengan melodi utama dalam interval quint atau quart di atas atau di bawahnya sehingga terjadilah *parallel quint*, *quart* dan oktaf (Machlis, 1977: 220).

Proses inkulturasi musik liturgi terus berlangsung pada abad-abad selanjutnya di berbagai bangsa kecuali di sekitar abad 16 saat Gereja Katholik melakukan konsolidasi internal berkenaan dengan gerakan reformasi. Pada abad 19 gereja mulai terbuka lagi untuk berdialog dengan budaya lokal termasuk dalam kaitannya dengan musik liturgi. Perubahan dalam proses dialog tersebut terjadi pada abad 20, tepatnya pada tahun 1962-1965 ketika Konsili Vatikan II memulai suatu era baru kehidupan menggereja dalam kaitan dengan budaya-budaya lokal. Musik tradisional dan alat-alat musik selain orgel pipa mulai diijinkan untuk digunakan dalam ibadat. Inilah langkah maju dalam proses inkulturasi yang terus berkembang sampai saat ini (Prier, 1999: 10-11).

Di Indonesia perkembangan musik liturgi inkulturatif dimulai setelah Perang Dunia II (1934-1945) ketika Mgr. Van Bekkum, SVD menyusun buku *Dere Serani* bersama para pemusik di Manggarai-Flores. Buku tersebut berisikan nyanyian-nyanyian liturgi yang ditulis dalam bahasa daerah Manggarai. Tahun 1957 P. Vincent Lechovic, SVD menulis buku *Tsi Taneb*

*uis Neno* yang berisikan nyanyian liturgi dalam bahasa Dawan-Timor. Tahun 1961 di Jawa diterbitkan buklet berjudul *Kidungan Sutji Lagu Djawi* yang berisikan lagu-lagu untuk kebutuhan ibadat selain misa yang sudah dipersiapkan sejak 1956 atas prakarsa Mgr. A. Soegijapranata, SJ (Prier, 2007: 7).

Musik liturgi inkulturatif di Indonesia mengalami perkembangan luas pada tahun-tahun selanjutnya, baik musik karawitan di Jawa maupun musik-musik lainnya di luar Jawa. Hal ini didukung oleh inisiatif dan kerja keras Pusat Musik Liturgi (PML) Yogyakarta yang berdiri pada tahun 1971. Selama lebih dari 30 tahun, seperti yang dijelaskan oleh Paul Widyawan (2007: 134), PML Yogyakarta sudah menyelenggarakan sedikitnya 50 lokakarya musik Liturgi di berbagai daerah di Indonesia untuk mensosialisasikan dan mengembangkan musik liturgi inkulturatif. Sampai saat ini lagu-lagu inkulturasi tersebut masih digunakan dalam perayaan-perayaan ekaristi maupun ibadat-ibadat lainnya di berbagai paroki di tanah air.

### Musik Liturgi Inkulturatif Di Gereja Ganjuran

Gereja Ganjuran adalah salah satu gereja paroki di keuskupan agung Semarang yang secara administratif berada dalam wilayah kabupaten Bantul propinsi Daerah Istimewa Yogyakarta. Paroki yang terletak kurang lebih 17 km ke arah Selatan dari kota Yogyakarta ini memiliki 7 stasi yaitu Tambran, Kretek, Baros, Kurabaya, Gunturgeni, Gilangharjo dan Ngireng-Ireng (Hadi, 2006: 90). Pada umumnya umat dari paroki ini bekerja sebagai petani di sawah maupun ladang dan hanya sebagian kecil yang bekerja sebagai pegawai negeri maupun swasta serta guru di sekolah (Hadi, 2006: 115-116). Gereja ini didirikan pada tanggal 16 April 1924 yang ditandai dengan peletakan batu pertama oleh keluarga Schmutzer (Susantina: 2001: 56).

Perkembangan inkulturasi di gereja Ganjuran telah melewati proses yang panjang dan didukung oleh kerja keras para fasilitator dan motivator yang mensosialisasikannya kepada umat. Fasilitator dan motivator tersebut adalah anggota dewan paroki dan para katekis di gereja Ganjuran. Secara konkret inkulturasi musik liturgi di gereja ditandai dengan pemakaian musik gamelan Jawa sebagai pengiring

lagu-lagu liturgi terutama dalam perayaan Natal dan Paskah (Susantina: 2001: 64). Musik gamelan memiliki hubungan erat dengan kehidupan orang Jawa yang ditandai semangat musyawarah dan gotong royong. Ketika mementaskan musik gamelan, masing-masing penabuh memainkan instrumen namun dikendalikan oleh irama kendang dan ditutup dengan pukulan gong (Prier, 1999: 21).

Musik gamelan dan nyanyian liturgi bahasa Jawa nampak menjadi kesenian yang indah karena dalam dirinya sendiri terdapat nilai-nilai luhur yang selaras dengan iman dan ketaqwaan umat yang merayakannya, disinilah letak hubungan antara seni dan agama. Kesenian diterima untuk digunakan sebagai sarana pemujaan kepada Allah karena di dalam dirinya terdapat isi, makna dan nilai-nilai moral yang mendukung penghayatan kepercayaan yang dianut (Hadi, 2006: 265). Liturgi bila diiringi musik gamelan dan *gendhing* yang sesuai akan mendukung umat dalam menghayati nilai-nilai liturgi yang dirayakan.

Selain musik gamelan, instrumen lain yang juga digunakan untuk mengiringi perayaan liturgi di gereja Ganjuran adalah musik trebangan dan gejok lesung. Musik trebangan didominasi oleh instrumen rebana yang terdiri dari satu trebang besar (*gong*), satu trebang sedang (*kempul*), dua trebang kecil (*tung* dan *tang*), satu kendang dan dua angklung (Pasrah, wawancara, 26 Mei 2011). Gejok lesung merupakan alat musik yang berasal dari alat penumbuk padi tradisional yang terdiri dari sebuah kayu berdiameter 75 cm, panjangnya 2 meter yang sebagiannya dilubangi dan alat penumbuk yang disebut *alu*. Para pemainnya terdiri dari 3 atau 5 orang, biasanya wanita atau ibu-ibu (Hadi, 2006: 132).

Sampai saat ini proses inkulturasi musik liturgi masih tetap dipertahankan di gereja Ganjuran. Secara rutin musik inkulturasi digunakan dalam perayaan ekaristi pada malam Jumat pertama dan malam 10 November sedangkan perayaan-perayaan besar lainnya disesuaikan dengan permintaan dan kebutuhan umat. Penggunaan musik liturgi inkulturatif di gereja Ganjuran didukung dan selalu berada di bawah pengawasan pastor paroki setempat. Gereja Ganjuran merupakan bagian dari Keuskupan Agung Semarang dan Gereja Katolik universal yang patuh pada ketentuan-ketentuan mengenai musik liturgi.

## Analisis Lagu-lagu dan Instrumen dalam Perayaan Jumat Agung.

Lagu-lagu yang dinyanyikan pada perayaan Jumat Agung tanggal 22 April 2011 antara lain, *Sungkawa* (susah), *Ayak Ayak Tlutur* (sedih), *Gya Sumewa* (semua menghadap), *Gusti Midhangetna* (Tuhan Dengarkanlah), *Ngabekti Salib*, Salib Suci, *Megatruh*, *Ing Ratri Njeng Gusti*, *Atur Roncen*, *Sri Yesus Di*, *Rama Kawula*, *Linuhurna Gusti*, *Puji Luhung* dan *Sri Yesus Manis Ing Manah*.

Lagu *Sungkawa* dinyanyikan oleh seorang solis pria diiringi slenthem dengan volume yang halus. Alunan melodinya mengekspresikan kedukaan mendalam sesuai pengertian judulnya, susah. Dari liriknya kita mengetahui bahwa lagu ini juga mengandung makna pertobatan dan permohonan rahmat pengampunan dari Tuhan atas segala dosa. Dasar pemikirannya yakni, Tuhan menderita dan wafat akibat dosa manusia. Lagu *Sungkawa* dalam urutan perayaan Jumat Agung berperan mengiringi arak-arakan imam dan para petugas liturgi menuju altar sekaligus mempersiapkan umat untuk memulai perayaan. Sampai di depan altar imam langsung berlutut sebagai ungkapan kesedihan mengenang penderitaan dan wafat Tuhan sementara itu solis tetap menyanyikan *Sungkawa*.

Ungkapan kesedihan dan penyesalan mendalam atas dosa dilanjutkan dengan menyanyikan lagu *Ayak Ayak Tlutur*. *Ayak-ayak* merupakan sebutan untuk bentuk *gendhing* yang jumlah kenong, kempul serta gong tidak menentu sedangkan *tlutur* berarti lagu, tembang atau *gendhing* yang mengungkapkan kesedihan. Peranan lagu *Ayak Ayak Tlutur* masih sama dengan lagu sebelumnya yaitu mengiringi arak-arakan imam dan para petugas liturgi menuju altar sekaligus mempersiapkan umat untuk memulai perayaan. Liriknya menggambarkan penderitaan Yesus untuk menebus dosa manusia dan ungkapan penyesalan dan permohonan ampun atas dosa yang telah dilakukan. Umat manusia sudah sepantasnya dihukum akibat dosa yang telah dilakukan namun berkat penebusan Kristus dibebaskan dan memperoleh jaminan untuk memasuki kehidupan yang kekal. Rahmat penebusan Kristus itu didukung pula oleh penyesalan dan pertobatan umat yang ditebus.

*Gya Sumewa* adalah lagu pertama dalam perayaan ini yang diiringi terbang. Iramanya

berbeda dengan gamelan untuk lagu-lagu lain karena agak hidup dan memiliki ritme yang tegas. Lagu ini dipilih sebagai lagu antar bacaan I, di antara bacaan I dan bacaan II. Dari segi tempo dan ritmenya memang kurang mencerminkan suasana duka yang mewarnai perayaan Jumat Agung. Walaupun demikian, liriknya mengungkapkan penderitaan Tuhan Yesus dan kesediaan-Nya untuk memikul salib demi menebus dosa manusia. Selain itu terdapat ajakan bagi umat untuk menyembah Tuhan Yesus karena jasa penebusan-Nya. Penyembahan ini juga disertai ungkapan syukur karena Tuhan berkenan membatalkan hukuman-Nya atas manusia berdosa. Tuhan menghendaki agar manusia tetap bersatu dengan Dia tidak hanya di dunia ini melainkan sampai pada kehidupan yang kekal.

Makna lagu *Gusti Midhangetna* tidak jauh berbeda dengan lagu-lagu sebelumnya yaitu memohon pengampunan dari Tuhan atas dosa. Lagu ini merupakan lagu antar bacaan II yang dinyanyikan di antara bacaan II dan Injil. Peranannya adalah menghantar umat dalam merenungkan bacaan II dan mempersiapkan hati untuk mendengarkan bacaan Injil. Liriknya sesuai dengan isi bacaan II yaitu memohon rahmat keselamatan dari Tuhan karena hanya pada Tuhanlah terdapat keselamatan yang kekal. Makna lagu ini sesuai pula dengan isi bacaan Injil yaitu kisah sengsara Yesus demi menebus dosa umat manusia.

Lagu *Ngabekti Salib* mengandung ajakan untuk menghormati salib suci. Pertama-tama imam mengajak umat untuk melihat salib tempat bergantung Yesus dalam bentuk nyanyian dan ditanggapi umat dengan nyanyian pula. Nyanyian yang sama dibawakan tiga kali berturut-turut pada tingkatan *pitch* yang berbeda, naik setengah laras pada setiap pengulangan. Maksud pengulangan tersebut yakni agar umat semakin memfokuskan perhatian pada salib Kristus dan merenungkan pengorbanan-Nya demi keselamatan manusia. Salib dengan demikian tidak lagi merupakan lambang penghinaan melainkan lambang kemenangan bagi semua orang yang percaya pada Kristus. Dalam masyarakat Yahudi, penyaliban adalah hukuman mati yang diberikan kepada para penjahat karena itu ketika Yesus disalibkan, terdapat dua orang penjahat yang disalibkan bersama Dia di bagian kiri dan kanan-Nya. Yesus disalibkan

sebagai penjahat walaupun Ia tidak melakukan kesalahan, karena itu penderitaan dan wafat-Nya di salib menjadi tebusan bagi orang-orang berdosa. Tanggapan umat di sini disertai ajakan terhadap umat yang lain untuk menghormati salib Kristus. Dalam urutan perayaan liturgi Jumat Agung, lagu ini mengawali upacara penghormatan salib.

Lagu salib suci mengiringi prosesi umat untuk memberi penghormatan pada salib. Lirik bagian solo melukiskan pengorbanan Kristus sendiri. Ia rela wafat di salib dan jasad-Nya dikuburkan namun tiga hari kemudian bangkit lagi dalam kemuliaan. Pengorbanan Kristus ini merupakan bukti cinta-Nya tanpa pamrih kepada manusia. Cinta itu tiada berakhir bagaikan air yang senantiasa mengalir. Hal ini dilukiskan dengan indah dalam lirik lagu bagian refrain. Lagu yang diiringi musik trebangan ini masih termasuk dalam upacara penghormatan salib.

Makna yang terkandung dalam lagu *Megatruh* masih berupa ajakan untuk memberi penghormatan pada salib suci sehingga sesuai dengan penempatannya dalam upacara penghormatan salib. Di dalamnya terdapat pula pengharapan akan rahmat belas kasih Tuhan. Irama dan alur melodi lagu yang juga diiringi musik trebangan ini memang agak hidup namun liriknya tetap mengungkapkan kesedihan dan penyesalan atas dosa.

Sebelum sampai pada momen penderitaan dan kematian-Nya, Tuhan Yesus sudah mengalami sakratul maut pada malam sebelumnya di taman Getsemani. Saat itu Ia berdoa kepada Bapa di surga dan penderitaan-Nya sudah dimulai di sana. Ia gelisah dan sangat takut sampai mengeluarkan peluh berupa titik-titik darah yang menetes ke tanah (Luk. 22:44). Walaupun demikian, Ia tidak menghindari dari hukuman mati karena itu Ia berdoa: "Ya Bapa, jikalau cawan ini tidak mungkin lalu, kecuali apabila Aku meminumnya, jadilah kehendak-Mu" (Mt. 26:42). Permulaan penderitaan Yesus di taman Getsemani itu dilukiskan dalam lagu *Ing Ratri Njeng Gusti*. Walaupun singkat, lagu ini mampu menghantar umat ke dalam permenungan tentang ketaatan Yesus pada kehendak Bapa dan keberanian-Nya untuk menghadapi kematian demi keselamatan manusia.

Lagu *Atur Roncen* menggambarkan tentang pemberian bunga mawar yang indah pada Tuhan

sebagai ungkapan penghormatan dan cinta kepada-Nya. Lagu ini sesuai dengan ungkapan penghormatan salib dalam perayaan ini. Di banyak gereja lain, umat biasanya memberi penghormatan pada salib dengan mengecup salib namun pada kesempatan ini diungkapkan dengan menabur bunga mawar yang harum dan segar pada salib. Mawar itu menutupi seluruh bagian korpus Yesus pada salib yang dibaringkan di atas meja pendek di depan altar. Acara penaburan bunga ini sesuai dengan kebiasaan umat setempat yakni memberikan karangan bunga bagi anggota keluarga atau sahabat yang telah meninggal dunia. Lagu *Atur Roncen* yang dibawakan pada bagian ini berisikan juga alasan umat menaruh hormat pada Salib Kristus dan meletakkan bunga mawar di atasnya yaitu karena Kristus telah rela memanggul salib dan wafat untuk menyelamatkan manusia.

Lagu *Sri Yesus Di* menggambarkan martabat Yesus sebagai raja yang menderita. Makna yang terkandung di dalamnya yaitu kerendahan hati Yesus karena ketaatan-Nya pada kehendak Bapa dan cinta-Nya pada manusia. Walaupun memiliki martabat raja, Ia rela merendahkan diri-Nya sampai wafat di kayu salib. Dalam urutan perayaan Jumat Agung ini *Sri Yesus Di* termasuk lagu pengiring upacara penghormatan salib. Dengan menyanyikan atau mendengar lagu ini umat dihantar untuk merenungkan misteri salib sebagai tanda kemenangan setiap orang Kristen dan turut mewarisi martabat rajawi Yesus Kristus.

Lagu *Rama Kawula* (Bapa Kami) mengungkapkan doa yang diajarkan oleh Yesus Kristus kepada pengikut-Nya. Dalam lagu yang singkat ini terkandung unsur-unsur penting sebuah doa yaitu pujian atau syukur dan permohonan. Lagu ini diawali dengan menghaturkan pujian atas kemuliaan Allah Bapa di surga diikuti beberapa rangkaian permohonan, di antaranya: memohon agar Allah mewujudkan Kerajaan-Nya di dunia dan agar kehendak-Nya terlaksana di dunia seperti di surga, memohon karunia rejeki dan rahmat pengampunan dosa, memohon agar tidak dimasukkan ke dalam percobaan dan dibebaskan dari segala yang jahat. Dalam liturgi Jumat Agung, lagu Bapa Kami mengawali upacara komuni.

Lagu *Linuhurna Gusti* termasuk lagu komuni, berisikan pujian pada Allah Tritunggal Maha Kudus, Bapa, Putra dan Roh Kudus serta Bunda Maria dan Santo Yosep. Berdasarkan liriknya,

terutama pujian pada Allah Tritunggal Maha Kudus, lagu ini sama dengan lagu kemuliaan (Gloria), termasuk dalam kelompok lagu ordinarium untuk perayaan ekaristi. Seturut ketentuan liturgi, selama masa prapaskah yang berpuncak pada perayaan Jumat Agung, lagu kemuliaan tidak dinyanyikan dalam perayaan liturgi. Alasannya karena lagu ini bernuansa gembira dan merupakan ungkapan sukacita, sementara dalam masa prapaskah, apalagi Jumat Agung, umat terlibat dalam kesedihan mengenang penderitaan dan wafat Tuhan Yesus. Selain itu, dalam lagu kemuliaan biasanya yang dipuji dan dimuliakan hanya ketiga pribadi Allah Tritunggal yakni Allah Bapa, Allah Putra dan Allah Roh Kudus, tidak termasuk Bunda Maria dan Santo Yosep. Bunda Maria dan Santo Yosep adalah manusia biasa yang mendapat kasih karunia istimewa dari Allah dan tidak dimuliakan sejajar dengan Allah Tritunggal.

Lagu *Puji Luhung* menggambarkan suasana yang lain dan agak berseberangan dengan tema perayaan Jumat Agung. Liriknyanya berisikan penggalan nyanyian pujian Maria (*magnificat*) yang terdapat dalam Luk. 1:46-48. Lagu ini sengaja dinyanyikan untuk menampilkan tokoh Maria sebagai ibu Yesus yang turut terlibat dalam karya keselamatan yang diemban Yesus puteranya namun tidak tepat dibawakan pada perayaan Jumat Agung.

Lagu *Sri Yesus Manis Ing Manah* melukiskan tentang karya keselamatan yang diemban oleh Yesus Kristus. Keselamatan itu membawa sukacita sejati bagi setiap orang yang percaya kepada-Nya. Tidak ada sesuatu pun di dunia ini yang mampu memberi sukacita sejati kepada kita seperti yang Tuhan Yesus berikan. Ia rela mengorbankan diri agar sukacita itu tetap menjadi milik kita sampai pada kehidupan yang kekal.

Dalam keseluruhan perayaan Jumat Agung di Gereja Ganjuran tanggal 22 April 2011 ada dua kelompok instrumen yang digunakan yaitu gamelan dan trebangan. Gamelan merupakan instrumen yang sudah lama digunakan dalam perayaan liturgi di Gereja Ganjuran dan mendukung umat dalam menghayati makna perayaan liturgi terutama Jumat Agung karena melodinya yang tenang dan mengalun. Hal ini nampak dari ekspresi umat yang khusuk berdoa ketika mendengarkan alunan musik tersebut. Lagu yang

diiringi gamelan dalam perayaan ini terdiri dari 10 lagu yaitu *Sungkawa* (diiringi beberapa instrumen gamelan), *Ayak-ayak Tlutur* (perangkat lengkap gamelan), *Gusti Midhangetna* (perangkat lengkap gamelan), *Ngabekti Salib* (beberapa instrumen), *Ing Ratri* (perangkat lengkap gamelan), *Sri Yesus Di* (perangkat lengkap gamelan), *Atur Roncen* (perangkat lengkap gamelan), *Rama Kawula* (beberapa instrumen), *Puji Luhung* (perangkat lengkap gamelan) dan *Sri Yesus Manis Ing Manah* (perangkat lengkap gamelan).

Trebangan merupakan alat musik yang baru pertama kalinya digunakan di Gereja Ganjuran dalam perayaan Jumat Agung. Sebelumnya alat musik ini sering digunakan untuk mengiringi perayaan-perayaan liturgi lainnya. Yakobus Pasrah Harjanto selaku staf pengurus alat musik ini menjelaskan bahwa mereka memiliki paguyuban khusus yang dinamakan *Palawija*. Nama ini merupakan singkatan dari *Paguyuban Langen Wirama Jawa*. *Palawija* sudah berdiri sejak tahun 1998 dengan tujuan untuk memuji Tuhan lewat alat-alat musik trebangan. Menurut Pasrah, mereka memuji Tuhan lewat alat musik trebangan tidak harus dalam perayaan liturgi tetapi dalam kegiatan-kegiatan kesenian lainnya karena itu mereka aktif bermain dalam festival-festival kesenian. Mereka bersyukur karena alat musik ini dapat digunakan untuk mengiringi perayaan liturgi walaupun masih ada umat tertentu yang belum bisa menerimanya.

Khusus dalam perayaan Jumat Agung, terdapat empat lagu yang diiringi musik trebangan *palawija* yaitu *Gya Sumewa*, *Salib Suci*, *Megatruh* dan *Linuhurna Gusti*. Walaupun hanya untuk mengiringi dua lagu namun alat musik ini menjadi sorotan umat karena iramanya cukup kontras dengan irama musik gamelan. Umat pada dasarnya belum setuju dengan penggunaan alat musik ini dalam perayaan Jumat Agung karena iramanya lebih merupakan ekspresi perasaan sukacita walaupun lirik lagu yang diiringinya sesuai dengan tema perayaan.

## Penutup

Musik liturgi inkulturatif memiliki peran penting dalam menghantar umat untuk menghayati nilai-nilai liturgi secara baik. Perayaan Jumat Agung merupakan sebuah perayaan liturgi resmi Gereja Katolik yang bisa diselenggarakan

secara inkulturatif, baik doa-doa, bacaan maupun musik liturginya. Dalam hal ini kesesuaian antara musik liturgi inkulturatif itu dengan ketentuan-ketentuan mengenai musik liturgi yang berlaku dalam Gereja Katolik universal merupakan hal urgen yang mesti diperhatikan.

Setelah melewati proses penelitian dan analisis tentang musik liturgi inkulturatif dalam perayaan Jumat Agung di Gereja Ganjuran, dapat disimpulkan bahwa musik liturgi inkulturatif dalam perayaan Jumat Agung di Gereja Ganjuran tanggal 22 April 2011 secara keseluruhan ada yang sesuai dan ada pula yang tidak sesuai dengan ketentuan-ketentuan yang berlaku tentang musik liturgi. Lagu-lagu yang sesuai dengan ketentuan-ketentuan tentang musik liturgi adalah *Sungkawa*, *Ayak Ayak Tlutur*, *Gya Sumewa*, *Gusti Midhangetna*, *Ngabekti Salib*, *Salib Suci*, *Megatruh*, *Ing Ratri*, *Njeng Gusti*, *Atur Roncen*, *Sri Yesus Di*, *Rama Kawula* dan *Sri Yesus Manis Ing Manah*. Beberapa pendasaran yang memperkuat kesimpulan ini yakni lagu-lagu tersebut sesuai dengan tema perayaan Jumat Agung yakni peringatan sengsara dan wafat Tuhan Yesus Kristus. Selain itu, berdasarkan pengamatan penulis dan pendapat beberapa umat yang sempat diwawancarai, umat ikut berpartisipasi dalam menyanyikan lagu-lagu tersebut dan didukung dalam menghayati makna perayaan Jumat Agung.

Lagu-lagu yang tidak sesuai dengan ketentuan-ketentuan tentang musik liturgi adalah *Linuhurna Gusti* dan *Puji Luhung*. Alasannya karena lirik lagu-lagu tersebut bertentangan dengan tema perayaan Jumat Agung. *Linuhurna Gusti* berisikan lagu kemuliaan kepada Allah Tritunggal Maha Kudus yang tidak diijinkan untuk dinyanyikan selama masa pra paskah sampai perayaan Jumat Agung. *Puji Luhung* berisikan nyanyian pujian Maria (*magnificat*) dan tidak cocok dinyanyikan pada perayaan Jumat Agung yang merupakan perayaan peringatan sengsara dan wafat Tuhan Yesus Kristus puteranya. Memang figur Maria pantas ditampilkan dalam perayaan ini namun jenis lagu yang dipilih tidak sesuai, akan sesuai apabila diangkat lagu Maria yang mengungkapkan kesedihan seperti *Stabat Mater Dolorosa*.

Mengenai musik instrumen yang mengiringi lagu-lagu di atas, penulis memiliki dua penilaian berbeda. *Pertama*, musik gamelan cocok untuk mengiringi lagu-lagu pada perayaan Jumat Agung.

Warna suara instrumennya mendukung suasana duka yang sedang berlangsung berkenaan dengan misteri penderitaan dan wafat Tuhan Yesus. Selain itu, beberapa wakil dari kalangan umat juga mengungkapkan bahwa alunan nada-nada dari instrumen tersebut sungguh menghantar mereka ke dalam suasana doa yang khusuk dan hikmat. *Kedua*, musik trebangan belum cocok mengiringi lagu-lagu dalam perayaan Jumat Agung. Umat yang dimintai pendapat pada umumnya tidak setuju dengan penggunaan musik instrumen ini dalam perayaan Jumat Agung karena irama musik tersebut tidak selaras dengan suasana sedih dalam perayaan Jumat Agung. Irama musik ini memiliki loncatan-loncatan ritmis yang hidup dan tidak nampak sedih.

### Kepustakaan

- Bakker, J.W.M. 1984. *Filsafat Kebudayaan*. Yogyakarta: Kanisius.
- Fellerer, Karl Gustav. 1961. *The History of Catholic Church Music*. Baltimore: Helicon Press.
- Hadi, Y. Sumandyo. 2006. *Seni Dalam Ritual Agama*. Yogyakarta: Penerbit Buku Pustaka.
- Hardawiryana, R. (penterj.). 1990. *Konstitusi Tentang Liturgi Suci*. Jakarta: Departemen Dokumentasi dan Penerangan KWI.
- Komisi Liturgi KWI. 1993. *Ibadat Harian*. Ende: Nusa Indah.
- Machlis, Joseph. 1977. *The Enjoyment of Music*. New York: w.w. Norton & Company.
- Paul Widyawan. 2007. "Memutar Kembali Roda Inkulturasi" dalam *Warta Musik* Edisi 06.
- Prier, Karl-Edmund. 1999. *Inkulturasi Musik Liturgi*. Yogyakarta: Pusat Musik Liturgi.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Kamus Musik*. Yogyakarta: Pusat Musik Liturgi.
- \_\_\_\_\_. 2010. *Kedudukan Nyanyian Dalam Liturgi*. Yogyakarta: Pusat Musik Liturgi.
- \_\_\_\_\_. 2007. *Perjalanan Musik Gereja Katolik Indonesia Tahun 1957-2007*. Yogyakarta: Pusat Musik Liturgi.
- Susantina, Sukatmi. 2001. *Inkulturasi Gamelan Jawa*. Yogyakarta: Philosophy Press.

### Informan

- Aji, Agustinus Windu (40 tahun), seniman. Ganjuran.
- Pasrah, Yakobus Harjanto (61 tahun), pengurus paguyuban musik *palawija*. Ganjuran.
- Priyono, Antonius Jarot Kusno (51 tahun), Pastor Paroki Hati Kudus Tuhan Yesus Ganjuran. Bantul, Yogyakarta.
- Santoso, Budi (58 tahun), dosen musik Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta sekaligus koordinator seksi musik liturgi paroki Hati Kudus Tuhan Yesus Ganjuran pada perayaan Jumat Agung tanggal 22 April 2011. Ganjuran.
- Sukisno (65 tahun), umat paroki Hati Kudus Tuhan Yesus Ganjuran sekaligus penabuh gamelan dalam perayaan Jumat Agung tanggal 22 April 2011. Ganjuran.
- Utomo, Gregorius, Pr (82 tahun), pastor pembantu paroki Hati Kudus Tuhan Yesus Ganjuran. Bantul, Yogyakarta.

## Pewarisan Tari Topeng Gaya Dermayon: Studi Kasus Gaya Rasinah

Nur Rochmat<sup>1</sup>

Jurusan Tari, Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Bandung

### ABSTRAK

Tulisan ini membahas *guru panggung*, sebuah proses pewarisan Tari Topeng Gaya Dermayon dari seorang empu kepada muridnya. Proses ini dilakukan oleh Rasinah, empu tari topeng kepada cucunya, bukan kepada anaknya. Penelitian ini menggunakan metode sejarah, yang terdiri dari empat tahap: heuristik, kritik, interpretasi, dan historiografi. Untuk menganalisis ini digunakan teori sistem pewarisan dan teori motivasi. Hasil penelitian menunjukkan bahwa salah satu alasan Rasinah lebih memilih mewariskan kepada cucunya karena cucunya memiliki motivasi yang tinggi untuk menjadi seorang Dalang Topeng.

Kata kunci: Pewarisan, Tari Topeng, Gaya Dermayon

### ABSTRACT

**Pewarisan Tari Topeng Gaya Dermayon: Studi Kasus Gaya Rasinah.** *This article discusses the inheritance process of Dermayon Style Mask Dance. In 2008 Rasinah bequeathed Dermayon Style Mask Dance formally to her granddaughter, Aerli. This article analyzes the reasons of the inheritance of Dermayon Style Mask Dance from Rasinah to her granddaughter, not to her own daughter, Wacib. The theories which are applied to analyze the subject are the theory of "Transmission (Inheritance) System" stated by Cavalli-Sforza and Feldman, and the theory of "Motivation" by Abraham H. Maslow, Robert Session Woodworth and Clark Hull. The result of the research shows that one of the reasons that the daughter did not inherit Dermayon Style Mask Dance is due to her lack motivation on being a Mask Dancer (Dalang Topeng).*

*Keywords: inheritance, Dermayon Style Mask Dance*

## Pendahuluan

Pada umumnya kemampuan menari topeng yang dimiliki oleh para Dalang Topeng (penari utama) merupakan bakat keturunan yang diwariskan dari nenek moyang mereka. Dalang Topeng dalam pengertian masyarakat Cirebon ialah penari utama dalam sebuah rombongan Tari Topeng, misalnya rombongan Topeng Rasinah dari Pekandangan, Dalang Topengnya ialah Rasinah. Beberapa Dalang Topeng yang sudah terkenal seperti Dasih dan Suji dari Palimanan, Dewi dan Sawitri dari Losari, Sujana dari Slangit, serta Rasinah dari Indramayu berkeyakinan bahwa kemampuan mereka sebagai Dalang Topeng merupakan turunan dari nenek moyang mereka (Rasidin, 2004: 31).

Di kalangan seniman Cirebon ada dua istilah yang biasa digunakan untuk menyebut status para seniman sesuai dengan silsilah keturunannya, yaitu seniman *turunan* dan *katurunan*. Seniman

*turunan* ialah para seniman yang dilahirkan dari keluarga seniman, dalam arti bapak dan ibunya adalah seniman. Sementara itu, seniman *katurunan* ialah para seniman yang dilahirkan dari keluarga seniman, namun hanya salah seorang saja yang menjadi seniman, yakni bapaknya atau ibunya saja (Suanda, 1991: 35).

Berkaitan dengan sistem pewarisan, Cavalli-Sforza dan Feldman (dalam Berry *et al*, 1999: 32) mengemukakan terdapat dua jenis sistem pewarisan yakni "*Vertical Transmission*" dan "*Horizontal Transmission*". "*Vertical Transmission*" (Pewarisan Tegak) ialah sistem pewarisan yang berlangsung melalui mekanisme genetik yang diturunkan dari waktu ke waktu secara lintas generasi yakni melibatkan penurunan ciri-ciri budaya dari orang tua kepada anak-cucu. Dalam pewarisan tegak, orang tua mewariskan nilai, keterampilan, keyakinan, motif budaya, dan sebagainya kepada anak-cucu mereka. Oleh karena itu pewarisan tegak disebut juga "*Biological*

1 Alamat korespondensi: Jurusan Tari STSI Bandung. Jalan Buahbatu No. 212 Bandung. Email: n.rochmat@yahoo.com.

*Transmission*” yakni sistem pewarisan yang bersifat biologis. “*Horizontal Transmission*” (Pewarisan Miring) ialah sistem pewarisan yang berlangsung melalui lembaga-lembaga pendidikan seperti sekolah-sekolah atau sanggar-sanggar. “*Horizontal Transmission*” terjadi ketika seseorang belajar dari orang dewasa atau lembaga-lembaga (misalnya dalam pendidikan formal) tanpa memandang apakah hal itu terjadi dalam budaya sendiri atau dari budaya lain.

Rasinah mendapatkan pengetahuan dan keterampilan menari topeng dari bapaknya melalui proses belajar dari panggung ke panggung yakni dengan mengikuti pertunjukan-pertunjukan yang dilakukan oleh bapaknya. Aerli, pewaris Tari Topeng Gaya Dermayon, belajar menari topeng di bawah bimbingan neneknya, Rasinah. Oleh karena itu, sistem pewarisan yang terjadi pada Tari Topeng Gaya Dermayon berlangsung melalui mekanisme genetik, yakni pewarisan dari orang tua kepada anak-cucu. Dengan demikian dapat dikatakan bahwa proses pewarisan Tari Topeng Gaya Dermayon dilakukan melalui sistem “*Vertical Transmission*”.

Konsep mengenai sistem “*Vertical Transmission*” sebenarnya telah lama ada dalam budaya masyarakat Sunda, seperti dinyatakan dalam peribahasa: “*Teng manuk teng, anak merak kukuncungan*”, yang artinya bahwa sifat/perilaku anak tidak akan jauh berbeda dari sifat/perilaku orang tuanya. Peribahasa ini menjelaskan bahwa sifat/perilaku orang tua biasanya akan menurun kepada anaknya. Demikian juga yang terjadi dalam seni tradisional Tari Topeng Gaya Dermayon. Lastra (bapak Rasinah) adalah seorang seniman yang berprofesi sebagai Dalang Wayang dan Dalang Topeng. Jiwa seniman ini kemudian diturunkan kepada Rasinah yang menjadi seorang Dalang Topeng dengan keahlian yang luar biasa. Wacih, anak Rasinah, meskipun tidak menjadikan Dalang Topeng sebagai profesinya tetapi ia memiliki jiwa seniman yang cukup baik. Ia bisa menari dan memainkan beberapa alat musik gamelan. Ia juga seorang penyanyi (*sinden*) yang baik. Aerli, cucu Rasinah, dengan potensi jiwa seniman yang dimilikinya memilih Dalang Topeng sebagai profesinya sehingga menjadi pewaris Tari Topeng Gaya Indramayu.

Menurut pengakuan Aerli, para leluhurnya adalah seniman yang berprofesi sebagai Dalang

Wayang atau Dalang Topeng pada zamannya masing-masing. Ia bahkan mengaku sampai saat ini memiliki sebuah topeng (Kedok Klana) yang telah berusia ratusan tahun sebagai salah satu warisan keluarga yang sangat berharga (Wawancara dengan Aerli, 24 November 2010). Penelitian ini bertujuan untuk memahami proses pewarisan Tari Topeng Dermayon.

### Proses Pewarisan

Dalam kesenian tradisional Tari Topeng, yang dimaksud dengan proses pewarisan ialah proses pengalihan pengetahuan dan keterampilan menari topeng dari generasi tua kepada generasi muda dalam lingkungan keluarga Dalang Topeng. Proses pewarisan atau pengalihan pengetahuan ini erat hubungannya dengan praktik adat istiadat dalam konteks sebuah desa dan sesuai dengan lingkungan, adat, serta kepercayaan setempat. Proses pengalihan pengetahuan ini biasanya tidak dilakukan melalui pembelajaran yang spesifik, melainkan melalui pengalaman sehari-hari, pengamatan, dongeng-dongeng nenek moyang, dan sebagainya. Beberapa seniman Topeng Cirebon yang mengalami proses pembelajaran seperti itu antara lain Dasih, Sudji, Andet Suanda, Sudjana, Carpan, Rasinah, Dewi, dan Sawitri (Masunah, 2000: 5).

Proses pengalihan pengetahuan dan keterampilan menari topeng dari orang tua (Dalang Topeng) kepada keturunannya biasanya dilakukan secara lisan (*oral tradition*). Oleh karena itu, si anak harus mampu menyerap dan menghafal setiap gerakan yang diajarkan oleh orang tuanya melalui proses belajar yang berlangsung terus-menerus dengan mengikuti berbagai pertunjukan topeng yang dilakukan oleh orang tuanya. Jadi si anak belajar dengan cara melihat, mendengar, menirukan dan mengembangkan sendiri gerakan-gerakan Tari Topeng melalui pertunjukan orang tuanya dalam berbagai *panggung* atau dikenal dengan istilah “*Guru Panggung*”. Hal yang diandalkan dalam “*Guru Panggung*” itu adalah aspek melihat dan mendengar. Oleh sebab itu, berguru di panggung itu bukan hanya mempelajari tariannya saja, melainkan juga mempelajari bunyi-bunyi (tabuhan) iringan gamelannya (Rasidin, 2004: 34).

Seni rakyat diwariskan secara lisan dari generasi ke generasi. Seni rakyat adalah seni lokal sehingga berbeda lokalitasnya, akan berbeda

seninya. Dalam budaya rakyat, tidak dikenal sistem pengawetan berupa pendokumentasian. Dokumentasi seni rakyat ada di masyarakat hanya dalam masa tertentu. Akibatnya, seni rakyat lebih “hidup”, penuh improvisasi dan tafsir setempat, tidak ada pembakuan seni. Setiap lokal dapat mengembangkan sendiri tafsirnya atas warisan seni generasi sebelumnya (Sumardjo, 2002: 239).

Seni pertunjukan diajarkan atau diwariskan secara lisan oleh guru kepada muridnya (biasanya dari bapak kepada anaknya) dengan langsung melihat, mendengar, meniru, dan melakukannya. Jadi tidak ada patokan baku yang harus dipegang, semuanya berdasarkan penafsiran, baik pada guru maupun bagi si murid, sehingga penambahan, pengurangan, pengubahan bisa terjadi hanya dalam satu atau dua generasi. Inilah sebabnya varian suatu jenis tarian dapat cepat berkembang antara satu daerah dengan daerah lain, antara satu kurun waktu dengan waktu-waktu berikutnya (Sumardjo, 2001: 11).

Senada dengan hal tersebut, Sal Murgiyanto menyatakan:

Sebuah gaya tari tidaklah tetap sama bentuknya sepanjang zaman. Ia berubah ketika diajarkan oleh generasi tua kepada generasi muda karena bentuk tari yang diwariskan itu harus diinterpretasikan..... Sesuatu yang diwariskan tidak berarti harus diterima, dihargai, diasimilasi, atau disimpan sampai mati. Bagi para pewaris yang setia, apa-apa yang mereka warisi tidak dilihat sebagai “tradisi”. Tradisi yang diterima akan menjadi unsur yang hidup di dalam kehidupan para pendukungnya. Ia menjadi bagian dari masa lalu yang dipertahankan sampai sekarang dan mempunyai kedudukan yang sama dengan inovasi-inovasi baru (Murgiyanto, 2004: 2).

Seringkali hasil dari pewarisan bukan merupakan pengulangan atau tidak sama persis dengan generasi yang mewariskannya. Kasus ini hampir terdapat dalam banyak seni tradisi di Jawa Barat. Meskipun para Dalang Topeng Cirebon masih merupakan satu keturunan, namun mereka mempunyai gaya menari sendiri-sendiri. Setiap Dalang Topeng mempunyai ciri khas, estetis, serta kemampuan masing-masing di dalam menafsirkan tarian-tariannya (Caturwati, 2009:

143). Pengertian “kebaruan” dalam konteks tradisi sudah barang tentu bukan berarti menanggalkan gerak pokoknya begitu saja, tetapi menambah variasi gerak yang masih tetap berpegang pada akar ketradisiannya (Rasidin, 2004: 123).

Pada saat belajar menari topeng, Rasinah seringkali menyisipkan gerakan-gerakan yang ia tiru dari Dalang Topeng lain yang ia tonton. Rombongan topeng yang sering ditontonnya ialah rombongan Topeng Warimah dan rombongan Topeng Sureh yang cukup terkenal pada masa itu. Ketika bapaknya mengetahui Rasinah menyisipkan gerakan-gerakan hasil peniruannya, ia sangat terkejut tetapi akhirnya menerima dan mempersilahkan apa-apa yang telah dilakukan oleh Rasinah selama gerak-gerak tariannya terlihat bagus (Rasidin, 2004: 46).

Dalam upaya mempertahankan dan melestarikan kesenian tradisional Tari Topeng, para Dalang Topeng senantiasa berusaha untuk mewariskan pengetahuan dan keterampilan mereka kepada anak-cucu mereka. Lastra telah mewariskan pengetahuan dan keterampilan menari topeng kepada anaknya (Rasinah). Demikian halnya dengan Rasinah telah mewariskan pengetahuan dan keterampilan menari topeng kepada anak dan cucunya. Ditinjau dari pelaksanaannya, proses pewarisan dalam Tari Topeng Gaya Dermayon berlangsung dalam dua cara yakni: 1) pewarisan tidak resmi, dan 2) pewarisan resmi.

### Pewarisan Tidak resmi

Proses pewarisan tidak resmi biasanya sudah dilakukan oleh orang tua (Dalang Topeng) kepada keturunannya sejak si anak masih kecil. Sebagai contoh, Rasinah sudah belajar menari topeng ketika ia berusia sekitar 7 tahun. Sejak saat itulah proses pewarisan Tari Topeng secara tidak resmi dari bapak kepada anak dimulai. Aerli sudah belajar menari topeng di bawah bimbingan neneknya ketika ia duduk di bangku kelas 4 SD (sekitar tahun 1997). Sejak saat itu Rasinah memberikan amanat kepada Aerli untuk menjadi penerusnya, dan proses pewarisan secara tidak resmi pun dimulai.

Proses pewarisan tidak resmi kadang juga sudah dilakukan sejak si anak masih bayi, bahkan ketika anak masih di dalam kandungan ibunya. Ketika Sarminah, ibu kandung Rasinah, sedang mengandung ia seringkali ikut suaminya

mengadakan pertunjukan dari panggung ke panggung. Dengan demikian sebelum lahir ke dunia sang bayi di dalam janin sudah terbiasa mendengarkan riuhnya alunan gamelan yang dimainkan oleh rombongan bapaknya. Demikian pula setelah Rasinah dilahirkan ke muka bumi, bayi kecil ini sudah terbiasa dibawa pentas dari satu panggung ke panggung lainnya. Terkadang si bayi kecil Rasinah ditidurkan beralaskan kain di tempat pagelaran. Lastra dan Sarminah tampaknya tidak peduli bayinya kepanasan, kegaduhan suara orang atau pun keramaian suara gamelan. Si bayi kecil Rasinah seakan “dininabobokan” oleh aura topeng (Rasidin, 2004: 35).

Dalam proses belajar menari topeng, si anak tidak secara langsung diajarkan tentang teknik tariannya, ia hanya disuruh melihat dan memperhatikan gerakan-gerakan yang dibawakan oleh orang tuanya ketika sedang menari di atas panggung. Kemudian ia menirukan gerakan-gerakan orang tuanya di belakang panggung. Proses belajar seperti ini dilakukannya selama bertahun-tahun sampai akhirnya ia disuruh langsung menari oleh orang tuanya ketika sedang melakukan pertunjukan *bebarang* atau pertunjukan *hajatan*. Pada kesempatan itulah orang tua menunjukkan dan membetulkan gerakan-gerakan yang dianggap belum sesuai dengan ketentuan-ketentuan yang dianutnya. Proses belajar seperti ini berlangsung sangat lama karena hanya mengandalkan waktu-waktu senggang saja, biasanya dilakukan pada sore atau malam hari atau pada saat orang tuanya tidak ada *panggungan* (Suanda, 1989: 58).

Dalam seni tradisi, proses transformasi biasanya berjalan secara alami. Nyaris tidak ada tanya-jawab antara yang mewariskan (pemberi) dan yang diwarisi (penerima). Prinsipnya adalah lakukan saja, mainkan saja, nanti pun bisa atau tahu sendiri. Prinsip ini dianut di kalangan seniman tradisi yang seringkali membiarkan penerima untuk bisa dan mengetahuinya sendiri (Suanda, 2009: 21).

Proses pengalihan pengetahuan dan keterampilan seni pertunjukan tradisional dari orang tua kepada anaknya, dikemukakan juga oleh James R. Brandon sebagai berikut:

*The forms and formulas of Southeast Asian Theatre are preserved and transmitted to succeeding generations through traditional teaching methods conspicuously different from those*



Gambar 1. Anak laki-laki Aerli sedang berlatih menari Topeng di sanggarnya. (Foto: Nur Rochmat, 2010)

*used in the West. The simplest of these is perhaps the most common: a youngster sits backstage; he watches and listens to performances; he learns. As time goes by this young apprentice is given minor tasks. He becomes a spear-carrier or plays one of the easier instruments.... The learning situation is unstructured and informal (Brandon, 1967: 155).*

Untuk menguasai keterampilan menari topeng tidak bisa dilakukan dalam waktu singkat. Menurut Wacih, proses belajar menari topeng memerlukan waktu yang sangat lama sehingga ia dulu tidak mau berlatih menari topeng. Dari kecil ia hanya mau berlatih tari-tari kreasi yang diciptakan oleh ibunya karena dianggap lebih sederhana dan lebih cepat mempelajarinya. Ia mulai berlatih menari topeng setelah ia dewasa dan mempunyai anak (Wawancara dengan Wacih, 24 November 2010).

Sementara itu Aerli mengatakan bahwa ia mulai berlatih menari topeng dari neneknya sejak ia berusia sekitar 10 tahun. Proses belajar menari topeng yang sangat lama ini juga diakui oleh Aerli. Ia bahkan harus mempelajari satu jenis tarian topeng selama tiga tahun sebelum diperbolehkan pentas oleh neneknya (Wawancara dengan Aerli, 24 November 2010).

Hal senada juga dikemukakan oleh Juju Masunah:

Berbeda dari bentuk seni pertunjukan rakyat yang lain, gaya daerah dan gaya individu Topeng Cirebon memiliki perbendaharaan gerak yang tidak sederhana sehingga tarian

Topeng Cirebon tidak bisa ditiru atau dipelajari hanya dengan satu atau dua kali melihat saja. Untuk menguasai tarian tersebut diperlukan motivasi tinggi dan waktu yang lama untuk belajar melalui proses pewarisan (Masunah, 2003: 227).

Setelah menjalani proses belajar menari topeng selama bertahun-tahun di bawah asuhan Rasinah, Aerli saat ini sudah menguasai semua gerakan Tari Topeng yang telah diajarkan oleh neneknya tersebut. Hal ini pun diakui oleh Wacih bahwa kemampuan Aerli dalam menari topeng jauh melebihi kemampuannya yang hanya berlatih menari topeng setelah ia berusia dewasa. Ia mengakui bahwa proses belajar menari topeng yang ia lakukan tidaklah terlalu lama (Wawancara dengan Wacih, 24 Novemembr 2010).

Lamanya waktu yang dibutuhkan untuk mempelajari dan menguasai Tari Topeng juga dialami oleh Wardiningsih, salah satu bekas murid Rasinah. Ia menuturkan bahwa dulu sekitar tahun 1960-an ketika ia belajar menari topeng kepada Rasinah sangatlah sulit untuk menguasai gerakan-gerakan yang ada dalam Tari Topeng. Ia bahkan memerlukan waktu berbulan-bulan hanya untuk menguasai salah satu gerakan dalam tarian ini (Wawancara dengan Wardiningsih, 24 November 2010).

Selain harus menjalani proses belajar yang cukup lama, seorang Penari Topeng juga harus menjalani berbagai *laku spiritual* yang cukup berat agar dapat menjadi Dalang Topeng yang memiliki kemampuan menari yang sangat baik serta agar dapat “menyatu” dengan jiwa topeng yang dikenakannya dan dipercaya memiliki kekuatan magis. Oleh karena itu, tidaklah mengherankan apabila seorang Dalang Topeng sedang menari, seolah-olah ada roh lain yang merasuk ke dalam jiwanya sehingga ia mampu menari selama berjam-jam dengan kekuatan fisik yang luar biasa tanpa terlihat kelelahan. Wacih mengatakan bahwa ketika Rasinah sudah memakai topeng untuk menari, seolah-olah yang sedang menari itu bukan Rasinah tetapi yang tampak adalah seorang tokoh dari karakter topeng yang sedang ditarikannya. Ketika Rasinah sedang menari dan memerankan Topeng Klana, maka yang tampak di hadapan penonton adalah seorang tokoh Klana yang benar-benar gagah perkasa, bukan lagi seorang nenek tua yang kurus kering tak berdaya.



Gambar 2. Sanggar Tari Topeng Rasinah, Pekandangan, Indramayu. (Foto: Nur Rochmat, 2010)



Gambar 3. Rasinah mengawasi Aerli yang sedang melatih tari kepada anak-anak yang belajar menari topeng di sanggarnya. (Foto: Sri Hastuti, 2010)

Pada umumnya para Dalang Topeng Cirebon mempunyai latar belakang yang sama dalam mencapai tingkat kepenariannya. Sebelum seseorang menjadi Dalang Topeng, terlebih dahulu ia harus menempuh suatu sistem penempaan diri di bidang kepenarian melalui proses alami yang begitu panjang. Proses tersebut bukan hanya mengenai teknik tari dan menari tetapi juga proses penempaan yang bersifat kejiwaan/batiniah. Seseorang yang akan menjadi Dalang Topeng harus menempuh jalan penyucian diri (*laku spiritual*) melalui berbagai cara tradisi. Proses penempaan diri yang bersifat kejiwaan ini ditempuh secara bertahap yang disebut dengan “*meuseuh diri*”. Kegiatan *meuseuh diri* dilakukan dengan berbagai cara, di antaranya: puasa, tapa/semadi, *mutih* (hanya makan nasi saja tanpa dibarengi lauk-pauk), tidur hanya boleh beralaskan tikar, dan lain-lain. Cara-cara *meuseuh*

*diri* tersebut dimaksudkan untuk menumbuhkan keyakinan diri dan untuk memperoleh kekuatan tambahan serta dimaksudkan agar Dalang Topeng tersebut menjadi laris di masyarakat (Suanda, 1989: 55).

Hal senada juga diungkapkan oleh Tati Narawati:

Agar memiliki kekuatan dan keutamaan, seorang Dalang Topeng dituntut untuk melakukan tirakat sepanjang hayat. Melatih fisik secara spiritual untuk mendapatkan daya magis lewat tata laku. Dia harus menahan dan melawan keinginan serta nafsu alamiahnya untuk pencapaian tujuan yang positif lewat kekuatan-kekuatan yang sangat dipertinggi. Untuk itu dia rela makan dan minum dengan menu menurut pola kepercayaan tradisi (Narawati, 2005: 102).

Dalam upayanya untuk mensucikan diri, Rasinah melakukan berbagai jenis puasa, di antaranya: *ngetan* (tidak makan nasi kecuali hanya makan secangkir nasi ketan setiap hari selama 40 hari), puasa pisang (hanya makan dua buah pisang sehari selama 7 hari), *nguler* (hanya makan daun-daunan seperti bayam dan kangkung selama 7 atau 21 hari), *balakandem* (hanya makan jenis umbi-umbian seperti singkong, kentang dan ubi selama 40 hari), *rawit* (hanya makan beberapa cabe rawit setiap hari selama 1 minggu), dan lain-lain (Rasidin, 2004: 57).

Proses penempaan diri adalah pendidikan/latihan jiwa yang harus dijalankan oleh setiap Dalang Topeng karena merupakan salah satu dari serangkaian proses pewarisan yang diturunkan dari Dalang Topeng kepada anak-cucu mereka. Menurut pengakuan Carpan, dalang Topeng asal Ciberang Indramayu, hingga saat ini ia masih melaksanakan beberapa *laku spiritual* untuk menjaga kesehatan dan ketahanan fisiknya, di antaranya dengan berpuasa selama tujuh hari dalam setiap bulan (Wawancara dengan Carpan, 25 November 2010). Aerli pun mengaku bahwa ia sudah melaksanakan berbagai *laku spiritual* seperti yang telah diajarkan/dilakukan oleh Rasinah. Akan tetapi dari sekian jenis puasa yang harus dilakukan, ia mengaku tidak kuat melaksanakan "*rawit*" (hanya makan beberapa cabe rawit setiap hari selama 1 minggu). Ia hanya kuat melaksanakannya selama 3 hari (Wawancara dengan Aerli, 24 November 2010).

## Pewarisan Resmi

Proses pewarisan secara resmi dilakukan oleh orang tua (Dalang Topeng) kepada anak (keturunannya) ketika orang tua merasa bahwa anaknya tersebut sudah menguasai semua gerakan (pokok) dalam Tari Topeng dan sudah dianggap pantas dinobatkan sebagai "ahli warisnya". Proses pewarisan ini dilaksanakan secara resmi dan melalui ritual tertentu yang harus dipenuhi oleh calon ahli warisnya tersebut. Dalam pelaksanaannya, orang tua (pewaris) memberikan seluruh perlengkapan topeng dan aksesorisnya kepada anaknya untuk dapat menjaga, mempertahankan dan melestarikan Tari Topeng sebagai warisan budaya leluhur mereka.

Tari Topeng biasanya diwariskan dari generasi ke generasi di dalam lingkungan keluarga Dalang Topeng itu sendiri. Salah satu contohnya ialah Keni (Dalang Topeng dari Slangit, Cirebon). Keni belajar menari topeng di bawah bimbingan bapaknya, Arja, dan kakak kandungnya, Sujana. Kemudian Keni menurunkan kembali pengetahuannya dan keterampilan menari topeng tersebut kepada anaknya, Nunung Nurasih. Berbeda dari Tari Topeng gaya lainnya, pada Tari Topeng Gaya Rasinah terdapat satu loncatan generasi pewarisan yakni dari Rasinah tidak diwariskan kepada anaknya tetapi langsung diwariskan kepada cucunya. Beberapa alasan yang melatarbelakangi loncatan generasi pewarisan tersebut di antaranya sebagai berikut.

Pada waktu Wacih masih kecil, sekitar tahun 1970an-1980an, keadaan ekonomi keluarga Rasinah sangat memprihatinkan, sedangkan pertunjukan Tari Topeng yang menjadi mata pencaharian Rasinah sudah sangat jarang mendapat undangan pentas dari masyarakat, sehingga rombongan Topeng Rasinah mengalami masa kevakuman. Oleh karena itu Wacih tidak memiliki motivasi untuk mempelajari ataupun menjadikan Tari Topeng sebagai profesi/sandaran hidupnya (Wawancara dengan Wacih, 24 November 2010).

Di lain pihak, Aerli mulai mempelajari Tari Topeng pada tahun 1990an ketika Tari Topeng Gaya Dermayon sudah mulai terkenal di dunia internasional, dan Rasinah sudah mengalami pentas di berbagai kota besar di dalam negeri dan luar negeri. Selain itu, kehidupan ekonomi keluarga Rasinah pun mulai mengalami peningkatan karena banyaknya undangan pertunjukan.

Rumah keluarga Rasinah yang hampir roboh pun dibangun kembali dan diikuti dengan pembangunan sanggar tarinya. Pembangunan rumah dan sanggar tari ini dilakukan atas usaha besar para seniman, terutama Endo Suanda, Toto Amsar Suanda, dan lain-lain. Menyaksikan keberhasilan yang telah diraih oleh Rasinah dan besarnya atensi dari berbagai pihak, khususnya para seniman terhadap Tari Topeng menimbulkan adanya motivasi dan semangat dalam diri Aerli untuk belajar menari topeng dengan sungguh-sungguh dan menjadikan Dalang Topeng sebagai profesinya (Wawancara dengan Aerli, 24 November 2010).

Berkaitan dengan motivasi, Robert Session Woodworth dan Clark Hull (dalam Koeswara, 1995: 67-68) mengungkapkan bahwa seluruh tingkah laku (kecuali refleksi-refleksi) itu bermotivasi. Tanpa adanya dorongan, tidak akan ada kekuatan yang menggerakkan dan mengarahkan mekanisme-mekanisme yang bertindak sebagai pemuncil tingkah laku. Pendek kata, dorongan itu perlu bagi kemunculan tingkah laku. Dorongan itu sendiri diaktifkan oleh kebutuhan yang timbul akibat keadaan kekurangan pada tubuh atau kekurangan fisiologis, yang pada gilirannya dorongan mengaktifkan tingkah laku organisme.

Sementara itu Abraham H. Maslow mengungkapkan:

Kebutuhan yang biasanya dijadikan titik tolak teori motivasi adalah apa yang disebut dengan dorongan fisiologis (rasa lapar, mengantuk, hasrat seksual, dan lain-lain)... Kebutuhan fisiologis manapun dan kebutuhan konsumtif yang sejalan dengan itu berfungsi sebagai penyalur segala macam kebutuhan lainnya. Kebutuhan fisiologis ini adalah kebutuhan yang paling kuat. Tegasnya bahwa pada diri manusia yang selalu merasa kurang dalam kehidupannya, kebutuhan fisiologislah yang merupakan motivasi terbesar dan bukan kebutuhan yang lain (Maslow, 1994: 44-45).

Ketika kebutuhan utama (fisiologis) tidak terpenuhi, maka seseorang tidak akan terdorong untuk melakukan hal lain bahkan akan melupakan kebutuhan yang lain. Pada tahun 1970an kegiatan kesenian Tari Topeng mengalami kemunduran sehingga tidak dapat dijadikan tumpuan untuk mencari nafkah. Demikian juga yang terjadi pada

Rasinah. Rombongan topengnya sudah tidak dapat menopang kebutuhan hidup keluarganya. Rasinah tidak bisa meminta anaknya untuk menjadi Dalang Topeng seperti dirinya karena pada saat itu ia pun menyadari bahwa menjadi Dalang Topeng tidak bisa menjamin kehidupan ekonominya. Demikian juga dengan Wacih, satu-satunya anak Rasinah yang masih hidup, tidak tertarik untuk menjadi Dalang Topeng karena ia menganggap menjadi Dalang Topeng tidak mempunyai masa depan ekonomi yang jelas. Ia hanya berpikir bagaimana caranya untuk memenuhi kebutuhan hidup yang serba sulit pada masa itu sehingga ia tidak mempunyai motivasi atau dorongan untuk belajar Topeng secara lebih serius.

Dari hal-hal yang dikemukakan di atas dapat dikatakan bahwa pewarisan Tari Topeng Gaya Dermayon dari nenek kepada cucunya dan bukan kepada anaknya dikarenakan beberapa faktor, di antaranya (1) Tidak adanya motivasi dalam diri Wacih untuk menjadi seorang Dalang Topeng sehingga sejak kecil ia tidak mau mempelajari Tari Topeng, artinya ia tidak mengalami proses pewarisan secara tidak resmi. Sementara itu, Aerli memiliki motivasi yang tinggi untuk menjadi seorang Dalang Topeng sehingga sejak kecil ia sudah mempelajari Tari Topeng dengan sungguh-sungguh, artinya ia mengalami proses pewarisan tidak resmi di bawah bimbingan neneknya. (2) Lamanya proses belajar menari topeng yang dilakukan oleh Aerli membuat ia memiliki keahlian menari topeng yang jauh lebih baik daripada ibunya sehingga Aerli dianggap lebih pantas untuk menjadi pewaris Tari Topeng dari Rasinah.

Pada tanggal 15 Maret 2008 Rasinah secara resmi memberikan amanat kepada Aerli melalui kegiatan ritual untuk meneruskan tradisi Tari Topeng Gaya Dermayon. Dalam pelaksanaan ritual tersebut Aerli harus melakukan pertunjukan *bebarang* di tujuh tempat yang berbeda. Tepat pada pukul 08.00 pagi mulailah Aerli bersama rombongan topengnya berkeliling dari kampung ke kampung melakukan pertunjukan *bebarang* sebagai salah satu syarat yang harus dipenuhinya untuk dapat mewarisi kesenian tradisional Tari Topeng dari sang nenek. Pertunjukan *bebarang* tersebut berlangsung selama kurang lebih 8 jam yang berakhir pada sore hari. Lokasi terakhir yang dipilih untuk melakukan pertunjukan *bebarang*

adalah di pinggir Sungai Cimanuk. Tempat itu dipilih karena filosofinya bahwa “ilmu” Tari Topeng akan terus mengalir ke anak cucu seperti halnya air sungai yang terus mengalir. Aerli beserta rombongan topengnya pun kembali ke rumahnya tepat pada pukul 16.00. Setelah itu Aerli menerima warisan beberapa buah Topeng (*Kedok*), seperangkat baju dan aksesoris yang biasa dikenakan oleh Rasinah untuk menari topeng. Sejak saat itu Aerli secara resmi menjadi pewaris Tari Topeng Gaya Dermayon dari Rasinah.

## Penutup

Tari Topeng Gaya Dermayon telah mampu mempertahankan eksistensinya melalui pewarisan yang dilakukan secara turun temurun. Bagi para Dalang Topeng, tugas untuk menjaga dan mempertahankan kesenian tradisional Tari Topeng bukanlah merupakan sebuah beban tetapi menjadi kewajiban mulia untuk melestarikan budaya sebagai warisan dari leluhurnya.

Proses pewarisan kesenian tradisional Tari Topeng Gaya Dermayon berlangsung melalui sistem “Pewarisan Tegak” atau melalui mekanisme genetik, yakni sistem pewarisan budaya dari orang tua kepada anak-cucu. Salah satu alasan yang melatarbelakangi loncatan generasi pewarisan pada Tari Topeng Gaya Dermayon ialah faktor motivasi dalam diri seniman pelakunya.

## Kepustakaan

- Berry, John W. *et al.* 1999. *Psikologi Lintas Budaya, Riset dan Aplikasi*. Terjemahan Edi Suhardono. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.
- Brandon, James R. 1967. *Theatre in Southeast Asia*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Caturwati, Endang. 2009. *Rekonstruksi dan Revitalisasi Seni Topeng Cirebon dalam Pemaknaan Kehidupan Masyarakat Mandiri, Dinamis dan Sejahtera*. Laporan Penelitian Prioritas Nasional. Jakarta: Departemen Pendidikan Nasional. Direktorat Jenderal Pendidikan Tinggi.
- Koeswara, E. 1995. *Motivasi: Teori dan Penelitiannya*. Bandung: Angkasa.

Maslow, Abraham H. 1994. *Motivasi dan Kepribadian 1: Teori Motivasi dengan Pendekatan Hierarki Kebutuhan Manusia*. Terjemahan Nurul Imam. Bandung: Remaja Rosdakarya Offset.

Masunah, Juj. 2000. *Sawitri Penari Topeng Losari*. Bandung: Tarawang.

\_\_\_\_\_ dan Tati Narawati. 2003. *Seni dan Pendidikan Seni. Sebuah Bunga Rampai*. Bandung: P4ST UPI.

Murgiyanto, Sal. 2004. *Tradisi dan Inovasi: Beberapa Masalah Tari di Indonesia*. Jakarta: Wedatama Widya Sastra.

Narawati, Tati. dan Soedarsono, R.M. 2005. *Tari Sunda. Dulu, Kini, dan Esok*. Bandung: P4ST UPI.

Rasidin, Dindin. 2004. *Rasinah Dalang Topeng Indramayu Jawa Barat. Sebuah Biografi*. Tesis. Yogyakarta: Program Pascasarjana Universitas Gadjah Mada.

Suanda, Endo. 1991. “Seniman Cirebon dalam Konteks Sosialnya”. *Buletin Seni Pertunjukan Indonesia*. Surakarta: MSPI.

Suanda, Toto Amsar. 1989. *Tari Topeng Panji sebagai Tari Meditasi*. Bandung: Akademi Seni Tari Indonesia.

\_\_\_\_\_. 2009. *Tari Topeng Panji Cirebon. Suatu Kajian Simbolis*. Tesis. Program Pascasarjana. Yogyakarta: Institut Seni Indonesia.

Sumardjo, Jakob, et al. 2001. *Seni Pertunjukan Indonesia*. Bandung: STSI Press.

\_\_\_\_\_. 2002. *Arkeologi Budaya Indonesia; Pelacakan Hermeneutis-Historis terhadap Artefak-Artefak Kebudayaan Indonesia*. Yogyakarta: Qalam.

## Informan

- Aerli (23 tahun). Ketua Sanggar Tari Topeng Rasinah (cucu Rasinah).
- Carpan (70 tahun). Dalang Topeng dari desa Cibereng, Indramayu.
- Wacih (40 tahun). Putri Rasinah.
- Wardiningsih (54 tahun). Kepala Sekolah SDN Kepandean I. Salah seorang murid Rasinah.

# Jaipongan: Genre Tari Generasi Ketiga dalam Perkembangan Seni Pertunjukan Tari Sunda

Lalan Ramlan<sup>1</sup>

Jurusan Tari, Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Bandung

## ABSTRAK

Seni pertunjukan tari Sunda hingga saat ini telah diisi dengan tiga *genre* tari yang diciptakan oleh tiga tokoh pembaharu tari Sunda, yaitu Rd. Sambas Wirakusumah yang menciptakan *genre* tari *Keurseus* sekitar tahun 1920-an, Rd. Tjetje Somantri yang menciptakan *genre* tari *Kreasi Baru* sekitar tahun 1950-an, dan Gugum Gumbira Tirasondjaya yang menciptakan *genre* tari Jaipongan pada awal tahun 1980-an. Ketiga *genre* tari tersebut memiliki citra estetikanya sendiri-sendiri sesuai latar budaya generasinya masing-masing. *Genre* tari Jaipongan yang kini sudah lebih dari 30 tahun belum tergantikan di dalamnya menunjukkan nilai-nilai yang mengakar dalam kehidupan masyarakat Sunda. Untuk mengekplanasi berbagai aspek penting yang melengkapi pembentukan sebuah *genre* tari ini digunakan metode kualitatif dengan pendekatan fenomenologi. Berdasarkan penelitian disimpulkan bahwa *genre* tari Jaipongan dibentuk oleh konsep dasar etika dan estetika egaliter dengan menghasilkan struktur koreografi yang simpel dan fleksibel yang terdiri dari empat *ragam* gerak, yaitu *bukaan*, *pencugan*, *nibakeun*, dan *mincid*.

Kata kunci: Gugum Gumbira, *genre* tari, dan Jaipongan

## ABSTRACT

***Jaipongan: The Genre of Third Dancing Generation in the Development of Sundanese Dance Performing Arts.*** *Sundanese dancing performance art recently has been filled with three dancing genres created by three prominent reformers of Sundanese dances, namely Rd. Sambas Wirakusumah who created the dance genre of Keurseus around 1920, Rd. Tjetje Somantri who created the dance genre of Kreasi Baru (New Creation) 1950s, and Gugum Gumbira Tirasondjaya who created the dance genre of Jaipongan in the early 1980s. The three genres of the dances have their own aesthetic image based on their cultural background respectively. The Jaipongan dance genre which now has been more than 30 years and not yet been changed shows the values rooted in Sundanese community life. To explain various important aspects which complete the creation of a dance genre it applies qualitative method employing a phenomenological approach. Based on the research, it is concluded that Jaipongan dance genre is shaped by ethical and aesthetic concepts of egalitarian policies to produce a simple structure and flexible choreography of four modes of motion, i.e. aperture, pencugan, nibakeun, and mincid.*

Keywords: Gugum Gumbira, dance genres, and jaipongan

## Pendahuluan

Tari tradisional Sunda dalam perjalanannya mengalami perkembangan yang dinamis. Hal ini dapat diamati dari perubahan atau pergeseran nilai yang terjadi, yaitu dari media hiburan (*kalangenan*) menjadi media ekspresi estetika pertunjukan. Fenomena pergeseran nilai tersebut menjadi bahan diskursus tersendiri, terutama di kalangan akademisi seni tari. Lebih jauh, pembacaan terhadap tari tradisional Sunda sebagai seni pertunjukan mengacu pada momentum perubahan yang terjadi ketika media *kalangenan* para *priyayi/menak* Sunda yaitu *Tayuban* berubah menjadi sebuah *genre* tari yang disebut *Keurseus*.

Sejak itu, dinamika perkembangan seni pertunjukan tari Sunda hingga saat ini tercatat sudah melahirkan tiga generasi, yang sekaligus memunculkan tiga tokoh pembaharunya. Mereka adalah Rd. Sambas Wirakusumah yang melahirkan *genre* tari *Keurseus* pada kisaran masa akhir aristokrat feodalisme (± tahun 1920-an). Ia melakukan pembakuan terhadap berbagai motif dan ragam gerak yang selalu disajikan oleh para *pengibing* dari kalangan *priyayi/menak* Sunda dalam arena *Tayuban*. Pembakuan ini sekaligus menghilangkan peran dan kehadiran ronggeng yang semakin bercitra negatif. Proses pembakuan tersebut pada akhirnya menghasilkan bentuk-

1 Alamat Korespondensi: Jurusan Tari - STSI Bandung, Jln. Buahbatu No. 212, Bandung, 40263. Tlp. (022) 7314982. Hp. 0815 721 36 195 email: lalanramlan74@yahoo.com

bentuk penyajian tari tunggal putra dengan struktur koreografi yang terdiri atas ragam gerak pokok (*sembahan, adeg-adeg, raras konda, jangkung ilo, gedut, pakbang, mincid, tindak tilu, engke gigir, santanaan, baksarai, mamandangan*), ragam gerak penghubung (*selut, galeong, lontang, cindek, dan tumpang tali*), ragam gerak khusus (*ungkleuk tujuh*), dan ragam gerak peralihan (*gedig, mincid, keupat, trisi, raras, dan sirig*). Segala atribut yang sudah biasa dikenakan oleh para pejabat bupati (*priyayi/menak*) Sunda masa itu menjadi kelengkapan busana tarinya, seperti pakaian *takwa* dan *sinjang lereng* atau motif lainnya dengan lipatan kain di ujung kanan (*lamban*) diletakkan di sebelah kanan, *epek/stagen*, sabuk, keris, *tali bandang*, dan *bendo, kecuali soder/sampur*. Digunakannya *sampur/soder* dalam menari karena properti ini sudah digunakan dalam menari sejak *Tayuban* masih populer di kalangan *priyayi/menak* Sunda masa lalu. *Soder* ini diberikan kepada penari oleh panitia *juru baksa* sebagai tanda giliran menari, terutama karena para penari/*pengibing* yang waktu itu adalah para pejabat (bupati) yang tentu saja tidak biasa membawa *soder* ke arena *Tayuban*. Beberapa repertoar tari yang tercatat pada masa itu adalah *Lenyepan, Gawil, Kawitan, Gunungsari*, dan *Kastawa*. Keseluruhan repertoar tari ini dikategorikan dalam *genre* tari *Keurseus*.

Setelah keberhasilan Rd. Sambas Wirakusumah dalam memulai babak modernisasi terhadap kesenian tradisional tari Sunda berjalan ± 30 tahunan, lalu tercatat nama baru yang juga berlatar budaya *priyayi/menak* Sunda yaitu Rd. Tjetje Somantri pada kisaran masa awal kemerdekaan Negara R.I (± tahun 1950-an). Ia berhasil menciptakan karya-karya tari baru dengan menitikberatkan pada jenis tari putri, yang pada masa Rd. Sambas Wirakusumah sama sekali tidak mendapat tempat. Keberadaan perempuan pada masa aristokrat feodalisme di lingkungan *priyayi* sangat dilarang bersentuhan dengan kesenian tari yang saat itu memiliki citra negatif.

Walaupun Rd. Tjetje Somantri menciptakan tarian-tarian berjenis putri, tetapi tetap mempertahankan citra estetika aristokrat sebagaimana lingkungan budaya tempat ia hidup dan dibesarkan. Hal ini bisa dicermati dari tari-tarian yang diciptakannya, seperti; tari *Anjasmara*, tari *Sulintang*, tari *Kandagan*, tari *Ratu Graeni*, dan sebagainya. Kalaupun ada yang di luar itu seperti

pada tari *Merak*, tetapi olahan geraknya tetap mengacu pada pandangan estetika aristokrat.

Struktur koreografi yang disusun dalam setiap karya tari Tjetje Somantri, merupakan pengembangan dari ragam gerak pokok yang ada pada *genre* tari *Keurseus*. Pada *genre* tari kreasi baru ini diberlakukan ketetapan dasar pada setiap repertoar tarinya yang berjenis putri, misalnya olahan ruang gerak pada setiap motif dan ragam gerakannya tidak boleh mengangkat tangan melebihi bahu karena akan memperlihatkan ketiak; gerak bahu dan pinggul tidak boleh terlalu kuat dan olahan ruang yang lebar, karena dianggap vulgar dan erotis; jarak kedua kaki pada sikap *adeg-adeg* tidak boleh terlalu lebar, apa lagi mengangkat kaki terlalu tinggi. Itu semua dianggap melanggar kodrat perempuan dan mengurangi keindahannya. Oleh karenanya, tari-tarian karya Rd. Tjetje Somantri ini oleh para pemerhati dan akademisi seni tari disebut dengan nama kreasi baru dan ditempatkan sebagai sebuah *genre* tari tersendiri, yaitu *genre* tari kreasi baru sebagai *genre* tari generasi kedua dalam perkembangan seni pertunjukan Sunda.

Lalu bagaiman dengan Jaipongan hasil karya Gugum Gumbira Tirasondjaya pada sekitar awal tahun 1980-an?. Tari ini memiliki cerita dan keunikannya tersendiri yang berbeda dengan para pendahulunya. Karya tari dan penciptanya merupakan dua sisi mata uang yang tidak dapat dipisahkan dari pengamatan, apalagi kiprahnya dalam mengisi perkembangan seni pertunjukan tari Sunda sudah lebih dari 30 tahunan belum ada tanda-tanda akan lahirnya *genre* tari baru.

Fenomena kelahiran sebuah karya seni yang sangat bercirikan latar budaya penciptanya dan masyarakat penyangganya, telah dijelaskan oleh Adolph S. Thomars dalam teorinya yang tersirat dalam bukunya berjudul *Class Systems and The Arts* sebagaimana dikutip oleh R.M. Soedarsono (1999: 46) bahwa: ‘kehadiran sebuah kelas atau golongan masyarakat akan menghadirkan pula gaya dan bentuk seni yang khas, sesuai dengan selera estetis golongan tertentu’.

Dengan mengacu pada teori di atas sekaligus memahami substansi penelitian kebudayaan yang menitikberatkan pada persoalan teks dan konteksnya, maka dalam upaya mengeksplanasi keberadaan tari Jaipongan yang fenomenal karena melebihi kurun waktu yang dilampaui para pendahulunya, penulis menetapkan menggunakan

metode kualitatif dengan pendekatan fenomenologi. Dengan demikian, diharapkan nilai-nilai estetika dan artistik tari lainnya, serta nilai-nilai budaya yang melatarbelakangi terciptanya Jaipongan dapat diungkap. Untuk hal itu ada dua persoalan pokok yang berpengaruh pada pembentukan citra estetik dan artistik dalam tari Jaipongan, yaitu konsep dan struktur. Kedua sisi tersebut, akan didekati dalam perspektif yang berdimensi etik, estetik, dan akademik. Tulisan ini bertujuan untuk memberikan informasi akademis mengenai *genre* tari Jaipongan sebagai jenis tari generasi ketiga dalam perkembangan seni pertunjukan Sunda.

### Konsep dan Struktur Tari Jaipongan

Penelitian seni, termasuk tari, substansinya mengungkap dua sisi yang saling melengkapi, yaitu bentuk dan isi. Menurut Jakob Sumardjo (2000: 169) bentuk merupakan representasi dari faktor intrinsik seni yang dibentuk oleh medium atau materialnya. Sejalan dengan itu, Tjetjep Rohendi Rohidi (2011: 53) menyebut faktor intrinsik ini sebagai faktor intraestetik yang dibangun oleh sebuah struktur yang tersistematis, sehingga memiliki pola susunan yang dalam seni tari disebut koreografi. Isi yang merupakan representasi dari nilai gagasan, pikiran, dan perasaan senimannya oleh Sumardjo (2000: 169) disebut sebagai faktor ekstrinsik sedangkan oleh Rohidi (2011: 53) disebut sebagai faktor ekstraestetik yang terkandung dalam latar budaya dari kehidupan seniman penciptanya yang sudah merupakan kristalisasi nilai kehidupan sosio-budaya dalam bentuk nilai-nilai, pengetahuan, kepercayaan, dan lingkungan. Dengan demikian, mengungkap keberadaan Jaipongan sebagai sebuah karya tari tidak akan lepas dari konsep penciptaan Gugum Gumbira sebagai penciptanya yang memiliki latar budaya tradisi yang kuat, di sisi lain ia hidup di lingkungan masyarakat kota.

### Konsep Penciptaan Gugum Gumbira

Sejarah perkembangan tari Sunda telah mencatat bahwa etika dalam budaya aristokrat feodalisme kehidupan kaum *priyayi/menak* Sunda sangat berpengaruh atau mendominasi tata kehidupan masyarakat Sunda. Siapapun yang tidak menggunakannya dalam kehidupan sehari-hari pasti akan dianggap manusia tidak sopan,

tidak tahu diri, tidak tahu adat, dan banyak lagi umpatan sejenis lainnya. Dominasi etika dalam berperilaku tersebut menjadi sebuah tatanan nilai etika adat tradisi yang harus atau wajib dipatuhi, dipelihara dan diwariskan kepada setiap generasi *urang* Sunda berikutnya. Pada akhirnya, etika tradisi ini menjadi standar ukuran karakteristik masyarakat Sunda, bahkan masih tetap berlaku hingga saat ini walaupun sudah mulai longgar sejalan dengan proses modernisasi zaman yang terus bergulir.

Tatanan etika aristokrat feodalisme itu, di sisi lain juga sangat berpengaruh terhadap pembentukan kesenian tradisional yang tumbuh dan berkembang di lingkungan kehidupan masyarakat Sunda masa itu. Hal itu terlihat dari kelahiran *genre* tari *Keurseus* dan *Kreasi Baru* yang diciptakan oleh masyarakat aristokrat seperti yang sudah diuraikan di atas.

Pemberlakuan berbagai aturan (*patokan*) tersebut bagi Gugum Gumbira dipandang sangat membatasi ruang gerak penari, sehingga terasa membelenggu, lamban, dan monoton. Sementara ketika mengamati dan merasakan langsung berbagai bentuk tari produk budaya barat yang tumbuh subur di lingkungan pergaulannya-Kota Bandung (tahun 70-an)-begitu lincah, gesit, enerjik, dan dinamis penuh kebebasan dalam mengolah ruang gerak tubuh penari. Beberapa bentuk kesenian yang sangat digandrungi kaum muda Kota Bandung saat itu, antara lain; *Chacha*, *Salsa*, *Boll Room*, *Rock'n Roll*, dan sebagainya, menjadi bagian integral dari pergaulan kaum muda Kota Bandung.

Keadaan itulah yang mempengaruhi pemikiran kritis Gugum Gumbira dengan pertanyaan dasar yang terlontar, sebagai berikut: "mengapa kesenian Sunda yang begitu kaya dan beragam tidak tersentuh, apalagi menjadi ajang pergaulan kaum muda Bandung". Bertitiktolak dari pemikiran kritis inilah, Gugum memulai penjelajahannya dalam menemukan apa yang diinginkannya, yaitu bentuk tari tradisional yang bisa menjadi media pergaulan kaum muda kota/modern.

Pemikiran kritisnya yang kuat terhadap keberadaan kesenian tradisional Sunda, jelas bukan hal yang tiba-tiba saja muncul dalam diri seorang Gugum tetapi mengalir dari ayahnya yang pernah menjadi anggota Dewan Perwakilan Rakyat Daerah (DPRD) Kotamadya Bandung. Menurut

Gugum, semasa ayahnya menjadi anggota DPRD tersebut, ia salah seorang yang paling kritis dan vokal dalam menyuarakan aspirasi masyarakatnya, sehingga banyak dikenal dan disegani oleh kawan-kawannya di DPRD tersebut (Edi Mulyana dan Lalan Ramlan, 2012: 15). Kebiasaan yang kritis dan vokal ayahnya itu tertanam dalam kehidupan Gugum yang selalu kritis dalam menyikapi situasi sosial dan vokal dalam menyuarakan keinginan untuk mengangkat serta menghidupkan kembali keberadaan kesenian yang termarginalkan, karena dianggap seronok, vulgar, dan kurang bernilai.

Gugum memiliki perhatian yang besar terhadap perkembangan kehidupan kesenian tradisional Sunda. Ia ditempa sejak kecil dengan pengalaman dan pengetahuan seni dan budaya Sunda oleh ayahnya melalui latihan Pencak Silat (*maenpol/Penca*: Sunda). Setelah *jurus-jurus* dasar tersebut dikuasai dengan baik, selanjutnya diajarkan *Penca kembang* yang sederhana seperti *tepak tilu*. Adapun pemikirannya yang moderat, karena pendidikannya yang cukup tinggi yaitu sarjana dan pergaulannya yang luas dengan berbagai strata sosial yang berbeda.

Dalam meniti karir berkeseniannya, Gugum memulainya dengan belajar berbagai *jurus Penca* dari berbagai aliran, seperti; *Cikalong*, *Cimande*, dan *Sabandar*. Ia belajar aliran *Cikalong* dan *Cimande* dari Bah Saleh, Ki Bacih, dan Ki Sanhudi. Proses pembelajaran yang diterimanya tidak saja sebatas fisik, tetapi sampai pada unsur-unsur di luar fisik, yang dalam dunia persilatan sering disebut kebatinan. Selain ayahnya sendiri, Ki Bacih dan Ki Sanhudi inilah yang banyak mewarnai prinsip berkeseniannya. Pendalamannya terhadap *Penca/maenpo*, menggiring Gugum pada penemuan bagian *padungdung kendor* yang menjadi landasan inspiratif munculnya kebebasan atau fleksibilitas irama dalam Jaipongan, sehingga membuka ruang atau peluang bagi penari untuk bebas bergerak menampilkan jurus-jurus dengan irama tidak terikat.

Petualangannya dalam proses berkesenian terjadi terutama pada masa setelah berkeluarga, Ia melangsungkan pernikahan pada tanggal 18 April 1968 dengan perempuan yang dicintainya bernama Euis Komariah yang pada saat itu sudah menjadi *penembang* Cianjuran yang handal. Dari pernikahannya tersebut, Ia dikaruniai empat orang anak, yaitu: Mira Tejaningrum (Bandung 4 Maret

1969), Ine Dinar (Bandung 24 Pebruari 1970), Asye Ratna Mantili (Bandung 4 Agustus 1973), dan Sonda Utami Dewi (Bandung 26 Pebruari 1978).

Gugum mempelajari berbagai jenis kesenian seperti *Ketuk Tilu* dari Ki Sanhudi, Bu Jubaedah, dan Bah Akil. Secara koreografis, tarian pada kesenian *Ketuk Tilu* masih menggunakan struktur koreografi yang terdiri dari ragam gerak *bukaan*, *pencugan*, *nibakeun*, dan beberapa gerak *mincid*. Keberadaannya seperti itu memberikan inspirasi terhadapnya dalam persoalan struktur tarian. Oleh karena itu kesenian tradisional *Ketuk Tilu* pada gilirannya menjadi dasar struktur koreografi penciptaan tari Jaipongan.

Setelah belajar *Ketuk Tilu*, Gugum berguru kesenian *Topeng Banjet* pada Bah Epeng, Ali Saban, dan Bah Pendul. Dalam penampilan penari perempuan umumnya menggunakan ragam hias yang cukup menarik mulai dari bagian rambut menggunakan hiasan kembang, busananya menggunakan kebaya yang dihiasi dengan *toka-toka* atau *tola*, *kewer*, dan bagian bawahnya menggunakan *sinjang*. Kesenian ini umumnya diiringi oleh seperangkat *waditra Ketuk Tilu*, namun ada pula yang menggunakan gamelan lengkap berlaras salendro. Gerak tarinya cenderung erotis (terkenal dengan istilah *eplok cendol* atau goyang Karawang yang disajikan oleh *kembang topeng* atau penari primadona). Hal ini memberikan penebalan terhadap munculnya nuansa erotis dalam Jaipongan. Gugum (2008) menegaskan bahwa dalam mempelajari gerak-gerak *Penca*, *Ketuk Tilu*, dan *Topeng Banjet* dilakukan sampai *hatam*".

Pada proses *hataman* itulah Gugum menjalani sebuah prosesi akhir yang disebut upacara *tawajuh*. Ia dimandikan dengan air kembang yang diwadahi dengan *goong* keramat. Menurut Askin, seniman Karawang, tidak semua murid Bah Pendul *ditawajuh*, hanya murid-murid yang dianggap istimewa saja yang diperlakukan demikian. Harapannya adalah agar orang yang dimandikan air kembang dari *goong* tersebut kelak namanya akan bergema seperti suara *goong*.

Setelah berguru kepada beberapa tokoh *Topeng Banjet*, giliran berikutnya yang dipelajarinya adalah seni *Kliningan Bajidoran*. Daerah Pantai Utara Jawa Barat, khususnya Karawang dan Subang, memiliki banyak grup kesenian *Kliningan*

*Bajidoran* yang dalam pertunjukannya selalu melibatkan kelompok *bajidor* (menunjuk kepada para pelaku yang berperan secara aktif dalam peristiwa *Bajidoran*), yakni meminta lagu, menari, dan memberi uang *jaban* (*saweran*; memberikan uang kepada *sinden* atau *pangrawit*).

Ketertarikan Gugum pada kesenian ini karena terdapatnya kesamaan bentuk sajian dengan beberapa jenis kesenian yang telah dipelajari sebelumnya yaitu *Ketuk Tilu*, *Penca*, dan *Topeng Banjet*. Tarian ini kaya akan variasi gerak yang ditarikan secara spontan, improvisasi, dan unik, baik yang ditarikan oleh para pesinden maupun para *bajidor*. Untuk mengetahui lebih dekat kesenian tersebut ia memutuskan ikut *ngabajidor*. Gugum mulai berkenalan dengan beberapa tokoh *bajidor* dari Karawang seperti Atut, Askin, dan Dimiyati, serta Lurah Hilman, Upas Omo, dan Lurah Joni dari Subang. Secara khusus dalam peristiwa *Bajidoran* tersebut ia selalu memberikan beberapa *krat* (kotak) minuman bir untuk para *bajidor* dan mengeluarkan banyak uang untuk *jaban*.

Sejak itulah Gugum menemukan beberapa seniman potensial yang memiliki keahlian khusus, seperti Suwanda dan Dali sebagai penabuh kendang, Idjah Hadidjah, Umay Mutiara dengan suara emasnya sebagai *sinden*, serta Atut, Askin, dan Upas Omo dengan *ibing* khas *Bajidoran*-nya. Mereka itulah yang pada gilirannya diikuti-sertakan dalam proses berkesenian selanjutnya. Selain itu, Ia juga menemukan pola-pola tepak kendang serta berbagai ragam gerak, seperti *bukaan*, *pencugan*, *nibakeun*, dan motif-motif *tepak* dan gerak *mincid*. Lebih lanjut pola-pola tersebut menjadi kerangka dasar Jaipongan yang selanjutnya menjadi kerangka garap Jaipongan. Euis Komariah, istri Gugum Gumbira, menegaskan bahwa Jaipongan yang dikenal dewasa ini merupakan hasil jerih payahnya, bukan saja secara moral tetapi material pun ia korbankan untuk menciptakan Jaipongan.

Sebagai seorang seniman, Gugum mempunyai prinsip bahwa dalam berkarya itu pertama adalah keberanian, dalam arti keberanian kreatif. Selain itu tidak boleh takut disalahkan atau dikritisi oleh orang lain. Hal yang diutamakan adalah mampu membuat lepas dari permasalahan apakah karya itu berkualitas atau tidak. Menurutny, tanpa keberanian seseorang tidak akan mampu menghasilkan sesuatu. Seorang seniman yang tidak

mempunyai keberanian walaupun berpotensi akan menjadi mandul. Ia menambahkan bahwa keberanian tersebut diimbangi pula oleh pengetahuan dan pengalaman serta berpegang teguh pada prinsip-prinsip kekaryaannya seperti adanya kesatuan, harmoni, transisi serta berpegang teguh pada norma-norma masyarakat seperti adat, cara, dan kebiasaan-kebiasaan. Prinsip selanjutnya menurut Gugum Gumbira adalah "terbuka terhadap segala saran dan kritik dari orang lain, tidak boleh alergi terhadap saran dan kritikan yang disampaikan orang lain. Hal ini dibuktikan ketika ia mendatangkan para seniman seperti Nandang Barmaya, Samin, Tosin, Tati Saleh, Omik Hidayat, Suwanda, dan Dali untuk diajak bekerjasama dan berdiskusi untuk menghasilkan karya-karya yang diinginkannya. Karya-karyanya diciptakan se-orisinal mungkin, tidak menjiplak atau meniru hasil orang lain.

Gugum Gumbira memiliki pandangan yang sederhana tentang dunia tari atau menari, Ia mengatakan: "*ngigel mah moal jauh ti leungeun jeung dua suku, paeh hiji-hirup hiji*" (menari itu hanya menggerakkan dua tangan dan dua kaki, satu statis karena menjadi tumpuan berat tubuh dan yang satu lainnya dalam posisi bebas). Kalimat ini sangat menekankan pada ketidakstabilan posisi tubuh, dalam arti posisi tubuh harus selalu dalam keadaan 'hidup' (*plastis*; tidak statis). Untuk kepentingan itu, terutama bagian kaki harus dalam keadaan asimetris. Maksud dari asimetris atau "*paeh hiji hirup hiji*" adalah difokuskan pada posisi kaki dalam keadaan *pasang/kuda-kuda* atau *adeg-adeg*. Kaki yang satu bersifat menahan atau menjadi tumpuan berat tubuh (*paeh*) dan yang lainnya bersifat hidup atau siap bergerak bebas dengan berbagai kemungkinan; motif gerak, arah gerak, dan/atau tempo dengan intensitas gerak yang berbeda.

Ada dua faktor yang membentuk daya dinamika irama dalam tarian Jaipongan, yaitu di satu sisi karena Gugum sangat mengidolakan gaya menari dari seorang *ronggeng* yang pada masa aristokrat dipandang rendah, tetapi bagi Gugum justru sebaliknya. Ia menangkap daya pesona menari yang luar biasa. Oleh sebab itu, pada bagian *pencugan* (*isi*) dalam koreografi Jaipongan adalah merupakan kunci-kunci jurus untuk menghindari, menyerang, menangkis, mendorong, bahkan menantang pasangannya (para penari

pria). Daya pesona *ronggeng* itu diungkapkan oleh Atang Warsita, seorang seniman karawitan Sunda dalam beberapa bait syairnya berikut.

*kewes pantes  
singset dangdosanana  
adu manis jeung gerak ibingna  
rindat soca nyarengan  
sumanding imut pangirut  
matak bengong anu melong  
gereget keur nu neuteup  
sok matak ngahudang kasmaran para jajaka*

*lali kana temah wadi  
kurengkakna nyi ronggeng lamun keur mi-  
dang  
sok asa ngarasa enya dilayanan  
geuning padahal ukur pulasan*

Syair lagu di atas merupakan gambaran seorang *ronggeng* yang cantik, menarik, berpakaian ketat, serasi dengan gerak tarinya. Lirik mata dan senyumnya yang menawan, membuat siapa pun yang melihat akan terpana, bahkan jatuh cinta. Para lelaki akan menjadi lupa diri, seolah-olah mendapat belaian.

Di sisi lain, penekanan pada kekuatan nilai estetika tari yang dinamis dengan intensitas pergerakan yang tinggi sangat mencerminkan karakteristik kaum perempuan Sunda (*mojang* Priangan) yang cantik, menarik, ramah, anggun, gemulai, gesit, lincah, dan memiliki daya tarik yang menawan. Gambaran pesona *mojang* Priangan itu juga diungkapkan oleh Hj. Iyar Wiyarsih, seorang pesinden handal dalam lagu ciptaannya “Mojang Priangan” berikut.

*angkat ngagandeuang  
bangun taya karingrang  
nganggo sinjang dilamban  
Mojang Priangan*

*umat-imut lucu  
sura-seuri nyari  
larak-lirik keupat  
Mojang Priangan*

*Reff: diraksukan kabaya  
nambihan cahayana  
dangdosan seudeurhana  
Mojang Priangan*

Lirik lagu di atas menggambarkan sosok perempuan Sunda yang bersahaja dengan busana

kain dan kebaya, senyum dan lirikan matanya, dengan langkahnya yang tenang berwibawa, menambah aura daya tariknya.

Mencermati konsep di atas, Gugum Gumbira menghendaki gambaran ideal perempuan Sunda itu secara realistis yang terekspresikan dalam tariannya, tidak seperti yang dilakukan oleh Rd. Tjetje Somantri yang mengangkat daya pesona perempuan Sunda melalui analog dalam dunia imajinasi, misalnya pada tari *Anjasmara*, *Sulintang*, *Kandagan*, dan *Ratu Graeni*. *Ronggeng* adalah figur perempuan Sunda yang nyata; kegesitan, kelincuhan, daya erotis, yang disajikan dalam beberapa bentuk kesenian tradisional kerakyatan, seperti pada *Ketuk Tilu*, *Tayuban*, *Topeng Banjet*, *Bajidoran*, dan sebagainya. Begitu pula dengan kecantikan, kegemulaian, keramahan, keanggunan, kegesitan, kelincuhan, dan kekuatan *mojang* Priangan. Idealisasi figur perempuan Sunda ini dilukiskan dalam beberapa ungkapan, seperti berikut. Berkaitan dengan kesempurnaan tubuh: *ditilik ti gigir lenggik; diteuteup ti hareup sieup; disawang ti tukang lenjang; kulitna koneng umyang*. Berkaitan dengan kecantikan wajah: *tarangna jamentrang herang; halisna ngajeler paeh; socana seukeut moncorong; pipina ngadaun seureuh; gadona endog sapotong; pangambung kuwungkuwungan; lambeyna kucup kastuba*. Berkaitan dengan cara berjalan: *angkatna lir macan teunangan*.

Bila ditarik lebih dalam, perempuan Sunda pada kisah-kisah mitologi *pantun*, *wawacan*, dan sejarah ketokohan perempuan Sunda, seperti Sunan Ambu, Dayang Sumbi, Dewi Asri, Dewi Sri, Kawung Anten, Nyi Mas Gandasari, dan banyak lagi yang lainnya merupakan figur-figur perempuan Sunda yang diposisikan pada derajat yang tinggi. Gugum sangat terpesona oleh sosok perempuan Sunda, maka eksploitasi karakteristik perempuan Sunda sangat tercermin dalam karya tari Jaipongan yang diciptakannya.

Beranjak dari itu, Gugum berupaya menggali lebih dalam tentang potensi seni, termasuk ruh *kasundaan*-nya. Berkaitan dengan itu, dalam proses kerja kreatif ia melakukan penghayatan terhadap tatanan kearifan tradisi, bergaul secara erat, berdialog, dan saling memberi dengan para seniman di lingkungan kehidupannya yang menjadi pelaku dan pemilik kebudayaan. Penting untuk dipahami, karena ada penegasan bahwa

nilai-nilai lama dalam suatu masyarakat sebenarnya terus hidup di tengah-tengah perubahan nilai-nilai lainnya. Sebagaimana keberadaan figur perempuan dalam pandangan semesta masyarakat Sunda lama yang menduduki posisi bermartabat dan dimuliakan.

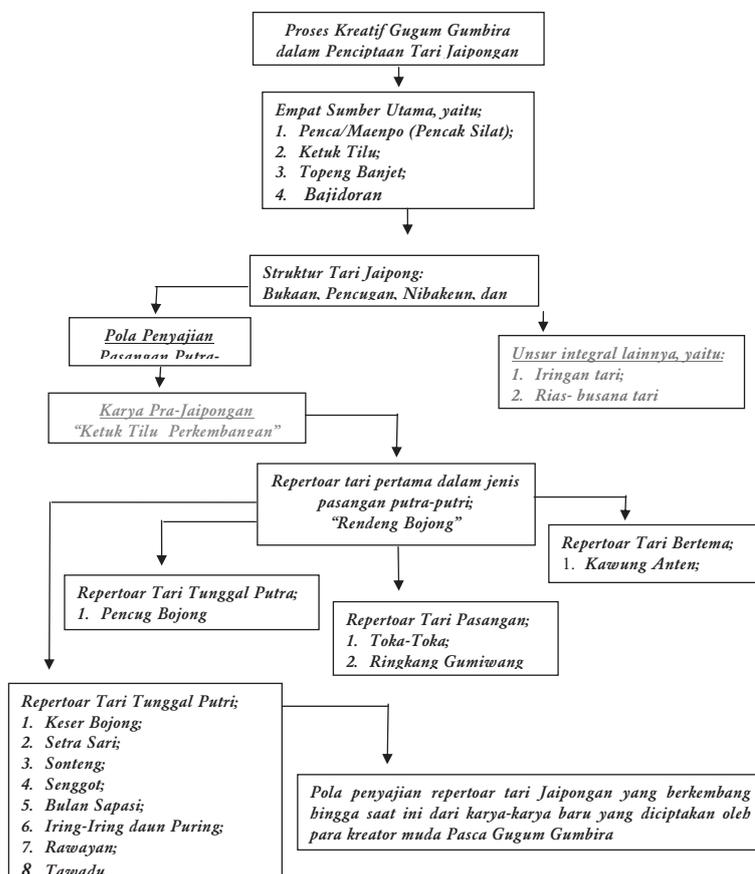
Semua itu disempurnakan oleh aura sensualitas keperempuanan yang menjadi sarinya (*mamanis/pasieup*; Sunda) yang orang kebanyakan menyebutnya dengan istilah 3 G (*gitek*, *geol*, dan *goyang*). Tiga G dalam konteks ini sangat ditentukan oleh faktor kepribadian dari seorang penari, karena yang akan terlihat dengan kasat mata adalah apakah muncul dari sebuah kewajaran berdasarkan faktor penguasaan teknik menari atau muncul dari upaya eksploitasi yang bersifat verbal dan seronok.

Penting dipahami mengenai hal ini, karena ada persoalan nilai yang berlaku dalam tatanan budaya Sunda bahwa gerakan *gitek*, *geol*, dan *goyang* bukan semata-mata untuk mengumbar erotisme, sensualitas, dan seksualitas, tetapi terkait dengan makna "kesuburan". Mengenai hal ini Sumardjo (2003: 99) menjelaskan, bahwa pergerakan dari pusat adalah simbol kecerdasan, sedangkan pinggul atau genital merupakan simbol kreativitas.

## Struktur Tari Jaipongan

Struktur garap yang disusun oleh Gugum diawali dengan *bubuka*, yakni awal tarian atau introduksi tarian berdasar pada pola *tepak* kendang dan gending atau sebaliknya pola gerak yang diisi oleh *tepak* kendang dan gending (berdasarkan lagu dan gending atau sebaliknya). Kedua, bagian tengah diisi dengan *pencugan* yaitu berupa *jurus-jurus* dari *ibingan Penca* (*Penca kembang*). Bagian tengah ini merupakan inti atau gerak pokok Jaipongan, dan sebagai sisipan atau gerak peralihannya digunakan gerak *mincid*. Ketiga adalah penutup, yakni dari pola-pola gerak *sorong* atau *nyéred*, yang berpijak pada pola gerak *Ketuk Tilu* pada bagian akhir (*arang-arang* dan *nyorong* atau *nyéred*) atau *nibakeun*. Pola-pola tersebut menjadi pijakan atau acuan dalam setiap tarian yang diciptakannya. Namun demikian pola-pola tersebut begitu lentur/atau elastis, sehingga memberikan peluang bagi kreator lainnya untuk mengembangkan motif-motif dari pola tersebut.

Pada rentang waktu yang sudah lebih dari 30 tahun, Gugum Gumbira tercatat telah menciptakan repertoar tari sebanyak 13 buah yaitu *Rendeng Bojong*, *Keser Bojong*, *Setra Sari*, *Sonteng*, *Toka-Toka*, *Senggot*, *Bulan Sapasi*, *Iring-*



Gambar 1. Bagan alur penciptaan dan perkembangan Jaipongan

*Iring Daun Puring, Pencug Bojong, Ringkang Gumiwang, Rawayan, Kawung Anten, dan Tawadu.* Keseluruhan karya repertoar tari tersebut menunjukkan konsistensi penggunaan struktur koreografi yang sama, tetapi dalam bentuk penyajian yang bervariasi bersesuaian dengan lagu dalam karawitan tari yang mengiringinya, begitu pula dengan ditunjang oleh pengembangan penataan desain busana yang berbeda pada setiap repertoar tarinya (Gambar 1).

Apabila menelusuri perjalanan pembentukan *genre* tari Jaipongan diketahui bahwa: Pertama, repertoar tari pertama yang diciptakan oleh Gugum Gumbira merupakan tari pasangan (pa/pi) yang dinamai *Ketuk Tilu Perkembangan*. Penggunaan nama tersebut mengundang reaksi keras dari para seniman tari tradisional masa itu. Walaupun pada akhirnya pihak yang tidak setuju itu mengusulkan untuk menggantinya dengan nama lain yang lebih sesuai. Argumentasi dari pihak yang tidak setuju mengatakan bahwa nama *Ketuk Tilu* biarkanlah melekat sebagai nama yang sudah mengidentitas dari sebuah bentuk kesenian yang sudah ada dan masih hidup sebagai warisan tradisi masyarakat Sunda, yaitu kesenian tradisional *Ketuk Tilu*. Kedua, *Ketuk Tilu* merupakan salah satu dari empat sumber pembentukan struktur tari Jaipongan, dan tiga sumber lainnya adalah *Pencak/Maenpo* (Pencak silat), *Topeng Banjet*, dan *Bajidoran*. Oleh karena itu, mereka menyarankan agar karya Gugum Gumbira ini memiliki namanya sendiri yang baru dan khas.

Kesenian *Ketuk Tilu* tersebut merupakan jenis kesenian pergaulan/hiburan di kalangan rakyat, sehingga memiliki bentuk penyajian dengan pola berpasangan, yaitu antara penari profesional perempuan (ronggeng) dengan penari partisipan (laki-laki/pria) dari kalangan penonton yang hadir pada acara tersebut. Profesi ronggeng telah banyak ditulis oleh para ahli sebagaimana disampaikan Endang Caturwati (2006: 2-3) berikut.

Ronggeng merupakan fenomena budaya yang banyak disinggung dalam berbagai tulisan, antara lain; Kidung Sunda (Karya sastra Jawa Tengahan, 1500-an); Serat Centhini (1814), Ronggeng Dukuh Paruk (Novel, Ahmad Tohari, 2004), The History of Java (Thomas Stamford Raffles, 1817),

Art in Indonesia: Continuities and Change (Claire Holt, 1967), Old Javanese English Dictionary (P.J. Zoetmulder, 1982), Children of The Colonial State: Population Growth and Economic Development In Java 1795-1880, (1989), Erotic Triangles: Sundanese Men's Improvisational Dance in West Java Indonesia (Henry James, 2001). Tulisan-tulisan tersebut pada umumnya memaparkan ronggeng sebagai perempuan penari kalanganan. Budaya ronggeng dikelilingi banyak pria, dipuja, disanjung, atau juga dijadikan *patner* tidak saja di arena pertunjukan, tetapi juga di atas ranjang.

Penulis menemukan sebuah manuskrip tentang peristiwa pendirian Sekolah Ronggeng di lingkungan Kraton Cirebon yang ditulis oleh J.A. van Middelkoop dengan judul "*Reglement Van de Tandak of Ronggeng Inholen te Cheribon (1809)*". Manuskrip ini memuat sejumlah 22 pasal yang dituangkan dalam 15 halaman, isinya meliputi; pemberian ijin pendirian tiga sekolah ronggeng di tiga Kraton Cirebon, penetapan lokasi, penetapan kurikulum pembelajaran, penetapan persyaratan bagi siswa/murid, penetapan jadwal pertunjukan, dan penetapan larangan membawa pergi ronggeng (Lalan Ramlan, 2008: 70-76). Terutama yang paling menarik adalah pada *Art 18* yang berbunyi:

*"Des morgens ten zeeven uuren zal het oderwijs der kelass moede en leebees in het leezeen schrij ven en den Koran etc een aanvaangneemen en eerst, des middagsten elf uuren mogen eindigen terwijl des na de middag van twee tot sessen, en in het zingen en ronggeng speel len gegeven zal moeten warden en zulks dagelijks except op feest of andere het lingen dagen"*.

Pasal ini berisi antara lain penetapan kurikulum seperti; pagi hari pelajaran menulis dan membaca Qur'an dan adat istiadat Cirebon, sore hari nyanyi dan Tari Ronggeng". Berdasarkan keterangan di atas ada beberapa catatan penting yang perlu dicermati, antara lain isi kurikulum pada sekolah ronggeng jelas mencerminkan citra profesi ronggeng yang bermartabat, karena dibekali dengan pendidikan, keagamaan (Islam), keahlian menyanyi dan menari, serta wawasan budaya adat-istiadat Cirebon. Hal ini sangat berbeda dengan yang dilukiskan oleh para penulis sebelumnya

yang menggambarkan keadaan ronggeng pasca tahun 1809. Disebutkan oleh Raffles (1965: 381), bahwa ... *Their conduct is generally so incorrect, as to render the title of ronggeng and prostitute synonymous ...*

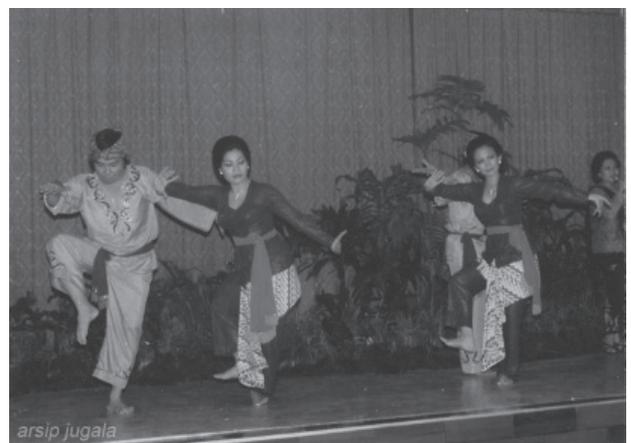
Dengan demikian, persoalan dunia *ronggeng* yang selama ini lebih banyak diekspose citra negatifnya perlu dikaji ulang. Hal ini penting segera dilakukan, agar pemahaman masyarakat terhadap profesi Ronggeng menjadi utuh. Citra positif ronggeng yang selama ini belum tergalikan oleh para pengamat atau peneliti tari ternyata telah ditangkap sejak lama oleh Gugum Gumbira. Potensi daya paku/pesona ronggeng ia temukan dalam *Ketuk Tilu*, *Topeng Banjet*, dan *Bajidoran*, sedangkan dari *Pencak/Maenpo* (Pencak Silat) ia temukan jurus-jurus kunci yang melengkapi gambaran kegesitan seorang *ronggeng* ketika menari dalam menghindar, menekan, mendorong, dan membuka peluang para lelaki untuk masuk, tetapi akan dikunci apabila melakukan gerakan-gerakan yang membahayakan dirinya. Dalam hal ini Gugum melihat seorang ronggeng sebagai seorang pesilat (*jawara*) perempuan. Terkait dengan hal itu Sumardjo (2006: 92) menjelaskan, bahwa:

Seni adalah cahaya atas realitas. Realitas yang selama ini kita nilai biasa dan rutin, tiba-tiba diberi cahaya baru sehingga nampak sesuatu yang tak kita lihat selama ini. Realitas nampak baru, nampak jelas, nampak punya kedalaman, nampak lebih benar. Seni pada awalnya pertemuan sebuah kebenaran atas realitas. Kebenaran itu selama itu tersembunyi di balik realitas. Setiap orang barangkali dapat mengalami peristiwa semacam itu, tetapi tetap tersimpan bagi dirinya. Seorang seniman, ilmuwan, filsuf, agamawan, dapat mewujudkan dalam simbol-simbol. Untuk itu diperlukan keterampilan teknik dan kecerdasan cara mewujudkannya. Dan kalau orang itu cukup terampil, terlatih dan cerdas, maka ia akan bisa cepat mewujudkannya dalam bentuk benda.

Pola penyajian berpasangan terutama dalam *Ketuk Tilu* itulah, yang masih kental diadopsi ke dalam tari *Ketuk Tilu Perkembangan*, nama yang dipakai saat itu.



Gambar 2. Gugum Gumbira dan Tati Saleh dalam repertoar tari Rendeng Bojong (Foto: Koleksi Jugala, 1980).



Gambar 3. Gugum Gumbira dkk., dalam *Ketuk Tilu Perkembangan* (Foto: Koleksi Jugala, 1978).

Ketegangan akibat pro dan kontra dari masyarakat Sunda, terutama para seniman konservatif dalam menyikapi kehadiran tari olahannya itu pada akhirnya disikapi dengan arif dan bijak oleh Gugum Gumbira. Ia bahkan memosisikan sebagai sebuah tantangan untuk segera menemukan nama yang lebih tepat. Selang beberapa tahun beredarlah sebuah nama yang langsung populer di tengah-tengah kehidupan masyarakat Sunda yaitu *Jaipong*. Repertoar tari pertama yang diluncurkan diberi nama *Rendeng Bojong dina lagu Banda Urang*. Nama tarian ini dalam waktu singkat dikenal di seluruh Jawa Barat, bahkan melampaui popularitas dua *genre* tari yang sudah ada sebelumnya, yaitu; *genre* tari *Keurseus* dan *genre* tari *Kreasi Baru* (Gambar 3)



Gambar 4. Penari Jugala dalam Repertoar tari Rawayan repertoar (Foto: Koleksi Jugala, 2006)



Gambar 5. Mira Tejaningrum dalam repertoar Tari Kawung Anten (Foto: Koleksi Jugala, 2006)

Beberapa karya selanjutnya yang diciptakan Gugum ada yang masih mempertahankan jenis penyajian tari berpasangan, seperti; *Toka-Toka* dan *Ringkang Gumiwang*. Akan tetapi mayoritas repertoar tari yang diciptakannya berjenis tari tunggal, baik putra yang hanya ada satu yaitu *Penjug Bojong*, maupun putri seperti; *Keser Bojong*, *Setra Sari*, *Iring-Iring Daun Puring*, *Sonteng*, *Senggot*, *Rawayan*, dan *Tawadu*. Satu-satu karya yang bertema, yaitu *Kawung Anten*.

Perkembangan penciptaan tari Jaipongan ini, tidak saja menunjukkan perubahan pada koreografinya saja tetapi juga pada desain busana.

### Struktur Koreografi Tari

Struktur Koreografi tari dibangun oleh empat fase ragam gerak, yaitu; *bukaan*, *pencugan*, *Nibakeun*, dan *mincid*. *Bukaan* yaitu fase ragam gerak awal, biasanya dimulai setelah *goong* dan diadopsi dari ragam gerak awal dalam tarian *Ketuk Tilu* dan *Bajidoran*. Fase *bukaan* ini di dalamnya terdiri dari gerak-gerak, seperti misalnya; *kuda-kuda pasang*, *luncat*, *depok*, dan sebagainya. Kemudian *pencugan* yaitu fase ragam gerak yang lebih merupakan permainan *jurus* yang sudah distilasi untuk kebutuhan tari (gerak ini bisa dilakukan di tempat maupun berpindah tempat), lazimnya disebut *gerak pokok* atau *ibing pola*, misalnya, *besot*, *siku*, *bandul*, *tajong*, *jerété*, *peupeuh*, dan sebagainya. *Nibakeun* yaitu ragam gerak yang merupakan rangkaian gerak akhir atau sering disebut *ngagoongkeun* (gerak penutup), misalnya *galieur*, *godeg*, *jeblog*, *jedag*, dan sebagainya. Untuk menggabungkan berbagai fase ragam gerak tersebut dipakai fase ragam gerak *mincid*, seperti: *kuntul longok*, *girimis*, *adu manis*, *ban karét*, *kulawit*, *bongbang*, dan sebagainya. Semua ragam gerak itu menjadi kerangka dasar dalam konstruksi bangunan Jaipongan, sehingga secara struktural memiliki awalan, tengah, dan penutup. Ketiganya dipertautkan dengan gerak penghubung.

Bentuk garapan Jaipongan pada umumnya disajikan secara tunggal dan berpasangan, serta memiliki warna mandiri yang khas baik dari sisi koreografi, iringan, dan rias busananya. Jaipongan yang diciptakan oleh Gugum Gumbira dikembangkan dan disebarluaskan melalui Padepokan Seni Jugala, serta Jugala Record. Secara konseptual Gugum telah mampu berbuat sesuatu untuk kepentingan orang banyak. Kesemuanya itu digali dari fenomena-fenomena yang tengah terjadi. Kemunculan karya Jaipongan ini adalah sebuah jawaban atas kefakuman kreatifitas yang terjadi pada dekade tahun 70-an di Jawa Barat. Hal ini Ia jadikan peluang untuk mengisi dan menawarkan suatu karya baru yang berorientasi pada seni tradisi yang pernah digemari oleh rakyat Jawa Barat.

Fleksibilitas struktur tari Jaipongan bisa dilihat setiap repertoar tarinya, misalnya: *Rendeng Bojong*, *Toka-Toka*, *Iring-Iring daun Puring*, *Senggot*, dan *Ringkang Gumiwang* dimulai dengan *mincid*; *Keser Bojong* dimulai dengan *bukaan*; *Sonteng*, *Setra Sari*, dan *Pencug Bojong* dimulai dengan *pencugan*, sedangkan *nibakeun*, karena posisinya sebagai ragam gerak penutup menuju *goong*, posisinya pada setiap repertoar tari akan ditentukan oleh posisi *goongan*.

## Karawitan Tari

Proses pembuatan atau penyusunan gending tari berjalan agak rumit dan memakan waktu yang lama, karena adanya perbedaan visi dan persepsi yang mendasar antara Gugum Gumbira dengan para penata gending yaitu Nandang Barmaya yang dibantu oleh Tosin dan Samin. Pada awalnya mereka tidak mengerti keinginan Gugum, hal ini didasari oleh beberapa kaidah gending yang mereka anggap sudah baku dan tidak mungkin untuk diubah. Pola irama yang dipaksakan untuk mengikuti ritme gerak dipandang akan merusak *pakem-pakem* tradisi, sehingga terjadi tarik menarik antara konsepsi Gugum dengan penata gendingnya. Pada satu pihak Gugum menghendaki bahwa gending sebagai pengiring mampu mengiringi konsep gerakannya, di sisi lain ia menekankan bahwa sudah saatnya berani ke luar dari *pakem-pakem* yang sudah ada. Pada awalnya nampak terjadi kebuntuan dalam penuangan idenya tersebut karena para penata karawitan belum mampu menterjemahkan apa yang dikehendakinya. Akhirnya gending belum mewadahi konsep garapnya. Walaupun terbentuk, masih terlihat unsur pemaksaan. Gugum memberikan nama dengan sebutan *Ketuk Tilu Perkembangan*. Dikatakan demikian, karena secara koreografi telah terjadi pembaharuan, sementara gending untuk mengiringi tariannya belum beranjak dari bentuk tradisi.

Rupanya Gugum perlu mencari alternatif lain dalam pembaharuan gendingnya ini. Dia mencari seniman lain sebagai pendukung tambahan. Ketika sedang melihat suatu pertunjukan *Kiliningan*, dia melihat seorang *penabuh* kendang yang dari sisi usia masih muda dan memiliki potensi dalam keterampilan memainkan kendang, yaitu Suwanda dari Karawang. Suwanda dipertemukan kepada para penata gending seperti: Nandang

Barmaya, Samin, dan Tosin, lalu disuruh menampilkan kebolehannya dalam menabuh kendang yang diiringi dengan gamelan oleh ketiga orang tersebut. Rupanya apa yang dilakukan oleh Suwanda sangat terbiasa dalam pertunjukan *Kiliningan*, *Tanjidor* dan *Topeng Banjet* yang kaya akan motif *tepak* kendang dalam irama tradisi, namun ternyata tetap tidak merubah struktur lagu atau gending.

Melihat hal demikian terbukalah pandangan Nandang Barmaya, Tosin, dan Samin untuk mulai memahami keinginan Gugum. Dalam pikiran mereka sudah saatnya mengadakan pembaharuan, sebab pada hakekatnya apa yang dilakukan bukan suatu perusakan tetapi merupakan pengembangan. Akhirnya timbul gagasan baru dari keempat orang tersebut, Suwanda dan Tosin berupaya untuk menghadirkan motif-motif baru pada *tepak* kendang, sementara Nandang Barmaya dan Samin berupaya untuk mengembangkan dan menciptakan gending-gending yang baru pula, yang selanjutnya diselaraskan dengan konsep tarinya. Sejak saat itulah terjadi jalinan komunikasi yang *konvergen* antara Gugum dengan para penggarap gendingnya.

Ternyata para penggarap gending yang dipercaya Gugum Gumbira tersebut merupakan seniman-seniman yang handal. Ini tampak pada garap awal gending Jaipongan tersebut yang mencuatkan warna baru dalam kancah kreativitas karawitan Sunda. Pola gendingnya terdiri atas *intro*, bagian tengah, dan gending penutup. Bagian *intro* merupakan terobosan baru sebagai pengganti karawitan *arang-arang* dalam *Ketuk Tilu*. Bagian ini memberikan peluang bagi Gugum untuk menampilkan teknik muncul atau gebrakan awal dalam tariannya. Pada sisi lain ini memberikan peluang bagi penabuh kendang untuk menampilkan kebolehannya. Gugum pun begitu kompromis dengan para penata gendingnya termasuk mendiskusikan judul lagu. Pada saat itu lagu yang ditetapkan adalah *Daun Pulus Keser Bojong*, tetapi tariannya diberi nama *Keser Bojong*. Ini merupakan momentum yang paling penting dalam penciptaan Jaipongan setelah melalui proses panjang, yang sebelumnya belum menemukan bentuk yang diinginkan hingga terpaksa diberi nama *Ketuk Tilu Perkembangan*. Dengan kata lain, *Keser Bojong* merupakan bentuk paling awal dari *genre* tari Jaipongan.

Perkembangan selanjutnya justru menempatkan kekuatan karya Gugum Gumbira dalam Jaipongan adalah terletak pada gendingnya. Gending bukan hanya sekedar penunjang tarian tetapi merupakan salah satu aspek yang dapat menandakan identitas Jaipongan itu sendiri. Bahkan gending dapat dikatakan lebih dominan sebagai penanda atau ciri jaipongan, karena ketika suatu penampilan Jaipongan hanya menampilkan tariannya saja maka identitas Jaipongan tersebut menjadi tidak jelas. Sebaliknya, ketika Jaipongan disajikan gending saja, secara *auditif* Jaipongan akan tetap nampak.

Kelebihan lain dalam Jaipongan adalah warna *tepak* kendang yang begitu variatif dan dinamis, sehingga merangsang orang yang mendengarkan untuk mengikuti irama kendang. Gugum mampu memadukan pola *tepak* kendang gaya *Kaleran* dan gaya *Priangan* (Bandung), yakni menggabungkan pola *tepak* teknik *melem* g-nya *Priangan* dan teknik *pencug* gaya Karawang dan Subang. Pengaruhnya pada pembawaan lagu yang dibawakan oleh pesinden sangat terasa pada *cengkok* lagu di akhir sebuah *goongan*, dalam hal ini Nano S 2007: 128) menjelaskan berikut.

"Bandung punya *buntut* dan Karawang menjadi *buntet*. Mengapa demikian, dengan teknik menabuh *pelem*, kendang lebih banyak mengatur tempo agar tetap *ajeg* melalui pukulan yang halus sehingga rasanya menjadi *pelem* (enak, gurih, nikmat). Ini akan mengantar *sinden* dalam membawakan lagu yang mengalun panjang, dan pada bagian akhir lagu walau sudah dibatasi dengan aksent tabuh *gong* besar suaranya masih *berbuntut* panjang, akan tetapi dalam Jaipongan dari hentakan kendang yang kadang lebih menggumuli lagu, pesinden menjadi agak terkekang temponya terutama pada bagian lagu yang mendekati jatuhnya *gong*, yang akhirnya menjadi *buntet*. Itulah sebabnya, yang menyebabkan Gugum dalam tari Jaipongnya cenderung memilih lagu-lagu yang berirama *hiji setengah, dua wilet dan lalamba*".

Pola irama itu *embat*-nya cenderung lambat, namun *tepak* kendangnya cenderung menghentak-hentak, penuh energi. Volume dan aksent bunyi berlawanan dengan karakter tarian yang halus, apalagi dibungkus dengan *tepak* kendang yang bertenaga dan cenderung menghentak-hentak.

Karakternya tampak terasa muncul, bahkan tidak mengganggu watak dan sifat tariannya. Gending Jaipongan sangat elastis dan terbuka untuk diterima oleh jenis kesenian tradisi apapun, seperti; wayang kulit, campur sari, atau pun musik Bali, termasuk dalam jenis yang bernuansa pop, jazz, dan seni modern lainnya.

Gamelan Jaipongan menggunakan gamelan lengkap, seperti *Bonang, Saron, Demung, Peking, Rincik, Gong, Kempul, Kendang, dan Rebab*, ditambah dengan *kecrek*. Pada awalnya *laras* yang digunakan adalah salendro, namun pada perkembangan lebih lanjut, terutama para kreator *Jaipong* setelah era Gugum Gumbira, ada yang menggunakan gamelan berlaras *pelog*.

Kalau dicermati secara seksama ada beberapa ciri yang membedakan antara menabuh pada gamelan Jaipongan dengan menabuh pada gamelan untuk tari lainnya, yaitu terletak pada tabuhan *tiga waditra* yang terdapat pada perangkat gamelannya, seperti: *Kendang, Bonang, dan Kempul*. Menurut Suwanda dan Dali (2008) motif-motif *tepak kendang* Jaipongan terinspirasi oleh idiom-idiom kesenian yang telah ada, seperti *Kiliningan, Ketuk Tilu, Topeng Banjet, maupun Pencak Silat*".

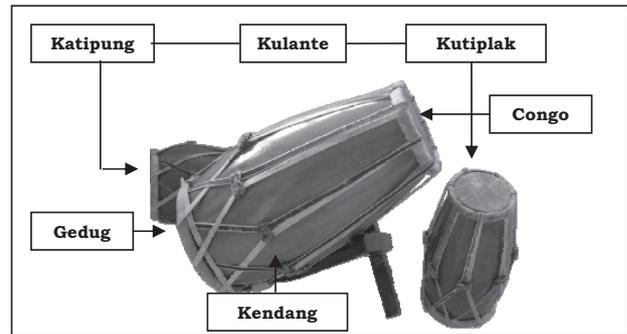
Kendang secara umum termasuk kepada *waditra* yang memainkan ritmis, berfungsi untuk mengatur irama dan tempo, serta sebagai aksentuasi atau penegas ritme gerak apabila gending yang disajikannya sebagai iringan tari. Dengan demikian permainan atau tabuhan Kendang sama sekali tidak berpengaruh kepada aspek nada dan melodi dari lagu yang disajikan. Artinya, tabuhan Kendang tidak berkaitan dengan lagu apa yang disajikannya, tetapi hanya berkaitan dengan irama dalam lagu yang disajikan. Bunyi Kendang Sunda memiliki beberapa ketentuan yang berkaitan dengan pengaturan nada. Frekuensi bunyi kendang disesuaikan dengan frekuensi nada-nada tertentu yang terdapat pada *waditra* gamelan pengiringnya walaupun tidak disusun menjadi sebuah *laras*.

Berangkat dari pernyataan di atas, *waditra* (instrumen) kendang yang akan dimainkan harus disesuaikan terlebih dahulu dengan *waditra* atau nada-nada tertentu agar suaranya yang muncul selaras dengan gamelan yang mengiringinya. Lili Suparli (2008) menjelaskan bahwa ada lima ketentuan atau lima cara *steman* kendang yang biasa digunakan oleh para *pengendang* Sunda yaitu, *steman* kendang pola 1, 2, 3, 4, 5. Kendang

Jaipongan termasuk pada *larasan* pola 5 yaitu: Muka kendang *kutiplak* (muka kendang kecil atau *anak* bagian atas) di-*stem* pada nada *Singgul (5/la)* *oktav* tinggi (sama dengan nada *singgul Alit (5/la)* pada *waditra saron*) *laras* salendro. Muka kendang *kemprang/congo* (muka kendang besar atau *indung* bagian atas), di-*stem* pada nada *panelu (3/na)* atau *loloran (2/mi)* *oktav* standar (sama dengan nada *loloran (2/mi)* atau *panelu (3/na)* pada *waditra saron*) *laras* salendro. Muka kendang *katipung/kentrung* (muka kendang kecil atau *anak*), di-*stem* pada nada *galimer (4/ti)* *oktav* standar (sama dengan nada *galimer (4/ti)* pada *waditra saron*) *laras* salendro. Muka kendang *gedug* (muka kendang besar atau *indung* bagian bawah) oleh para *pengendang* biasanya di-*stem* atau disesuaikan dengan nada *galimer (4/ti)* *laras* salendro.

Selain digunakan untuk mengiringi gending Jaipongan, *larasan* kendang pola 5 juga digunakan untuk mengiringi *Wayang Golek*. Untuk memunculkan bunyi yang ideal pada *steman* kendang pola 5 ditentukan oleh ukuran kendang yang khusus, yaitu ukuran kendang besar dengan panjang antara 65 cm sampai 70 cm dengan diameter muka *gedug* (muka kendang bagian bawah) 35 cm sampai 40 cm, dan muka *kemprang/congo* (muka kendang bagian atas) berdiameter antara 20 cm sampai 25 cm, sedangkan ukuran *kulanter* (kendang kecil atau *anak*) yang biasa dipergunakan untuk *kutiplak* (muka bagian atas), dan *katipung* (muka bagian bawah) panjangnya antara 35 cm sampai 40 cm, dengan diameter muka *kutiplak* (muka bagian atas) antara 12 cm sampai 15 cm, dan muka *katipung* (muka bagian bawah) berdiameter antara 18 cm sampai 20 cm.

*Steman* bunyi kendang dan ukuran kendang Jaipongan memiliki ketentuan khusus yang berbeda dengan *steman* dan ukuran kendang lainnya. Perbedaan tersebut memunculkan bunyi kendang yang berbeda dan khas. Dilihat dari ukuran frekuensi bunyi dalam kendang Jaipongan, terutama *kemprang/congo* (muka kendang besar atau *indung* bagian atas), memiliki frekuensi bunyi yang sama dengan frekuensi bunyi *kemprang/congo* (muka kendang besar atau *indung* bagian atas) kendang *Penca*, yaitu memunculkan bunyi yang berfrekuensi tinggi. Pada perkembangan selanjutnya frekuensi bunyi *kemprang* (muka bagian atas) kendang Jaipongan oleh para *pengendang* disesuaikan dengan nada *Galimer (4/*



Gambar 6. Perangkat kendang Sunda  
(Foto: Koleksi Lili Suparli, 2009)

*ti)* *oktav* tinggi (sama dengan nada *Galimer (4/ti)* pada *waditra peking*).

Frekuensi di atas didasari oleh kebutuhan estetika tabuhan kendang Jaipongan yang disesuaikan dengan fungsi utama tabuhan kendang, yaitu mengatur tempo, dinamika dan mempertegas aksentuasi gerak tari. Oleh karena itu bunyi kendang yang telah diatur seperti di atas dipadukan pula dengan pola-pola ritme yang dibutuhkan untuk mengisi ritme gerak tari. Menurut Lili Suparli (2008) perpaduan itulah yang kemudian menjadi sebuah estetika garap kendang jaipongan, yang selanjutnya disebut dengan *Tepak Kendang Jaipongan*, sebagai kreativitas baru dalam garap kendang Sunda”.

Munculnya motif *tepak* kendang Jaipongan tersebut terinspirasi dan digali dari kesenian-kesenian yang telah ada, untuk hal ini Suwanda dan Dali (seperti yang dituturkan kepada Gugum Gumbira) mengatakan, bahwa motif-motif *tepak kendang* Jaipongan terinspirasi oleh idiom-idiom kesenian yang telah ada, seperti *Kiliningan*, *Ketuk Tilu*, *Topeng Banjet*, maupun *Pencak Silat*.

*Bonang* adalah salah satu *waditra* yang terdapat pada seperangkat gamelan, baik yang ber*laras* salendro maupun *laras pelog*. Cara memainkan atau motif tabuhan yang biasa dimainkannya adalah *dikemprang*, *digumek*, dan lain-lain. Meskipun cara memainkannya berbeda atau tidak sama seperti alat lainnya. Kehadiran bonang menjadi satu komposisi yang padu dalam pertunjukannya seperti dikemukakan Nano. S (2006: 96) berikut.

Lagam gending (*style*) antar *waditra* gamelan menjadi satu komposisi yang padu dalam pagelarannya. Lagam-lagam itu mempunyai motif *tabuh* secara tersendiri yang berlainan dengan *waditra* lain, seperti

yang terjadi di wilayah Pasundan bahwa dalam teknik menabuh *bonang* dan *rincik* pada gamelan Sunda bermacam-macam *tabuh*, di antaranya *dicaruk*, *dikempyang*, *dipancer*, *digumek*, *dicacag*, dan lainnya.

Namun demikian dalam gending Jaipongan, tabuhan *bonang* memunculkan tabuhan khusus yang mengadopsi dari tabuhan *ketuk* pada pertunjukan *Ketuk Tilu* dan pertunjukan *Topeng Banjet*, sedangkan alat yang dipergunakannya hanya tiga buah, yaitu nada 5 (*la alit*), 3 (*na*) 2 (*mi*). Walaupun terdapat motif tabuhan *dikemprang* tetapi tabuhan tersebut hanya dipergunakan pada bagian *gelenyu* atau *pangjadi* (bagian lagu awal sebelum masuk pada lagu pokok). Untuk mengiringi lagu pokok biasanya tabuhan *bonang dicacag*, sehingga tabuhan *bonang* tersebut bisa dikatakan ciri dari gending Jaipongan.

Kehadiran (bunyi atau tabuhan) *kempul* atau *goong* kecil dalam pertunjukan Jaipongan menjadi salah satu yang dominan, bahkan hampir sama dominannya dengan tabuhan *bonang* maupun tabuhan kendang. Menurut Suparli (2008) permainan *kempul* dalam Jaipongan selain sebagai penanda irama yang dimainkan, juga berfungsi sebagai aksentuasi dari ritme tabuhan kendang. Artinya, bunyi atau tabuhan *kempul* dalam Jaipongan sangat berbeda dengan tabuhan-tabuhan dalam pertunjukan lainnya. Pada tarian Keurseus, Topeng, Wayang, Kreasi Baru, misalnya, fungsi bunyi *kempul* hanya penanda irama, tetapi dalam Jaipongan bunyi atau tabuhan *kempul* selain sebagai penanda irama juga berfungsi sebagai aksentuasi dari ritme bunyi kendang. Bahkan Gugum Gumbira (2008) menambahkan bahwa motif atau tabuhan *kempul* dalam Jaipongan terilhami oleh permainan bass gitar dalam pertunjukan musik<sup>2</sup>. Hal ini mengakibatkan irama dalam Jaipongan menjadi dinamis (selain tabuhan kendang dan *bonang*) dengan motif tabuhan *kempulnya*, di samping itu dipertegas pula oleh bunyi *kecrek*. Dengan demikian para penata gending yang dipercaya oleh Gugum telah mampu menghasilkan karya baru dengan warna yang begitu spesifik, dalam arti sangat berbeda dengan pola gending tari rakyat sebelumnya yang pada gilirannya mewarnai pola irama gending atau karawitan Sunda lainnya.

## Tata Busana Tari

Busana tari Jaipongan tampak memancarkan warna baru, yang bahan dasarnya diangkat dari busana masyarakat *pahumaan*, yakni *kabaya* dan *sinjang* bagi wanita. Biasanya apabila kaum wanita memakai *sinjang* dan *kabaya* bergerak pelan dan penuh kehati-hatian, ini disebabkan oleh terbatasnya ruang gerak karena bagian bawah mengekang keleluasan bergerak. Busana *kabaya* dan *sinjang* dalam tari Jaipongan memberikan keleluasaan untuk bergerak, karena pola busananya didesain dengan tidak menutup ruang gerak.

Terlebih pada busana penari wanita, merupakan pengembangan dari busana pesinden *Kliningan Bajidoran* baik dari sisi bentuk maupun warnanya yang oleh Gugum Gumbira diberi warna lain serta aksentuasi melalui pengayaan ornamen. Hasilnya adalah munculnya busana berkarakter yang sesuai dengan jiwa tarian, dan sekaligus memberikan kesan jati diri *kasundaan*. Menurut Soejanto Poespo Wardoyo (1986: 30), pola pengembangan busana seperti yang dilakukan oleh Gugum Gumbira pada tari Jaipongan masih memperlihatkan lokal genius, yaitu adanya unsur-unsur atau ciri-ciri tradisional yang mampu bertahan, bahkan memiliki kemampuan untuk mengakomodasi unsur-unsur budaya dari luar serta mengintegrasikannya dalam kebudayaan asli. Namun demikian, dalam perkembangannya busana Jaipongan mengalami perubahan sesuai kebutuhan repertoar tari yang diciptakan Gugum Gumbira. Hal ini terlihat, terutama repertoar tari *Sonteng*, *Rawayan*, dan *Kawung Anten*.

## Penutup

Jaipongan yang diciptakan Gugum Gumbira merupakan hasil upaya kreatif yang dilandasi oleh pemahamannya terhadap berbagai tatanan nilai kearifan lokal tradisi masyarakat Sunda, dan meramunya dalam cita rasa masyarakat kota/urban. Sikap kritis Gugum terhadap karya-karya tari Sunda sebelumnya menghasilkan kinestetika tari baru dalam perkembangan seni pertunjukan tari Sunda karena lebih merupakan sebuah proses pencarian makna keindahan baru atau dekonstruksi kinestetika tari Sunda yang selama ini berlatar budaya *priyayi/menak*.

Latar budaya yang menekankan pada tatanan nilai etika dan estetika tari egaliter yang khas, yaitu menghasilkan sebuah konstruksi tari pada Jaipongan dengan struktur tari yang simpel, dinamis, enerjik, dan maskulin. Begitu pula dengan kehadiran unsur lain yang menjadi bagian integral dalam Jaipongan, seperti iringan tari, tata busana, dan artistik lainnya. Konstruksi tari seperti itu telah menjadi identitas baru tari Sunda bagi masyarakat Jawa Barat hingga saat ini. Itu berarti bahwa melalui Jaipongan, Gugum Gumbira telah mampu membangun dinamika kehidupan seni pertunjukan tari Sunda. Oleh karena itu, dalam perkembangan seni pertunjukan tari Sunda, Jaipongan dan Gugum Gumbira Tirasondjaya sebagai penciptanya selayaknya diposisikan sebagai sebuah *genre* tari dan seniman pembaharu generasi ketiga.

### Kepustakaan

- Caturwati, Endang. 2006. *Perempuan & Ronggeng Di Tatar Sunda: Telaahan Sejarah Budaya*. Bandung: Pusat Kajian LBPB.
- Mulyana, Edi, dan Lalan Ramlan. 2012. *Tari Jaipongan*. Bandung: Jurusan Tari STSI Bandung.
- \_\_\_\_\_. 2012. "Keser Bojong: Idealisasi Pencitraan Jaipongan Karya Gugum Gumbira" dalam *Jurnal Seni dan Budaya PANGGUNG*. Vol. 22 No. 1. Januari-Maret 2012, 37-51.
- Nano, S., 2007, "Nang Neng Nong ... Jaipongan" dalam Endang Caturwati dan Lalan Ramlan (Eds.) *Gugum Gumbira: Dari ChaCha ke Jaipongan*. Bandung: Sunan Ambu Press: 123-132.
- Poespo Wardoyo, Soejanto. 1986. *Pengertian Local Genius dan Relevansinya dalam Modernisasi*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Ramlan, Lalan. 2008. *Tayub Cirebonan: Artefak Budaya Masyarakat Priyayi*. Bandung: Sunan Ambu Press.
- Rohidi, Tjetjep Rohendi. 2011. *Metodologi Penelitian Seni*. Semarang: Cipta Prima Nusantara.
- Sumardjo, Jakob. 2000. *Filsafat Seni*. Bandung: ITB.
- \_\_\_\_\_. 2003. *Simbol-Simbol Artefak Budaya Sunda*. Bandung: Kelir.
- \_\_\_\_\_. 2006. *Estetika Paradok*. Bandung: Sunan Ambu Press.
- R.M. Soedarsono. 1999. *Metodologi Penelitian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa*. Bandung: MSPI.

### Informan

- Askin (78 th.) Seniman Gokgik. Tinggal di Karawang.
- Euis Komariah (65 th.) Istri Gugum Gumbira. Tinggal di Jalan Kopo, 17 Bandung
- Gugum Gumbira (68 th.). Seniman. Tinggal di Jalan Kopo, 17 Bandung.
- Lili Suparli (46 th.). Seniman dan akademisi Karawitan.

## Ragam Sulukan Wayang Kulit Purwa Gaya Yogyakarta: Studi Kasus Timbul Hadiprayitno, Hadi Sugito, dan Suparman

Sudarko<sup>1</sup>

Jurusan Pedalangan, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Surakarta

### ABSTRAK

Penelitian ini bertujuan untuk mencari penjelasan tentang ragam *sulukan* wayang kulit purwa gaya Yogyakarta versi Timbul Hadi Prayitno, Hadi Sugito, dan Suparman. Penjelasan itu didapat dengan jalan mencari persamaan dan perbedaan *sulukan* tiga dalang itu. dalam mencari persamaan dan perbedaan *sulukan* tiga dalang tersebut. Dalam mencari sebab-sebab terjadinya perbedaan *sulukan* digunakan landasan pemikiran Koentjaraningrat mengatakan bahwa segala bentuk perubahan yang terjadi dalam tata kehidupan masyarakat di antaranya disebabkan oleh tiga faktor pokok yakni: (1) ketidakpuasan terhadap hasil yang telah ada, (2) kemampuan di dalam bidangnya, dan (3) keinginan mendapatkan imbalan. Berdasarkan penelitian dapat disimpulkan bahwa persamaan *sulukan* tiga dalang terletak pada *pathet*, jenis, fungsi, hubungan *cakepan* dengan lagu, hubungan *gendhing* dengan *sulukan*. Sementara itu perbedaan *sulukan* terletak pada: (1) jenis *lagon*, *suluk*, dan *kawin* terletak pada *wilet*. (2) Jenis *ada-ada* yakni perbedaan pada *wilet* dan *cakepan* dan letak pada lagu pokok.

Kata kunci: ragam, *sulukan*, Yogyakarta.

### ABSTRACT

***The Various Mood Song of Yogyakarta Shadow Puppet Theater: A Case Study on Timbul Hadiprayitno, Hadi Sugito, dan Suparman's Work.*** This paper is intended to look for the explanations about the various kinds of puppet *sulukan* (mood song) in Yogyakarta style especially *sulukan* of Timbul Hadiprayitno, Hadi Sugito, and Suparman. The explanation was obtained by seeking similarities and differences of the three puppeteer's *sulukan*. In order to search for similarities and differences of *sulukan*, the comparative approach was used. Moreover, in searching for the causes of differences of *sulukan*, the theoretical framework by Koentjaraningrat was used. It says that any changes happened in the governance of community life of which they are caused by three main factors, namely: (1) dissatisfaction to the existing results, (2) the capabilities in one's field, and (3) the desire to get rewards. The similarities to the three puppeteers' *sulukan* lie on *pathet*, type, function, *cakepan* relationship with the song, and the relationship of *gendhing* with *sulukan*. Meanwhile, the differences of the three puppeteer's *sulukan* are on: (1) the type of *lagon*, *suluk*, and *kawin* which lies in *wilet*. (2) the type of *ada-ada*, namely the difference lies in *wilet* and *cakepan* and the difference lies in the basic song, *wilet*, and *cakepan*.

Keywords: mood song, puppetry, wayang

### Pendahuluan

Pedalangan gaya Yogyakarta mempunyai dua ragam gaya pedalangan yaitu ragam gaya Keraton Kasultanan yang disebut juga *Habirandha*, dan ragam gaya kerakyatan (desa). Ragam *habirandha* muncul karena pengaruh sekolah dalang *Habirandha* (*Hambiwarakaké Rancangan Andhalang*) yang didirikan tahun 1925 atas perintah Sultan Hamengku Buwana VIII. Pedalangan ragam gaya *Habirandha* di Yogyakarta tidak didukung oleh dalang-dalang yang ada di desa. Ragam gaya pedalangan ini hanya didukung oleh dalang-dalang keraton (kota). Dalang-dalang di desa masih tetap menggunakan gayanya sendiri-sendiri yakni warisan dari orang tuanya. Hal ini dapat dilihat dari dalang-dalang yang pentas di

desa-desa, jarang atau bahkan tidak ada yang menggunakan ragam gaya *Habirandha*. Banyak terjadi dalang-dalang lulusan *Habirandha*, kalau mendalang malah menggunakan ragam gaya di luar keraton dengan jalan meniru dalang-dalang terkenal seperti Timbul Hadiprayitno, Hadi Sugito, dan Suparman. Tiga dalang itu menjadi panutan bagi dalang muda pada zamannya, karena masing-masing mempunyai ciri khas pedalangannya sendiri. Ciri khas yang sangat menonjol dari tiga dalang itu terutama pada *sulukan*. Adanya ciri khas *sulukan* dari masing-masing dalang inilah yang menjadi alasan penulis untuk mengkaji *sulukan*.

Tulisan ini akan dibatasi pada *sulukan* dari tiga dalang yakni Timbul Hadiprayitno, Hadi

1 Alamat korespondensi: Prodi Pedalangan ISI Surakarta. Jalan Ki Hajar Dewantara, Surakarta. E-mail: sudarko\_isi@gmail.com.

Sugito, dan Suparman. Pemilihan tiga dalang itu didasarkan atas pertimbangan sebagai berikut: (1) Tiga dalang itu masing-masing mempunyai ciri khas di dalam *sulukan*. (2) Tiga dalang itu merupakan dalang tenar di Yogyakarta. (3) Tiga dalang itu masing-masing mempunyai penggemar dan pengikut sehingga menjadi panutan bagi dalang muda. Pertanyaan yang diajukan adalah (1) Bagaimana persamaan dan perbedaan *sulukan* dari tiga dalang tersebut? (2) Mengapa *sulukan* tiga dalang itu berbeda?

Upaya membandingkan *sulukan* Timbul Hadiprayitno, Hadi Sugito, dan Suparman akan dilakukan dengan pendekatan komparatif dengan cara menunjukkan persamaan dan perbedaan antara dua obyek atau lebih yang menggunakan dasar-dasar tertentu. Dasar mengadakan perbandingan adalah menempatkan sesuatu yang belum diketahui atau belum dikenal dalam rangka suatu hal atau barang yang sudah dikenal oleh pembaca atau pendengar. Membandingkan kedua hal itu berarti menempatkan obyek garapan perbandingan untuk mengetahui persamaan dan perbedaan (Gorys Keraf, 1982: 16).

Dalam mencari persamaan dan perbedaan *sulukan* Timbul Hadiprayitno, Hadi Sugito, dan Suparman dilakukan dengan cara membandingkan hal-hal yang sejenis di antaranya tentang: *pathet*, jenis, fungsi, hubungan *cakepan* (syair) dengan lagu, dan hubungan *gendhing* dengan *sulukan*. Konsep yang digunakan untuk menelusuri konteks sosial budaya yang melatarbelakangi adanya perbedaan *sulukan* tiga dalang sebagaimana yang dikemukakan oleh Koentjaraningrat adalah bahwa segala bentuk perubahan yang terjadi dalam tata kehidupan masyarakat di antaranya disebabkan oleh tiga faktor yakni: (1) ketidakpuasan terhadap hasil yang telah ada, (2) kemampuan dalam bidangnya, dan (3) keinginan mendapatkan imbalan.

Tiga dalang tersebut masing-masing berusaha memberikan sumbangan berupa *sulukan*. Hal ini akan dicoba didekati dengan melalui pemikiran Maurice Duverger (1981: 356) yang mengatakan bahwa setiap generasi tidak akan puas dengan hanya mewariskan pusaka, dalam hal ini seni yang diterimanya dari masa lalu, tetapi akan berusaha untuk membuat sumbangannya sendiri.

## Suluk dalam Pertunjukan Wayang

Ada beberapa pendapat yang memberi arti kata *suluk*. Sangkana Tjiptowardojo menjelaskan bahwa *sulukan* berasal dari kata *suluk* mendapat akhiran an yang berarti *lampah*. Sedangkan *sulukan* artinya suatu istilah di dalam pedalangan yang terdiri atas *lelagoning* dalang. Soepomo Poedjosoedarmo (1986: 127) juga menerangkan bahwa *suluk* adalah bentuk syair yang ditembangkan oleh dalang dengan diiringi beberapa alat musik gamelan, yakni gender, rebab, suling, dan gong.

Menurut Bambang Murtiyoso (1983: 17) *sulukan* adalah golongan atau jenis lagu vokal yang biasanya disuarakan oleh dalang untuk membantu memberikan efek suasana tertentu di dalam *pakeliran*. Poerwadarminta (1951: 571) mengatakan bahwa *suluk* berarti (1) *tetembangan*, (2) *kekidunganing dalang arep nyritakaké (ngocapaké)* wayang, (3) *laguning tembang sing ngemot piwulang (ngelmu) gaib*.

Sangkana Tjiptowardojo mendefinisikan *suluk* sebagai berikut.

*“Sulukan inggih punika sedaya lelagoning dhalang ingkang awujud: lagon, kawin, ada-ada, sendhon, lan sapanunggilanipun, ingkang minangka rerangkèning pakeliran, ingkang dipun tindkaken ing sasuwuking gangsa utawi ing salebeting pocapan kanggé ngisi raos jumbuhipun lan kawontenan, sarta kanggé ngombangi ungeling gangsa lan sapiturutipun. Inkang punika lajeng kalimrah dipun wastani suluking dhalang.”*  
 (“*Sulukan* adalah semua nyanyian dalang yang berujud *lagon, kawin, ada-ada, sendhon, kombangan*, dan sebagainya, yang penggunaannya merupakan kelengkapan *pakeliran*, yang dilakukan sesudah suara gamelan selesai atau di dalam narasi untuk membentuk suasana, serta untuk *ngombangi* suara gamelan dan sebagainya. Hal itu biasanya disebut *suluking dhalang*).

Dalam tulisan ini *suluk* dalam *pakeliran* wayang kulit purwa diartikan sebagai nyanyian dalang yang diiringi oleh beberapa *ricikan* gamelan dan atau suara kotak yang dipukul dengan *cempala* untuk menimbulkan dan memantapkan suasana dalam *pakeliran*. *Pakeliran* yang dimaksud adalah suatu bentuk seni pertunjukan yang menggarap cerita dengan boneka-boneka wayang sebagai pengganti tokoh-tokohnya, sedang gerak beserta

percakapannya dilakukan oleh dalang dengan dukungan karawitan sebagai iringan (Murtiyoso, 1982: 5). Pakeliran gaya Yogyakarta adalah *pakeliran* wayang kulit purwa yang mempunyai ciri-ciri tertentu dan hidup di daerah budaya Yogyakarta.

Berdasarkan uraian di depan, yang dimaksud dengan ragam *sulukan* wayang kulit purwa gaya Yogyakarta adalah bermacam-macam nyanyian dalang yang diiringi oleh beberapa *ricikan* gamelan dan atau suara kotak yang dipukul dengan *cempala* untuk menimbulkan, memantapkan suasana di dalam pertunjukan atau pertunjukan yang pelakunya dibuat dari kulit dan ceritanya mengambil dari Mahabarata, Ramayana, dan Arjunasasrabahu, sedangkan gerak dan percakapan dilakukan oleh dalang serta dengan dukungan karawitan sebagai iringan yang mempunyai ciri-ciri tertentu dan hidup di daerah budaya Yogyakarta.

## Persamaan dan Perbedaan Sulukan Timbul Hadiprayitno, Hadi Sugito, dan Suparman

### Persamaan

*Sulukan* Timbul Hadiprayitno, Hadi Sugito, dan Suparman mempunyai persamaan dalam hal *pathet*, jenis, fungsi, hubungan *cakepan* (syair) dengan lagu, dan hubungan *gendhing* dengan *sulukan*.

### Pathet

*Sulukan* wayang kulit purwa gaya Yogyakarta versi Timbul Hadiprayitno, Hadi Sugito, dan Suparman terdiri atas tiga *pathet* yakni *pathet nem*, *sanga*, dan *manyura*. Adapun yang dimaksud *pathet* adalah pembagian waktu berdasarkan *garap* iringan yang terdiri atas tiga bagian (*pathet nem*, *sanga*, dan *manyura*) (Sudarko, 1994: 54).

### Jenis *sulukan*

Menurut jenisnya, *sulukan* wayang kulit purwa gaya Yogyakarta terdiri atas empat jenis yakni: *lagon*, *suluk*, *kawin*, dan *ada-ada*. *Lagon* adalah nyanyian dalang yang diiringi oleh beberapa *ricikan* gamelan seperti rebab, gender, gambang, suling, dan gong. *Suluk* adalah nyanyian dalang yang diikuti oleh *ricikan* rebab, gender, gambang, dan gong. *Kawin* adalah nyanyian dalang yang diiringi *ricikan* gender, kempul, dan gong, serta

diikuti *dhodhogan* kotak *mbanyu tumetes*. Adapun *ada-ada* adalah nyanyian dalang yang diikuti *ricikan* gamelan *gender* dan diikuti oleh *dhodhogan* kotak yang dipukul dengan *cempala*.

### Fungsi *sulukan*

*Sulukan* di dalam *pakeliran* gaya Yogyakarta mempunyai dua fungsi yakni: fungsi struktural dan fungsi estetis. Fungsi struktural berkaitan dengan *sulukan* itu digunakan. Adapun fungsi struktural itu adalah sebagai berikut: (a) *Lagon Nem Wetah* digunakan di dalam *jejer* pertama setelah *gendhing suwuk* (selesai). (b) *Lagon Nem Jugag*, digunakan di dalam *jejer* pertama sebagai pengantar untuk mengalihkan pembicaraan dari bahasa yang selalu sama (Jawa: *Bagongan*) kepada inti pembicaraan. (c) *Lagon Sanga Wetah* digunakan menjelang perubahan *pathet* dari *Pathet Nem* ke *Pathet Sanga* yang di dalam kalangan pedalangan sering disebut petunjuk. Selain itu dapat pula digunakan pada adegan *pendhitan* di dalam *Pathet Sanga*, atau pada adegan satria di tengah hutan. (d) *Lagon Sanga Jugag*, dapat pula digunakan seperti pada *Lagon Sanga Wetah* kalau waktu telah mendesak. (e) *Lagon Manyura Wetah*, digunakan menjelang perubahan *pathet* dari *Pathet Sanga* ke *Pathet Manyura*. Selain itu dapat juga digunakan setelah *gendhing suwuk* di dalam adegan *Pathet Manyura*. (f) *Lagon Manyura Jugag*, dapat digunakan seperti pada *Lagon Manyura Wetah*, kalau waktu telah mendesak. (g) *Suluk Plencung Wetah* digunakan menjelang *jejer* ke dua. (h) *Suluk Plencung Jugag*, digunakan kalau di dalam *jejer* pertama ada tamu, yakni setelah *gendhing suwuk*. Selain itu juga digunakan dalam *jejer* ke dua (bukan raja raksasa) setelah *gendhing suwuk*. (i) *Suluk Galong*, digunakan pada *jejer* terakhir setelah *gendhing suwuk*. (j) *Kawin Girisa*, digunakan pada *jejer* pertama, selain Negara Astina yakni setelah *Lagon Nem Wetah* selesai. (k) *Kawin Sikarini*, digunakan pada *jejer* pertama Negara Astina yakni setelah *Lagon Nem Wetah* selesai. (l) *Ada-ada Nem Wetah*, *Jugag* dan *Cekak*, digunakan pada wayang perang dalam *Pathet Nem*. (m) *Ada-ada Sanga Wetah*, *Jugag* dan *Cekak* digunakan pada wayang perang dalam *Pathet Sanga*. (n) *Ada-ada Manyura Wetah*, *Jugag* dan *Cekak* digunakan pada wayang perang pada *Pathet Manyura*. (p) *Ada-ada Galong*, digunakan pada wayang perang menjelang akhir pertunjukan.



Lu - mrang gan - da - ning pus - pi - ta

i..6i.65.3.232 2

O --- na

1 1 1 1.6 6 6 6

Kar - na - ning pu - dya - ni - ra

2.121 1 1 1 1 1 1 1

Sang dwi - ja - wa - ra mbre - nge - ngeng

5 1 2 2 2 1 1.616 6 6

Lir ku - ma - ra - ning ma - du brang - ta

3..23.2.1.5

O---

Jineman

5 1.61 2 2 5 32 321 6

Bo - cah ba - jang nggi - ring a - ngin

35 2 5 3 2 32 1 6

A - na - wu ba - nyu se - ga - ra

3 3 5 5.6i 5 5 5.3 2

Ngon i - ngo - é ke - bo dhung - kul

5.i 6 1 6 2 31 6 5

Sak - si - sih sa - pi gu - ma - rang

*Lagon Manyura Wetah*, yang selalu dibawakan pada waktu menjelang perubahan dari *Pathet Sanga* ke *Pathet Manyura* versi Suparman.

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Mèh ra - hi - na se - mu - bang Hyang Ha - ru - na

3.232 2 2 2 2 2 2 212 2

Ka - di né - tra - ning ang - ga ra - puh

1.23 3 3 3 323 3

Sab - da - ning ku - ki - la

3.56 6 6 6 6 6 656 6

Ring ka - ni - ga - ra sa - ke - ter

2.i2i6.535.3

O---

2 2 2 2 161 61

Ke - ki - dung - an ning - kung

6.12 2 2 2 2 2 212 2

Lir wu - wus - ing pi - ni - pan - ca

3.21..212.16

É---

3 3 3 3 3532 1 1 1

Pa - pe - tog - ing a - yam wa - na

2..1232 6.53 6

É--- ha ha

*Suluk Plencung Wetah*, selalu dibawakan pada waktu menjelang *jejer* ke dua versi Timbul Hadiprayitno.

6 6 6 6 6 6 6 53 5.65656

Sri - ti - non la - ngen - ing pa - mi - yat

2 2 2 2 2 2 21 1.616

Bu - sa - na ma - né - ka war - na

2.35 5 5 53 56 5 5 3232

Reng - gèng ken - ca - na ret - na bra

6 6 6 6 6 6 56 5.32  
*Ban - dé - ra la - yu ku - mi - tir*

6 2 3 3.5 1 1 12 1.616  
*Si - nrang pan - dres ing ma - ru - ta*

6.i i 2...i2i6

*Sir - na O---*

6 6 6 6 6 5.353  
*Ku - ma - ra - ning wi - yat*

23 3..2,i6 2 2 2 2 21

*Man - tyan ku - mlè - bèt - ing dwa - ja,*  
35 5 5 3 3 3 3 3 3  
*Suh bras - tha suh bras - tha ka - yu pang ke*

3 56 3 3 3 3 321 21 1

*Pus - pi - ta an - jrah - ing si - ti, hc*  
*Singgetan*

2 2 2 2 3 5 32 3

*Ron ma - wur ka - tyup - ing a - ngin*

2 2 21 1 2 3 2.16 6

*Ku - ki - la am - byar su - me - bar*

2. *Cakepan* dan lagu mempunyai hubungan tidak tetap.

Pengertian *cakepan* dan lagu mempunyai hubungan tidak tetap ialah *cakepan* bisa dilagukan dengan lagu *sulukan* lain, di samping lagu yang biasa diikutinya. Sebagai contoh bahwa suatu *cakepan* dapat digunakan pada *Lagon Sanga Wetah* maupun *Suluk Plencung Jugag*, yang *cakepannya* sebagai berikut:

*Wanodya ayu utama mangambar arum, O---*  
*Mangambar aruming kusuma*  
*Yèn ngendika èsmunya anggigit lathi*  
*Sembada gencing salira*  
*Leléwané milangeni, O---*  
*Liringé nétra singa mulat leng-leng brangta.*

Selain itu suatu *cakepan* dapat digunakan pada jenis *ada-ada* dan jenis *suluk*, Adapun *cakepannya* sebagai berikut:

*Togog malegag legog, O---*  
*Trembilung kang sabuk bandhil*  
*Mbreguguk ngutha waton*  
*Téjamaya Téjamantri, O---*  
*Ngélingana déwa kang kamanungsan, ha---*

3. Hubungan *cakepan* dengan lagu karena suasana tertentu dengan menyebut nama tokoh.

Suasana tertentu menyebabkan jenis *sulukan* yang dipilih adalah yang suasana itu, begitu juga *cakepannya*. Misal tokoh dalam keadaan marah maka dipilih *sulukan* jenis *ada-ada* yang *cakepannya* tentang tokoh itu. Sebagai contoh, *Cakepan Ada-ada Nem Jugag* oleh Timbul Hadiprayitno dengan menyebut nama tokoh Sencaki.

*Sencaki tinulu wirang tumandang*  
*Kadi setyan garwanira Sencaki Mandra-*  
*atmaja, O---*  
*Sedyaning prang kontit saliranira*  
*Winewes riya Burisrawa, ha---*

*Cakepan Ada-ada Nem Wetah* oleh Hadi Sugita dengan menyebut nama tokoh Durna.

*Durna panalinganira*  
*Lumajaring ratri, O---*  
*Cinandhak Risang Trusthajumena kapisa-*  
*nan*  
*Linenggak jangga tinigas mustaka*  
*Binuncang sunundhul ing akasa, O---*  
*Ngélingana duk patiné Sang Hèstitama,*  
*ha---*

*Cakepan Ada-ada Nem Jugag* oleh Suparman dengan menyebut nama tokoh Baladéwa

*Baladéwa setiti nenggalanira pamuk*  
*Sri Baladéwa narpati tinarswala Kresna*  
*Langkung ing tresnanira marang Dyah*  
*Banoncinawi, ha---*

4. Hubungan *cakepan* dengan lagu karena suasana tertentu dengan tidak menyebut nama tokoh.

*Cakepan Suluk Plencung Jugag* Timbul Hadiprayitno.

*Wanodya ayu mangambar arum, O---*  
*Mangambar aruming kusuma*  
*Yèn ngendika èsmunya anggigit lathi*

*Sembada gending salira  
Leléwané milangeni, O---  
Liringé nétra singa mulat leng-leng brangta.*

*Cakepan Ada-ada Nem Jugag Hadi Sugito*

*Mundur saking ayuda  
Mulat ponang pra wadyabala  
Jaja bang mawinga-winga, ha---*

*Cakepan Ada-ada Nem Wetah Suparman*

*Mijil saking jroning praja  
Kondhanging pra wadya sawéga, O---  
Puksur tambur myang suling pepandhèn  
daludag  
Miwah bandéra kekandha warna-warna  
Pindha jaladri asri kawuryan, O---*

Hubungan *gendhing* dengan *sulukan* dari dalang Timbul Hadiprayitno, Hadi Sugito, dan Suparman adalah sama, dapat diperinci sebagai berikut: (1) *Gendhing* dan *sulukan* mempunyai hubungan tetap, artinya bahwa *gendhing* X *sulukannya* tentu Y. Hal ini dapat dilihat pada *jejer* pertama, *jejer* negara manapun tentu menggunakan *Gendhing Karawitan*. *Gendhing Karawitan* ini digunakan sebagai iringan *janturan* (narasi). Setelah *janturan* selesai, *gendhing* *disuwuk* kemudian selalu dilanjutkan dengan *sulukan Lagon Nem Wetah*. (2) *Gendhing* dan *sulukan* mempunyai hubungan tidak tetap. Artinya bahwa *Gendhing* X belum tentu *disuluki* dengan Y, akan tetapi dapat dengan *sulukan* lain, misalnya *Srepeg suwuk* dapat *disuluki* dengan *ada-ada*, dan dapat juga *disuluki* dengan *lagon*, tergantung pada suasana yang akan dicapai.

## Perbedaan Sulukan

Pada awal uraian telah dikemukakan, bahwa *sulukan* Timbul Hadiprayitno, Hadi Sugito, dan Suparman terdiri atas empat jenis yakni: *lagon*, *suluk*, *kawin*, dan *ada-ada*. Pada jenis *lagon*, *suluk*, dan *kawin* pada dasarnya lagu pokok *sulukan* sama, sedangkan perbedaannya terletak pada *wilet*. Adapun yang dimaksud dengan lagu pokok adalah nada pada awal baris dan akhir baris. Sedangkan yang dimaksud dengan *wilet* adalah banyaknya nada pada setiap suku kata. Agar lebih jelas akan dicontohkan *Lagon Nem Wetah* dari tiga dalang itu pada baris pertama, ke dua, tiga, ke empat, dan ke lima sebagai berikut.

Baris pertama *Lagon Nem Wetah*

Timbul Hadiprayitno

3 3 3 3 3 32 2.32323

*Sri - ti - non pa - sé - wa - kan*

Hadi Sugito

3 3 3 3 3 3 3 23

*Sri - ti - non ing pa - sé - wa - kan*

Suparman

3 3 3 3 3 3 32 2.123

*Sri - ti - non ing pa - sé - wa - kan*

*Lagon Nem Wetah* baris pertama dari ketiga dalang itu berawal dari nada 3 dan berakhir pada nada 3. Inilah yang dimaksud dengan lagu pokok tiga dalang itu sama. Adapun perbedaannya terletak pada *wilet*. *Wilet* adalah banyaknya nada setiap suku kata. Pada baris pertama *Lagon Nem Wetah* Timbul Hadiprayitno, suku kata menjelang akhir baris terdiri atas dua nada (32 dengan *cakepan wa*), dan suku kata pada akhir baris terdiri atas enam nada (2.32323 dengan *cakepan kan*). Sedangkan baris pertama versi Hadi Sugito, pada akhir baris terdiri atas dua nada (23 dengan *cakepan kan*). Adapun baris pertama versi Suparman, pada suku kata menjelang akhir baris terdiri atas dua nada (32 dengan *cakepan wa*) dan suku kata pada akhir baris terdiri atas empat nada (2.123 dengan *cakepan kan*). Selain itu pada *cakepan* Timbul Hadiprayitno ada perbedaan sedikit dengan lainnya yakni tanpa kata “ing”.

Baris ke dua

Timbul Hadiprayitno

2 2 2 2 2 2 2.3535 35 6..5.653532

*Bu-sa-na ma-né-ka, war - na o....*

Hadi Sugito

2 2 2 2 2 2 2.3 5 6.53..5.32

*Bu-sa-na ma-né-ka, war -na, o...*

Suparman

2.35 5 5 5 5 5 535 5 6...56.53..535..32*Bu - sa-na ma-né- ka war-na, o...*

Pada baris ke dua tiga dalang berawal dari nada 2 dan berakhir dengan nada 2. Adapun perbedaan yang mencolok terletak pada *wilet*. *Sulukan* Timbul Hadiprayitno, suku kata ketujuh terdiri atas lima nada (2.3535 dengan *cakepan war*), dan suku kata kedelapan terdiri atas dua nada (35 dengan *cakepan na*), serta suku kata ke delapan terdiri atas delapan nada (6..5.653532 dengan *cakepan O*). Sedangkan *sulukan* Hadi Sugito, suku kata ke tujuh terdiri atas tiga nada (2.35 dengan *cakepan war*), dan suku kata terakhir terdiri atas enam nada (6.53.5.32 dengan *cakepan O*). Adapun *sulukan* Suparman pada suku kata pertama terdiri atas tiga nada (2.35 dengan *cakepan bu*), dan pada suku kata ke tujuh terdiri atas tiga nada (535 dengan *cakepan war*), serta pada suku kata terakhir terdiri atas sepuluh nada (6...56.53..535..32 dengan *cakepan O*).

Baris ke tiga

Timbul Hadiprayitno

2 2 2 2 2 2 21 1.21212*Se-bak pus- pi - tènè hu - dya - na...*

Hadi Sugito

6.12 2 2 2 2 2 3..212 2*Sé - bak pus-pi-tènè hu - dya - na*

Suparman

6.12 2 2 2 2 2 212 2*Sé - bak pus - pi - tènè hu - dya - na*

Pada baris ke tiga versi Timbul Hadiprayitno diawali dengan nada 2, sedangkan Hadi Sugito dan Suparman diawali dengan nada 6. Pada akhir baris tiga dalang mengakhiri dengan nada 2. Adapun perbedaan *wilet* adalah sebagai berikut. *Sulukan* Timbul Hadiprayitno pada suku kata ke tujuh terdiri atas dua nada (21 dengan *cakepan dya*), dan suku kata terakhir terdiri atas enam nada (1.21212 dengan *cakepan na*). Sedangkan

*sulukan* Hadi Sugito pada suku kata awal terdiri atas tiga nada (6.12 dengan *cakepan sé*), dan pada suku kata ke tujuh terdiri atas empat nada (3..212 dengan *cakepan dya*). Adapun *sulukan* Suparman pada suku kata awal terdiri atas tiga nada (6.12 dengan *cakepan sé*), dan pada suku kata ke tujuh terdiri atas tiga nada (212 dengan *cakepan dya*). *Cakepan* Timbul Hadiprayitno sedikit berbeda dengan ke dua dalang lainnya yakni pada kata yang pertama Timbul Hadiprayitno mengatakan *sobak* sedangkan ke dua dalang lainnya mengatakan *sébak*.

Baris ke empat

Timbul Hadiprayitno

6 6 6 6 6 6532 2 3535 3.5*Myang pan-jrah ing-kang sar-wa ruk-ma*

Hadi Sugito

6 6 6 6 6 532.35 5*Myang pan-jrah sar-wa ruk - ma*

Suparman

6 6 6 6 6..56 5 53 35*Myang pan-jrah-ing sar - wa ruk-ma*

Pada baris yang ke empat ini lagu pokok tiga dalang sama yakni diawali dengan nada 6 dan berakhir dengan nada 5. Sedangkan *wilet*nya tidak sama yakni sebagai berikut. *Sulukan* Timbul Hadiprayitno pada suku kata ke enam terdiri atas empat nada (6532 dengan *cakepan sar*), dan pada suku kata ke delapan terdiri atas empat nada (3535 dengan *cakepan ruk*), serta pada suku kata yang terakhir terdiri atas dua nada (3.5 dengan *cakepan ma*). *Sulukan* Hadi Sugito pada suku kata ke enam terdiri atas lima nada (532.35 dengan *cakepan ruk*). Adapun *sulukan* Suparman pada suku kata ke lima terdiri atas empat empat nada (6..565 dengan *cakepan sar*), dan pada suku ke tujuh terdiri atas dua nada (53 dengan *cakepan ruk*). Serta pada suku kata terakhir terdiri atas dua nada (35 dengan *cakepan ma*).

*Cakepan* di dalam baris ke empat ini tiga dalang ada perbedaan sedikit sebagai berikut. *Sulukan* Timbul Hadiprayitno pada suku kata ke empat ada *cakepan ingkang*, sedangkan *sulukan*

Hadi Sugito tanpa *cakepan ingkang*, dan *sulukan* Suparman hanya menggunakan *cakepan ing* saja tanpa *kang*.

Baris ke lima  
Timbul Hadiprayitno

5.353 3 3 3 3 3 3.5656 56

*Reng-gèng ma-nik na-ra wa - ta*

Hadi Sugito

53 3 3 3 3 3 356 6

*Reng-gèng na-nik na-ra wa - ta*

Suparman

5.353 3 3 3 3 3 3.56 6

*Reng-gèng ma-nik na-ra wa - ta*

Pada baris ke lima, lagu pokok tiga dalang sama yakni diawali dengan nada 5 dan berakhir dengan nada 6. Sedangkan *wilet*-nya tidak sama yakni sebagai berikut. *Sulukan* Timbul Hadipratitno pada awal baris terdiri atas empat nada (5.353 dengan *cakepan reng*), dan pada suku kata ke tujuh terdiri atas lima nada (3.5656 dengan *cakepan wa*), serta pada akhir baris terdiri atas dua nada (56 dengan *cakepan ta*). *Sulukan* Hadi Sugito permulaan baris terdiri atas dua nada (53 dengan *cakepan reng*), dan pada suku kata ke tujuh terdiri atas tiga nada (356 dengan *cakepan wa*). Adapun *sulukan* Suparman pada permulaan baris terdiri atas empat nada (5.353 dengan *cakepan reng*), dan pada suku kata ke tujuh terdiri atas tiga nada (3.56 dengan *cakepan wa*).

*Sulukan* jenis *ada-ada* dapat diperinci menjadi dua macam yakni: (1) Lagu pokok sama, perbedaannya pada *wilet* dan *cakepan*. Contoh: *Ada-ada Nem Jugag* dari tiga dalang sebagai berikut.

Versi Timbul Hadiprayitno

2 2 2 2 2 2 2 2

*Di-pa kang ke-ba-wat ma-ja*

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

*Ku-me-pruk ti-ba-ning ra-raga ra-ga*

3 3 3 3 3 3 2...163

*Ma-ti ke-pa-nas-an o...*

2 2 2 2 2 32 6

*Ma-ti - né - nga - la - ga, ha*

Versi Hadi Sugito

2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

*Pan-dhi-ta ki-nar-ya wang-sit pin-dha*

2 2

*kom-bang*

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

*Ne-sep-a ma-du sa-ri-ning ta-wang*

2..i2..i6..5.35.3

o.....

2 2 2 2 2 2 2 2.121 1

*Me-dhar-na ngèl-mu kang sa-nya-ta*

<sup>IV</sup>  
321212 6

o..... ha.....

Versi Suparman

2 2 2 2 2 2 2 2

*Ri - kat - a Sang Ga - thut - ka - ca*

2 2 2 2

*ki - nèn ma - pag*

1 2 3 3 3 3 3 3

*Ki - nèn ma - pag ar - ka su - ta*

3 5

*ar - ka*

323 53 2..i2i6.535.3

*su - ta, o.....*

6̣ 1 2 3 212 12 6̣  
 Te - kap - i - ra Kres- na, ha---

Lagu pokok, *wilet*, dan *cakepan* tidak sama.

*Ada-ada Sanga Wetah* untuk *gara-gara*.

Versi Timbul Hadiprayitno.

2̣ 2̣.i2̣3̣2̣  
 o..... oo.....

i i i i6i 6.i6i6i  
 Su - kra mang - ka - ra

i i i i i i i i6 i6  
 Su-kra mang ka - ra num - pak mén - da

5 5 5 323 23.21235 2̣i2̣i6  
 Ti - tik - an na - ba o.....

5 5 5 5 5 5 5  
 Ti - tik - an na - ba so - ma

5 5.32 5 1.21 2̣i2̣i6  
 war - ji - ta ha o.....

2 3 3 3 35 32 2 2  
 Ang - ga - ra re - ka - tha bu - da

2 21 165  
 ma - é - sa

2 2 2 2 2 232 3.21 5̣ 2̣  
 Ba-nas pa- ti min - tu - na, ha.... o

Versi Hadi Sugito

5 6 i i i i i i  
 Ka - yon ka - ti - yup - ing a - ngin

6 6 6 6 6 6 6.532 2 2.35  
 Su-myak swa-ra-ning ka re - ngyan sa -

5 5 5  
 mi - ra - na

2 5.35 6 6 6 6 6 6  
 Sa - mi - ra - na a - wor ku - la

6 6 6 i.6i.65.3.23.2  
 -wan ri - ris o.....

5̣ 6̣ 1 1 1 1 1 1  
 Lu - mrang gan - da - ning pus - pi - ta

6 6 6 6 6 6 6.532  
 Ti - ti so - nya ma - dya ra -

2 5.3532.6.5  
 tri, o.....

2 2 2 2 2 2 2 16  
 Ra - ras ru - men - dhèng ing a - ka

12 2.3.2321 5̣  
 -sa, o..... ha....

Versi Suparman

2̣ 2̣ 2̣ 2̣ 2̣  
 Su - kra mang - ka - ra

2̣.i2̣i i 65 56i  
 Tum - pak mén - da

6 6 6 6 6 6 6i2̣ 2̣ 2̣  
 Tum-pak mén-da dé-dé ka - la - ba

6 6 6 535 3.53535  
 So - ma wer - ji - ta

2̣..i2̣.i6  
 o.....

5 5 5 5 5.32 2  
 Ang-ga - ra re - ka - tha

1 1 2 161 6.16161 6̣  
 Bu - ta ma - é - sa, ha.....

5 5 5 5 5.356 3.232.1616  
*Res - pa - ti min - tu - na*  
2..3.1212.1 5  
*é ha.....*

Selain itu ada perbedaan-perbedaan yang akan dikemukakan sebagai berikut. Timbul Hadiprayitno dan Suparman membedakan *sulukan* yang digunakan pada *jejer* pertama. Pada *jejer* pertama Negara Astina, setelah *Lagon Nem Wetah* dilanjutkan dengan *Kawin Sikarini*, sedangkan untuk selain *jejer* Negara Astina menggunakan *Kawin Girisa*. Berbeda dengan Hadi Sugito, ia tidak membedakan *jejer* pertama Negara Astina atau negara selain Astina, akan tetapi negara manapun menggunakan *Kawin Girisa*. Menurut Hadi Sugito, penggunaan *Kawin Girisa* untuk semua negara itu didasarkan atas pertimbangan bahwa *Kawin Girisa* lebih netral, bisa digunakan untuk negara manapun, dengan hanya mengganti nama raja.

Timbul Hadiprayitno dan Suparman mempunyai *sulukan Lagon Sanga Ngelik*, mengambil dari Surakarta yang penyajiannya disesuaikan dengan kemantapannya. Sedangkan Hadi Sugito tidak mempunyai *sulukan Lagon Sanga Ngelik*. Hadi Sugito dan Suparman tidak pernah menampilkan *sulukan Suluk Galong*. Dalam hal ini Hadi Sugito memberi alasan teknis yakni karena waktu telah habis (*karahinan*) sehingga tidak sempat untuk menampilkan *Suluk Galong*, akan tetapi langsung menampilkan *Ada-ada Galong*. Lain dengan Timbul Hadiprayitno, ia tetap menampilkan *Suluk Galong*.

Hadi Sugito dalam menyajikan *sulukan Lagon Sanga Wetah* untuk perubahan *pathet* dari *Pathet Nem* ke *Pathet Sanga*, dilanjutkan dengan *jineman*, dengan *cakepan*: “*Bocah bajang nggiring angin, anawu banyu segara, ngoningoné kebo dhungkul, saksisih sapi gumarang*”, sedangkan Timbul Hadiprayitno dan Suparman tidak menampilkan *jineman*.

Berdasarkan uraian di depan dapat ditentukan ciri-ciri *sulukan* Timbul Hadiprayitno, Hadi Sugito, dan Suparman sebagai berikut.

### Ciri-ciri *sulukan* Timbul Hadiprayitno

#### 1. *Wilet*

- a) Suku kata menjelang akhir baris terdiri atas tiga nada dan suku kata akhir baris terdiri atas enam nada. Contoh sebagai berikut.

3.56 6 6 6 6 6 656 5.65656  
 Ring -ka - ni - ga -ra sa - ke - ter

- b). Pada *cakepan* O terdiri atas enam nada. Contoh sebagai berikut.

3̇5̇3̇.2̇3̇2̇

o.....

- c) Suku kata menjelang akhir baris terdiri atas nada dan pada suku kata terakhir terdiri atas sebelas nada. Contoh sebagai berikut.

6 6 6 6 6 6 6.532  
 Pat - u - pat - é u - la la  
56.5353.53535  
 - nang

- d) Suku kata menjelang akhir baris terdiri atas dua nada dan suku kata pada akhir baris terdiri atas empat nada. Contoh sebagai berikut.

6 6 6 6 6 65 i.6i6  
 Wi - sik - an ma - gu - ling - an

#### 2. *Cakepan*

*Cakepan suluk Tlutur Wetah*

*O, ha, ha*

*Ana dhandhang saka sabrang apa*

*Rupaning dhandhang*

*Cucuk wesi pulosrani*

*Laring pedhang aja nucuk sri sedana*

*Nucuka sarap swané wong sukerta*

*Adohna tekan segara kidul, ha*

*Pujèkna teguh wiyana slamet, ana, ha.*

#### 3. *Sulukan*

*Sulukan Ada-ada Sanga Wetah*, untuk perang kembang

i 3̇2̇i

o..... o.....

3 3 3 3 3 3 3 3  
*Nut - ti - nang ka - rang a - bang na*

3 3 3 3 3 i..2i.65

- gih u - tang pa - ti o.....

2 2 2 2 2 3 5 212 2

*Lu - di - ra kang ma-nyem-bur nyem-bur*

3.5232i

o.....

1 2 3 3 3 3 3 3

*É - ka si - ji dwi wa - tak nung-*

3 3 3 3 3 3 323 3

*gal bu - mi - nya kang gu - ming-sir*

2 2 2 2 2 2 2 2 2

*A - na pe - teng du - du we - ngi a*

2 2 2 2 2 2 2

*-na pa - dhang du - du ri - na*

1 1 1 1 1 1 1 161

*Ya i - ku pe - teng - ing an - ta*

21 12...32323

- ka, ha

Ciri-ciri *sulukan* Hadi Sugito

1. *Wilet*

- a) Pada *cakepan* O terdiri atas sembilan nada, contoh sebagai berikut.

2..i2.i6.5.35.3

o.....

- b) Pada *cakepan* O menjelang akhir *sulukan* yang terdiri atas enam nada dan dimulai dari nada 1. Contoh sebagai berikut.

1.21212

o.....

- c) Pada *cakepan* O menjelang akhir *sulukan* yang terdiri atas enam nada dan dimulai dari nada 3. Contoh sebagai berikut.

3..5.35.32

O .....

- d) Pada *cakepan* O menjelang akhir *sulukan* yang terdiri atas 15 nada. Contoh sebagai berikut.

2..i2.i6.5.35.3      3.535.32

O.....

O.....

2. *Cakepan*

- a) *Cakepan Suluk Thlur Wetah*  
*Balé lumut ambreganggang, O---*  
*Suksma ilang kontrang-kantringan*  
*Oncaté suksma dhedhèncèngan*  
*Lir ganggang kulawan lumut*  
*Manut ilining tirta*  
*Lelambat tumekèng samodra*  
*Lebur katiyuping mandra, ha*
- b) *Cakepan Ada-ada Sanga Wetah*, untuk *gara-gara* menggunakan *cakepan* sebagai berikut.

O .....

*Kayon katiyuping angin*  
*Sumyak swaraning karengyan samirana*  
*Samirana awor kulawan riris*

O .....

*Lumrang gandaning puspita*  
*Titi Sonya madya ratri, O .....*  
*Raras rumendhèng ing akasa, O ....., ha*

- c) *Cakepan Ada-ada Sanga Jugag*  
*Macan mudhun sangka nggunung*  
*Manut ilining tirta tumuruning jurang*  
*Wusnya manjing thelenging wana*  
*kumrasak swaraning jaladri*  
*Wusnya kang tumibèng talaga*  
*Surup ratri sima kang nginum warih, ha*

3. *Sulukan*

Pada *Sulukan Lagon Sanga Wetah* untuk perubahan *pathet* dari *Pathet Nem* ke *Pathet Sanga*, ditambah *jineman* dengan *cakepan*

“Bocah bajang nggiring angin. anawu banyu segara, ngoningoné kebo dhungkul, saksisih sapi gumarang.”

### Ciri-ciri Sulukan Suparman

#### 1. *Wilet*

- a) Pada *cakepan* O terdiri atas 10 nada. Contoh sebagai berikut.

2.121.6.5356.3

O.....

- b) Pada *cakepan* O menjelang akhir *sulukan* yang terdiri atas tujuh nada. Contoh sebagai berikut.

3.52323.2

O.....

#### 2. *Cakepan*

- a) Ada-ada Nem Jugag

*Dhuh wayah non tumon wong aprang yèn kasasaran*

*Kasasaran nèng madyaning ngalaga*

*Lumadya angroning sekar manglir bawan lamun mangsah*

mba lir juladri samodra hangron, ha

- b) Ada-ada Nem Jugag

*Marpating angin-angin upayanen tribawana*

O---

*Kadi nganing awang-awang*

*Padhang dudu raina peteng dudu wengi, O, ha.*

- c) Ada-ada Manyura Jugag

*Ratu gumulung pangruwating waja, ha*

*Kandheg krendha taranbaya*

*Tan kilat-kilating wasta*

*Gumregut magut mangajap, O, ha.*

### Perbedaan Sulukan Timbul Hadiprayitno, Hadi Sugito, dan Suparman

Tiga dalang yakni Timbul Hadiprayitno, Hadi Sugito, dan Suparman merupakan dalang yang kreatif. Mereka tidak puas hanya mendapatkan warisan berupa pedalangan khususnya *sulukan* dari orang tuanya. Selain *sulukan* didapatkan dari orang tua, mereka juga mengembangkan dengan

cara selalu melihat pertunjukan wayang di mana berada dengan tidak membeda-bedakan dalang siapa yang tampil. Hal ini terjadi karena mereka berpendapat bahwa sejelek-jeleknya seorang dalang tentu ada kelebihanannya pada sisi yang lain. Oleh karena itu kelebihanannya yang diambil.

*Pakeliran* Timbul Hadiprayitno dapat dikatakan sebagai ramuan dari tiga dalang yakni Bancak, Gondomargono, dan Nartosabdo. Khusus *sulukan*, ia memadukan dari Bancak dan Gondomargono yang kemudian diolah menjadi *sulukan* khas Timbul Hadiprayitno. Sedangkan Hadi Sugito tidak mempunyai idola, ia menganggap bahwa semua dalang tentu ada kelebihanannya dan kekurangannya, sehingga yang harus diambil adalah kelebihanannya. Adapun Suparman mempunyai idola yakni dalang Jayèng.

Tiga dalang itu tidak begitu saja menerima warisan dari orang tuanya apa adanya, akan tetapi mereka berusaha mengubah warisan itu supaya tetap hidup pada zamannya. Hal itu menunjukkan bahwa mereka ingin memberikan sumbangan warisan budaya pada zamannya dan generasi berikutnya. Seperti yang dikemukakan oleh Maurice Duverger (1981:256) bahwa: “Tidak ada generasi yang puas dengan warisan pusaka, dalam hal ini *sulukan* yang diterimanya dari masa lalu, ia membuat sumbangannya sendiri.”

Timbul Hadiprayitna dalam mengembangkan *sulukan* mengambil dari gaya (1) *Habirandha*, (2) dari luar *Habirandha*, dan (3) dari Surakarta. *Sulukan Habirandha* yang diambil terutama jenis *lagon* seperti *Lagon Nem Wetah*, *Lagon Sanga Wetah*, dan *Lagon Manyura Wetah*. Hal ini dimungkinkan karena ia pernah kursus di *Habirandha* pada tahun 1957, walaupun ia telah menjadi dalang. Sedangkan *sulukan* jenis *ada-ada* diambil dari luar *Habirandha*.

Hadi Sugito dalam mengembangkan *sulukan*, selain didapat dari orang tuanya juga meniru dari dalang-dalang lainnya dan dari membaca buku, serta dari fenomena alam, misal *Ada-ada Sanga Jugag* yang *cakepannya* sebagai berikut:

*Macan mudhun sangka nggunung  
Manut ilining tirta, tumuruning jurang  
Wusnya manjing thelenging wana kumrosak  
swaraning jaladri  
Wusnya kang tumibèng talaga  
Surup ratri sima kang nginum warih.*

Suparman, kecuali *sulukan*-nya diterima dari orang tuanya, kemudian dikembangkan dengan cara meniru dalang yang menjadi idolanya dan mengambil dari *Habirandha* terutama pada jenis *lagon*. Selain itu ia paling banyak mengambil *sulukan* Surakarta dibandingkan dengan Timbul Hadiprayitno dan Hadi Sugito. Misalnya, *Lagon Sanga Ngelik* lagu dan *cakepan*-nya mengambil dari Surakarta. Selain itu banyak *cakepan* yang diambil dari Surakarta seperti:

Cakepan Ada-ada Nem Wetah

*Tan samar pamoring suksma*  
*Sinuksmaya ywa hasepi*  
*Sinimpen thelenging kalbu*  
*Pambukaning warana*  
*Tarlèn tyas liyep layaping aluyup*  
*Pindha pesating sumpena*  
*Sumusuping rasa jati.*

Cakepan Ada-ada Nem Wetah

*Mundur sang rekyana patih*  
*Undhanging pra wadya bala sawéga*  
*Umyung swaraning bendhé bèri*  
*Pa pa gurnang kalawan*  
*Puksur tambur myang suling pepandhèn da-*  
*ludag*  
*Miwah bandéra kakandha warna-warna.*

Cakepan Ada-ada Girisa

*Yaksa gora risedheng naréndra*  
*Yaksa lelaku kan wal walèngkang*  
*Gambira rangah angisis siyung*  
*Metu prabawa lésus prakempa*  
*Gora mawalikan*  
*Singa pawalta curnaning lawan*  
*Tuwi wira, rodra.*

Selain tidak puas terhadap hasil yang telah ada, tiga dalang memang orang yang ahli dalam bidang pedalangan. Ini tidak mengherankan karena mereka adalah *turun* dalang. Sejak kecil sudah terbiasa dan terlatih dengan wayang, karena setiap ayahnya mendalang anaknya tentu ikut. Dengan demikian mereka terbiasa mendengarkan suara gamelan yang berlaras slendro dan pelog, terbiasa mendengarkan perbedaan suara wayang satu dengan yang lain, terbiasa mendengarkan *janturan*, dan terbiasa mendengarkan *sulukan*. Dengan dasar yang kuat ini tidak mustahil pada gilirannya tumbuh dan berkembang menjadi dalang yang potensial dan berkembang luar biasa.

Tiga dalang tersebut tentunya tidak dapat lepas dari keinginan mendapatkan imbalan. Imbalan yang mereka harapkan ada dua macam yakni imbalan berupa materi dan imbalan berupa nama. Imbalan yang berupa materi ini dapat dilihat bahwa tiga dalang merupakan dalang yang laris di daerah Yogyakarta. Dengan kelarisannya itu mereka menjadi kaya dan banyak uang. Imbalan yang lain adalah berupa nama atau penghargaan. Dengan kemampuannya mereka menjadi dalang yang laris, sehingga kemudian mempunyai status sosial tinggi. Selanjutnya masyarakat khususnya pendukung pedalangan akan menghargainya.

## Penutup

Berdasarkan pembahasan di depan dapat disimpulkan bahwa *pakeliran* gaya Yogyakarta mempunyai beberapa ragam gaya seperti ragam gaya keraton (*Habirandha*) dan ragam gaya di luar keraton atau ragam gaya kerakyatan, seperti *pakeliran* Timbul Hadiprayitno, Hadi Sugito, dan Suparman.

*Pakeliran* tiga dalang yang diteliti mempunyai ciri-ciri tersendiri, yang paling menonjol terletak pada *sulukan*. *Sulukan* tiga dalang itu mempunyai persamaan dan perbedaan. Adapun persamaannya terletak pada (1) *pathet* (*nem, sanga, mnyura*), (2) Jenis (*lagon, suluk, kawin, dan ada-ada*), (3) fungsi (struktural dan estetis), (4) hubungan *cakepan* dengan lagu, (5) hubungan *gendhing* dengan *sulukan*. Apapun perbedaannya terletak pada (1) *wilet* (2) Timbul Hadiprayitno dan Suparman pada *jejer* pertama menggunakan *sulukan Kawin Sikarini* untuk Negara Astina dan untuk negara selain Astina menggunakan *sulukan Kawin Girisa*. Akan tetapi pada *sulukan* Hadi Sugito, pada *jejer* negara manapun digunakan *Kawin Girisa*.

## Kepustakaan

- Murtiyoso, Bambang. 1982/1983. *Pengetahuan Pedalangan*. Surakarta: Proyek Pengembangan IKI Sub Proyek ASKI.
- Clara Van Groennendael, Victoria M. 1987. *Dalang di Balik Wayang*. Jakarta: Pustaka Utama Grafiti.
- Duverger, Maurice. 1981. *Sosiologi Politik*. Terjemahan Daniel Dhakidae. Jakarta: Rajawali.
- Gorys Keraf. 1982. *Eksposisi dan Diskripsi*. Ende: Nusa Indah.

- Harahap. E. St. 1951. *Kamus Indonesia*. Bandung: Kalfeko.
- Holt, Clair. 1992. *Seni di Indonesia Kontinuitas dan Perubahannya*. Yogyakarta: Institut Seni Indonesia Yogyakarta.
- Koentjaraningrat. 1983. *Pengantar Ilmu Antropologi*. Jakarta: Aksara Baru.
- Mudjanattistomo, dkk. 1977. *Pedalangan Ngayogyakarta Jilid I*. Yogyakarta: Habirandha.
- Nojowirongko al. Atmotjendono. 1958. *Serat Tuntunan Pedalangan Tjaking Pakeliran Lampahan Irawan Rabi*. Yogyakarta: Tjabang Bagian Bahasa Yogyakarta Djawatan Kebudayaan Kementerian P.P. dan K.
- Prawiro Atmodjo. 1994. *Bau Sastra Jawa*. Surabaya: Djajabojo.
- Purwadarminto W.J.S.1939. *Bau Sastra Jawa*. Groningen: J.B. Wolters
- Soedarso Sp. 1990. *Tinjauan Seni*. Yogyakarta: Suku Dayar Sana Yogyakarta.
- Sri Mulyono. 1989. *Wayang Asal Usul, Filsafat dan Masa Depan*. Jakarta: Haji Masagung.
- Sudarko. 2003. *Pakeliran Padat Pembentukan dan Penyebaran*. Surakarta: Citra Etnika.

#### Audio

- Hadiprayitno, Timbul. *Lakon Kresna Duta*. (Kaset), Fajar Record.
- Hadiprayitno, Timbul. *Rama Nitik*. (Kaset), Fajar Record.
- Sugito, Hadi. *Durno Picis*. (Kaset), Fajar Record.
- Sugito, Hadi. *Anoman Lair*. (Kaset), Fajar Record.
- Suparman. *Sadewa Ratu*. (Kaset), Kusuma Record.
- Suparman. *Pramusinto Takon Bapa*. (Kaset), Dahlia Record.

# Transformasi Yudhistira Mahabarata dalam Tradisi Pedalangan

Aris Wahyudi<sup>1</sup>

Jurusan Pedalangan, Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia Yogyakarta

## ABSTRAK

Artikel ini menjelaskan konsep Yudistira dalam tradisi wayang sebagai kontinuitas Yudhistira dalam epos Mahabharata. Transformasi ini diikuti oleh konsep berkelanjutan yang dapat mengikuti dengan menggunakan konsep Jawa, *asma kinarya japa*. Dengan demikian dapat disimpulkan bahwa konsep Yudistira dalam tradisi pedalangan adalah sistem transformasi dilihat dari mitologi ritual. Meskipun ceritanya diadopsi dari India Mahabharata, namun Wayang Purwa menggambarkan pola pikir asli Jawa. Wayang Purwa telah diwariskan dari generasi ke generasi, namun telah mampu mempertahankan konsep aslinya.

Kata kunci: Yudistira, mahabarata, wayang

## ABSTRACT

**Hermeneutic Circle of Yudhistira in Puppetry Tradition.** This article explains Yudistira's concept in a wayang tradition as a continuity of Yudhishtira in Mahābhārata epic. The transformation was followed by continuous concept that can be trailed by employing Javanese theory, such as *asma kinarya japa* theory. It can be concluded that the concept of Yudistira in the pedalangan tradition is a transformation system viewed from the ritual mythology. Although its story is adopted from Indian Mahabharata, but Wayang Purwa illustrates an original Javanese mindset. Wayang Purwa has been inherited through generations, yet it has been able to maintain its original concept.

Keyword: Yudistira, Mahabarata, wayang

## Pendahuluan

Sebagian besar para peneliti wayang mempersamakan antara jagad wayang (tradisi pedalangan Jawa) dengan Mahabharata (tradisi sastra), sehingga dikatakan bahwa wayang berasal dari India (Brandon, 2003: 18-26). Hal demikian dapat dimaklumi karena nama-nama tokoh dalam pedalangan banyak memiliki kesamaan dengan tradisi Mahābhārata, salah satunya adalah Puntadewa atau Yudistira. Namun dalam kesamaan tersebut ternyata memiliki perbedaan yang sangat signifikan. Puntadewa dalam tradisi Mahābhārata lebih dikenal sebagai Yudhishtira (penulisan dengan ejaan Yuddhishtira untuk merujuk tradisi Mahābhārata, demikian berlaku untuk penulisan selanjutnya). Ia adalah seorang ahli perang dan prajurit yang tangguh (Katz, 1989: 34). Sebagai seorang ahli perang tentunya ia memiliki sifat tega untuk membunuh lawan. Karakter demikian sangat berbeda dengan Puntadewa dalam tradisi pedalangan (selanjutnya ditulis Puntadewa) meskipun ia juga memiliki nama Yudistira (Yudhishtira). Puntadewa merupakan tokoh yang selalu berusaha menghindari perang

Baratayuda dengan melarang saudaranya ketika berkehendak meminta haknya atas negara Astina.

Sebagai raja, Puntadewa memiliki gelar Prabu Puntadewa, Prabu Yudhistira, Prabu Darma Kusuma, Prabu Darmaputra, Prabu Darmawangsa, Prabu Gunatalikrama, dan Sang Ajathasatru. Setiap nama memiliki arti tersendiri, yakni sebagai berikut: Puntadewa: *narendra péranganing jawata* (raja yang menjadi bagian dari dewa); Yudhistira: *makuthaning prajurit* (pemimpin perang yang tangguh); Darmakusuma: *sekaring kautaman* (menjadi buah bibir segala kebaikan); Darmaputra: *kapundhut putra déning Hyang Darma* (menjadi putra angkat Batara Darma); Darmawangsa: *karana dènira jumeneng nata manut rèh préntahing kadang* (karena ia menjadi raja hanya menuruti kehendak semua saudaranya); Gunatalikrama: *nalendra bisa nalèni basa* (seorang raja yang sangat pandai menjaga perasaan orang lain meskipun harus mengorbankan dirinya); Ajathasatru: *tuhu narèndra kang tan darbé mengsah* (seorang raja yang tidak memiliki musuh atau menjauhkan diri dari rasa permusuhan) (Wignyosutarno, 1996: 110).

1 Alamat korespondensi: Prodi Pedalangan ISI Yogyakarta. Jalan Parangtritis Km. 6,5 Sewon, Yogyakarta. Telepon: (0274) 375380. E-mail: ariswayang@yahoo.com.

Berdasarkan makna nama-nama tersebut di atas, pengertian kata *yudistira* ternyata bertolak belakang dengan karakter Puntadewa. Yudistira yang berarti prajurit yang tangguh. Sifat demikian ternyata sama sekali tidak dimiliki Puntadewa, bahkan sebaliknya. Meskipun demikian masih digunakannya nama Yudistira menunjukkan adanya kesetiaan tradisi pedalangan untuk mengikuti tradisi asalnya. Fenomena demikian menunjukkan bahwa banyak aspek yang melatarbelakangi transformasi Yuddhishtira. Yang menjadi persoalan adalah bagaimana cara tradisi pedalangan melakukan transformasi mitos Yudistira? Jawaban dari permasalahan ini akan diperoleh dengan mengkaji makna yang terkandung dalam diri tokoh Puntadewa, baik secara terminologi maupun mitologi..

Puntadewa dipandang sebagai sebuah teks. Dalam transformasi teks dapat dikenali tanggapan penciptanya atas teks yang didapatkannya terdahulu. Seorang dalang menerima teks dari pendahulunya, kemudian ia menanggapi dan menafsirkan menjadi *sanggit* dan bahkan lakon baru. Dalang tersebut dipandang sebagai pencipta, dan demikian berkelanjutan. Dengan demikian karena peranan peneliti adalah sebagai pembaca dan penafsir teks maka kedudukan peneliti dipandang sebagai sisi lain (di luar dalang) dan menjadi bagian dari mata rantai sejarah yang ikut berperan dalam proses perubahan atau penciptaan teks.

Makna tokoh Puntadewa tidak tersimpan dalam sebuah lakon yang tunggal, tetapi tersusun dari beberapa lakon yang terjalin dalam membentuk satu kesatuan mitos (Ahimsa Putra, 2001: 80-82). Dengan demikian transformasi Puntadewa dapat dilacak melalui intertekstualitas yaitu hubungan dan kesinambungan dalam mata rantai lakon-lakon yang berhubungan dengan Puntadewa (Wiryamartana, 1990: 10-11). Makna Puntadewa dapat dianalisis melalui konsep *asma kinarya japa* (setiap nama selalu memiliki makna/ sebagai mantra) dalam masyarakat Jawa (Wahyudi, 2001: 205). *Asma* di sini mengandung pengertian sebagai 'sebutan' (pengucapan). *Asma* dapat diidentikkan dengan penanda sebagai wadah dari sebuah konsep. Dengan demikian konsep *asma kinarya japa* seperti halnya konsep linguistik dapat digunakan untuk melacak dan menjelaskan makna serta sumber konsep-konsep lakon wayang

berdasarkan istilah yang digunakan. Penggunaan konsep *asma kinarya japa* dalam melacak transformasi Puntadewa dengan cara menafsirkan makna dari nama (gelar) Puntadewa dan kemudian merunut makna tersebut dalam tradisi asalnya yang memiliki kesejajaran makna. Dari sini kita tafsirkan kembali mengenai aspek-aspek yang memungkinkan terjadinya penyimpangan serta mendudukkan semua permasalahan yang ada dalam konteks alam pikiran Jawa.

### **Tipikal Puntadewa sebagai Identifikasi Batara Darma**

Yang dimaksud tokoh Puntadewa atau Yudistira dalam tradisi pedalangan pada dasarnya adalah tokoh Yuddhishtira dalam tradisi *Mahābhārata*. Namun demikian karakter Yudistira Jawa (Puntadewa) sangat jauh berbeda dengan karakter Yuddhishtira dalam tradisi *Mahābhārata*. Hal demikian merupakan usaha untuk menegaskan kapasitas Puntadewa yang dijadikan perhatian, baik karakter maupun maknanya yang disesuaikan dengan selera, minat dan penilaian yang berkaitan dengan latar belakang sosial-budaya-religius masyarakat tradisi pedalangan melalui proses transformasi (Kuntara, 1990: 463). Penonjolan sifat Puntadewa dapat dilihat pada beberapa gelar Puntadewa sebagai identifikasi sifat Puntadewa. Perbedaan karakter tersebut menunjukkan bahwa di Jawa telah terjadi proses transformasi wiracarita *Mahābhārata* oleh tradisi pedalangan. Namun demikian jejak-jejak tradisi masa lampunya masih dapat dilacak melalui penggunaan beberapa gelar Puntadewa.

Nama Puntadewa diartikan *narendra pérang-aning jawata*. Puntadewa adalah seorang raja yang menjadi bagian dari dewa dalam pengertian bahwa Puntadewa memiliki keterkaitan dengan dewa, apabila ditinjau dari sisi silsilah, karakter, tipikal, ataupun aspek psikisnya (kapasitas). Pengertian istilah *puntadewa* tampak untuk menunjukkan pandangan Jawa mengenai raja. Raja adalah penguasa tunggal dalam mikrokosmos. Ia sebagai pengemban tugas dan wakil Tuhan dalam mengatur jalannya roda pemerintahan di bumi. Melalui raja, rahmat Tuhan mengalir rata ke seluruh rakyat dan negara. Ia berhak *murba* dan *masésa* seperti halnya Tuhan yang Maha Kuasa atas segala sesuatu di alam makrokosmos sehingga rakyat patuh dan tunduk kepada sabda raja. Sabda

raja tak ubahnya sabda Tuhan (Aris Wahyudi, 2001: 192). Kaitannya dengan nama gelar sebagai wadah dan makna sebagai isi, tampak bahwa dalam transformasi aspek Illahi di sini mengalami diskontinu dengan memunculkan wadah (gelar), tetapi kontinuitas dalam maknanya.

Darmakusuma: *sekaring kautaman* dalam pengertian bahwa Puntadewa memiliki sifat sangat baik. Ia dipandang sebagai sumber dan model seluruh kebajikan di bumi. Puntadewa memiliki rasa ikhlas dan penyerahan diri yang melebihi tokoh lain. Ketulusan rasa kasih-sayang terhadap sesama ditegaskan oleh ketidaksediaannya untuk perang bahkan menyakiti hati orang pun selalu dihindari. Puntadewa rela memberikan haknya atas negara Hastina kepada Kurawa seperti yang ditunjukkan pada permintaannya kepada Kresna dalam *Lakon Kresna Duta* dan *Lakon Salya Gugur*. Penegasan konsep *dharma* sebagai sumber kebajikan dan kebenaran dilakukan dengan memberi gelar Darmakusuma untuk mendudukkan sifatnya sebagai sumber segala kebajikan, keikhlasan, dan kejujuran yang kesemuanya menyatu dalam dirinya. Karakter demikian sering ditunjukkan, di antaranya dalam *Lakon Durna Gugur*. Dikisahkan bahwa Puntadewa tidak bersedia berbohong kepada begawan Durna ketika ditanya tentang berita kematian Aswatama. Puntadewa menjawab dengan jujur bahwa yang mati adalah Hestitama, tetapi penyebutan kata hesti sangat pelan sehingga Durna tidak mendengar. Dengan demikian transformasi tipikal aspek Darma mengalami kontinuitas dan sekaligus mengalami diskontinu ketika diwujudkan menjadi gelar-gelar Puntadewa.

Darmaputra: *kapundhut putra déning Hyang Darma* dalam pengertian bahwa diambil sebagai putra Batara Darma. Dalam tradisi *Mahābhārata*, *dharma* dipandang sebagai “hukum” atau “tata tertib dunia”; juga sebagai “sifat kebajikan”, “kewajiban”, “kebenaran” yang berkaitan dengan “niat baik” atas perhatiannya yang sangat besar terhadap dunia. Dewa Dharma dipandang sebagai penguasa hukum, dewa kebajikan, dewa kebenaran. Yuddhishtira dipandang sebagai putra dan sekaligus inkarnasi Dewa Dharma sehingga ia disebut Dharmaraja dan memiliki sifat bagaikan seorang brahmana (Katz, 1989: 30-34). Sifat Puntadewa tersebut mempertegas pandangan tradisi pedalangan terhadap kapasitas

*darma* sebagai kebalikan dari kapasitas ksatria (Katz, 1989: 175). Bagi seorang ksatria, istri adalah harga diri. Negara adalah *sadumuk bathuk-sanyari bumi* yang harus dipertahankan sampai titik darah penghabisan.

Gelar Darmaputra merupakan bentuk kontinuitas konsep Yuddhishtira tradisi *Mahābhārata*. Yuddhishtira adalah putra dan sekaligus bagian dari Dharma (Hopkins, 1986: 62). Gelar Yuddhishtira adalah Dharmarāja. Ia adalah suami Laksmi dalam kapasitasnya sebagai Sri (kemakmuran) (Hopkins, 1986: 115). Kapasitas ini masih diikuti oleh tradisi pedalangan. Dewi Drupadi adalah inkarnasi Dewi Sri. Pemahaman Dewi Sri dalam kasus ini disejajarkan dengan Sri (Sadana) sebagai dewi padi (kemakmuran). Oleh karena itu dalam tradisi pedalangan dijumpai *Lakon Sri Mulih* yang lazim dipentaskan sebagai lakon ruwatan dalam acara bersih desa. Gelar Darmaputra tampak sebagai usaha tradisi pedalangan untuk menonjolkan kapasitas Puntadewa sebagai putra Batara Darma, sebagai suami Dewi Sri (dewi penguasa pangan). Pemahaman ini tampak dipertegas dengan kedudukan Dewi Drupadi sebagai Permaisuri Puntadewa, bukan istri Pandawa seperti dalam *Mahābhārata*.

Gelar Darmawangsa diartikan *karana dènira jumeneng nata manut rèh préntahing kadang* dalam pengertian bahwa kedudukan Puntadewa sebagai raja bukanlah kehendaknya, tetapi atas kehendak saudaranya. Kata *darmawangsa* terbentuk dari kata *darma* dan *wangsa*. Darma (Sanskrit = *dharma*) berarti pokok ajaran, kebajikan, kebenaran, kewajiban, tempat keramat, candi pemujaan atau pemakaman, saudara angkat atau segolongan (Mardiarsita, 1990: 171-172). *Wangsa* dalam bahasa Jawa Kuna *wangsa* (Sanskrit = *wamsa*) yang berarti bangsa, kaum, keluarga, keturunan. Pengertian *darmawangsa* untuk gelar Puntadewa tersebut di atas diambil dari kata *darma* dalam arti kewajiban dan *wangsa* dalam arti saudara atau keluarga. Jadi jelas bahwa penggunaan gelar Darmawangsa untuk menegaskan bahwa Puntadewa menjadi raja Amarta hanya sekedar memenuhi kewajiban atas kehendak semua saudaranya. Hal demikian diperjelas dengan sikapnya bahwa meskipun Puntadewa telah menjadi raja, tetapi segala sesuatu yang berkaitan dengan kenegaraan diserahkan kepada keempat saudaranya, atau dengan kata lain bahwa

kedudukan Puntadewa sebagai raja Amarta hanyalah sebagai simbol.

Makna *darmawangsa* lebih jauh dapat ditarik ke dalam pemahaman mistis. Kedudukan sebagai raja adalah idaman setiap orang tidak berlaku dalam pikiran Puntadewa. Keikhlasan yang berlebihan sehingga seolah-olah Puntadewa tidak memiliki sama sekali kemauan dan keinginan duniawi mengarah kepada pemahaman tentang kesempurnaan sifat brahmana (insan kamil). Dia hidup bukan karena makanan, dia terhormat bukan karena kedudukan. Yang bersemayam dalam sanubarinya hanyalah penyerahan diri kepada Yang Maha Kuasa. Dari keikhlasan dan penyerahan diri inilah yang menyebabkan ia satu-satunya tokoh yang mampu mencapai nirwana beserta raganya atas tuntunan Batara Darma dalam bentuk anjing putih.

Satu hal yang menarik perhatian adalah apakah gelar Darmawangsa ini memiliki keterkaitan dengan raja Kediri Çri Dharmawangça Teguh Anantawikramotunggadewa? Dugaan ini beralasan karena pada masa pemerintahan Dharmawangsa, kitab *Mahābhārata* disadur dalam bahasa Jawa Kuna (Roekmono, 1973: 51). Pada sisi lain sangat mungkin kemunculan ini pada jaman Airlangga dalam rangka menjalin hubungan Dharmawangsa (Puntadewa) dengan Arjuna (Airlangga) dalam kitab Arjunawiwaha? Untuk membuktikannya perlu penelitian lebih lanjut.

Penonjolan Puntadewa sebagai identifikasi kebajikan dan kebenaran dipertegas lagi dengan gelar Gunatalikrama yang berarti *pinter nalèni basa*. Arti ini mengandung makna bahwa *basa* yang dimaksud bukan sekedar perkataan, tetapi lebih cenderung pada sikap penghormatan. Jadi Puntadewa adalah seorang yang sangat menghargai keberadaan antarsesamanya. Dalam hatinya selalu berprinsip jangan sampai menyakiti hati orang lain (*karyènak tyasing sasama*), selalu menghargai keberadaan seluruh makhluk berdasarkan kodratnya masing-masing (*tan ngendhak gunaning jalma*). Puntadewa seorang yang tidak pernah berbohong. Ia selalu mengatakan hal yang sebenarnya meskipun hal tersebut membahayakan dirinya atau bertolak belakang dengan kepentingan kelompoknya. Dengan demikian jelas bahwa makna dari gelar Puntadewa yang menyertakan kata darma merupakan gambaran dari sifat-sifatnya. Makna gelar tersebut memiliki

kesejajaran dengan kapasitas Dewa sebagaimana makna *puntadewa*. Oleh karena itu tampak bahwa gelar Puntadewa merupakan identifikasi aspek Dewa Darma.

Karakter Puntadewa sebagai *darmakusuma*, *darmaputra*, dan *gunatalikrama* mendudukkannya sebagai orang yang tidak memiliki musuh sebagaimana gelarnya, yakni sang Ajathasatru. Gelar Ajathasatru dapat dimaknakan sebagai sifat yang selalu menganggap sebagai saudara atau teman kepada seluruh makhluk, terutama manusia. Puntadewa selalu mengasihi orang lain seperti halnya mengasihi dirinya sendiri bahkan melebihi. Karakter ini memiliki kesejajaran dengan makna Mitra dalam tradisi *Mahābhārata*. Mitra dianggap sebagai dewa kasih-sayang, dewa perdamaian (Macdonell, 1974: 30). Karakter Puntadewa sebagai Ajathasatru dapat disejajarkan dengan aspek Mitra. Dengan demikian dapat ditafsirkan bahwa penggunaan nama Ajathasatru merupakan identifikasi aspek Mitra dalam diri Puntadewa. Aspek Mitra ditransformasikan ke dalam diri Puntadewa untuk mempertegas atau menyempurnakan kebajikan Puntadewa sebagai putra dan sekaligus inkarnasi Batara Darma. Kebajikan Puntadewa dalam tradisi pedalangan digambarkan sangat sempurna, dan untuk menyangatkan, ia dipersonifikasikan sebagai orang yang darahnya berwarna putih. Warna putih ditafsirkan sebagai lambang kesucian sehingga dalam diri Puntadewa mengalir segala kesucian seperti halnya darah yang mengalir merata di seluruh tubuh.

### Gelar Yudistira sebagai Aspek Indra

Adiparwa menunjukkan bahwa Puntadewa adalah inkarnasi Indra (Siman Widyatmanta, 1968: 89). Puntadewa merupakan salah satu dari panca indera Indra (Hiltebeitel, 1990: 98). Hal ini berkaitan dengan kedudukannya sebagai raja di Indraprasta (Amarta). Kata prasta (*prastha*) ada hubungannya dengan istilah *prasthisthèng* (*dhampar kencana*) dalam sulukan yang berarti duduk (menduduki/bertahta). Jadi *Indraprastha* artinya yang bertahta di Indraloka, merupakan identifikasi Indra.

Indra, dalam tradisi *Mahābhārata* disebutkan sebagai putra Aditi (Hopkins, 1986: 122). Sebagaimana nama *indra* yang berarti raja, ia adalah *Surapati* (raja para dewa). Seorang raja

adalah manifestasi tipikal kesatria yang selalu mengayomi seluruh negeri dan rakyatnya dari berbagai ancaman. Ia sangat sakti dan mampu merubah wujudnya menjadi seorang raksasa yang sangat mengerikan (Macdonell, 1974: 38). Indra adalah penguasa alam semesta, penguasa airdan memberikannya kepada bumi agar padi dapat tumbuh dan berkembang (Hopkins, 1986: 128). Indra adalah penguasa kehidupan.

Hubungan antara Indra dan Yuddhishtira selain ditunjukkan bahwa Yuddhishtira sebagai inkarnasi Indra, juga ditunjukkan dalam penggunaan gelar Mahendra oleh Indra. Mahendra pada sisi lain digunakan sebagai nama busur Yuddhishtira (baca: Puntadewa) (Hopkins, 1986: 124). Makna kata *yuddhishtira* merupakan salah satu perwujudan dari aspek Indra, yakni sebagai penghancur musuh (kesatria) (Bhattacharji, 1970: 258). Dalam tradisi *Mahābhārata*, Yuddhishtira ditunjukkan sebagai seorang prajurit. Ia berdiri sebagai senapati dalam *Bhāratayuddha* untuk menghancurkan musuh. Seorang prajurit dalam medan pertempuran hanya memiliki dua pilihan, dibunuh atau membunuh. Dalam kasus kematian Drona, sikap demikian tampak lebih jelas. Ketika Drona mendengar teriakan tentang kematian *Ashvatthaman*, ia mengira bahwa anaknya telah mencapai ajalnya. Untuk membuktikan kebenaran berita tersebut, Drona bertanya kepada orang yang tidak pernah berbohong, yakni Yuddhishtira. Mendapat pertanyaan Drona, Yuddhishtira membenarkan bahwa Ashvatthaman telah mati, tanpa menjelaskan bahwa Ashvatthaman yang mati adalah seekor gajah. Katz (1989: 160) memandang kebohongan Yuddhishtira merupakan konsekwensi kedudukannya sebagai prajurit dalam rangka mencapai kemenangan.

Penggunaan gelar Yudistira merupakan transformasi dalam menjaga kontinuitas kapasitas Indra dalam Puntadewa. Gelar Yudistira dalam pedalangan juga diartikan sebagai *mustikaning prajurit*. Makna ini tidak sesuai dengan karakter Puntadewa. Hal demikian menunjukkan bahwa transformasi Yuddhishtira dalam tradisi pedalangan mengalami diskontinu. Puntadewa seharusnya memiliki watak seorang prajurit dan pemimpin perang yang tangguh sebagaimana Yuddhishtira. Namun kenyataannya sifat Puntadewa dalam tradisi pedalangan justru sebaliknya. Jangankan membunuh, menyakitipun

Puntadewa tidak akan melakukannya. Ia seorang yang sangat jujur dan menghargai perkataan. Hal demikian ditunjukkan dalam kasus kematian Durna (kasus yang sama dengan identifikasi kapasitas prajurit Yuddhishtira dalam tradisi *Mahābhārata*). Kasus kematian Durna dalam tradisi pedalangan telah mengalami perubahan (diskontinu). Nama Ashvatthaman untuk putra Durna berubah menjadi Aswatama, dan gajah Ashvatthaman menjadi Hestitama. Ketika Durna bertanya kepada Puntadewa mengenai berita tentang kematian Aswatama, Puntadewa dengan jujur menjawab bahwa yang mati adalah "hestitama", tetapi ketika mengucapkan kata "hesti" volume suaranya pelan. Dengan demikian tampak bahwa dalam transformasinya mengalami kontinuitas, dan sekaligus terjadi diskontinu.

Perubahan nama Ashvatthaman menjadi Hestitama untuk mempertegas perbedaan antara nama gajah dan putra Durna. Dengan perbedaan nama akan mempermudah mengidentifikasi dari si empunya nama. Penyebutan nama Ashvatthaman (gajah) oleh Yuddhishtira dan Hestitama oleh Yudistira merupakan usaha dalam menjaga kontinuitas narasi yang tanpa mengikutsertakan kata gajah. Dan kasus Yudistira dengan menyebutkan Hestitama sebenarnya untuk menunjuk bahwa yang mati adalah gajah dalam rangka menjaga kejujurannya. Tetapi karena penyebutan kata hesti dengan suara pelan, maka Durna yang pikirannya sedang kalut menangkap bahwa Aswatama benar-benar telah gugur di pertempuran. Lirihnya pengucapan hesti disebutkan atas pengaruh kekuatan Kresna. Dengan demikian jelas bahwa ketidaksesuaian antara karakter Puntadewa dengan makna nama Yudistira indikasi tentang pemilihan sebuah aspek yang ingin ditonjolkan dalam transformasi Puntadewa (Bandingkan dengan Kuntara, 1990: 463), yakni sisi kebajikan dan kejujurannya.

Kontinuitas transformasi Yuddhishtira dilakukan dengan cara menciptakan beberapa lakon wayang (sebagai proses diskontinu) yang dijalin dalam sebuah mata rantai. Fenomena yang memunculkan nama Yudistira terdapat dalam *Lakon Babat Alas Mertani*, yakni setelah Prabu Jim Yudistira menitis ke dalam diri Puntadewa. Hal demikian menunjukkan bahwa transformasi Yudistira tidak berlangsung serta merta, tetapi melalui tahapan-tahapan yang berkesinambungan

dengan cara diciptakan beberapa lakon yang berkaitan dengan keberadaan Yudistira. Mata rantai transformasi Yudistira dapat dilacak melalui lakon-lakon sebagai berikut.

*Lakon Wisnu Ratu* yang dipentaskan Ki Hadi Sugito dalam rangka HUT Kedaulatan Rakyat ke 53 pada tanggal 28 September 1998 mengisahkan bahwa Wisnu turun ke dunia untuk membat hutan Purwa Carita dan mendirikan negara Dwaraka. Bersamaan dengan berdirinya negara Dwaraka, serta berdiri pula negara Mertani (Indraprastha) sebagai imbangannya. Mengenai peristiwa di negara Mertani (Jejer VI) dikisahkan bahwa Prabu Jim Wilawuk (raja negara Mertani) ingin mengangkat putra sulungnya yaitu Jin Yudistira untuk menggantikannya sebagai raja. Jim Yudistira menyanggupi tetapi terlebih dahulu harus mendapatkan pusaka Kyai Jamus Kalimasada. Tiba-tiba diributkan oleh dua orang raksasa (Wisnu yang telah berubah wujud melawan Karungkala) berkelai. Prabu Wilawuk segera melindungi anak-anaknya dalam pelukan. Tindakan Wilawuk dicela Hyang Pada Wenang. Akibatnya Jim Wilawuk dikutuk menjadi seekor naga. Sebagai tebusannya, Jim Wilawuk harus bertapa di pertapaan Pring Cendani dan berganti nama Begawan Wilawuk. Ia dibekali minyak Jayengkaton dan Jalasutra. Atas petunjuk Sang Hyang Pada Wenang, Yudistira akhirnya mendapatkan pusaka Jamus Kalimasada, jelmaan Dewi Sadatwati, Dewi Kencanawulan, Raden Kalimakusuma, dan naga Candrasengkala. Sang Hyang Pada Wenang menyuruh Jim Ydistira untuk menjadi raja di Mertani dan berpesan bahwa pemegang pusaka Jamus tidak boleh melakukan angkara murka. Sebagai seorang Jim, Yudistira tetap memiliki watak raksasa, maka ketika pantangan itu dilanggar, seketika negara Mertani hilang dari pandangan mata tertutup oleh kekuatan gaib, yang tampak hanya hutan belantara. Negara Mertani akan muncul kembali apabila Pandawa membat hutan Mertani.

*Lakon Wisnu Ratu* telah memunculkan nama Yudistira dan sekaligus telah disebutkan memiliki keterkaitan dengan para Pandawa di masa yang akan datang. Lakon ini merupakan indikasi sebagai mata rantai yang pertama dalam menjalin kisah-kisah transformasi Yudistira. Nama lain dari Mertani adalah Indraprasta (Indraprastha). Makna dari *indraprastha* dapat ditafsirkan sebagai

kahyangan Sang Hyang Indra, sehingga penguasa di Mertani dapat diidentikkan dengan Dewa Indra. Disebutkan bahwa Yudistira adalah Jim yang tidak lepas dari sifat raksasa. Kapasitas Yudistira demikian dapat dipandang sebagai identifikasi aspek raksasa Dewa Indra (bandingkan dengan Macdonell, 1974: 38). Meskipun disebutkan bahwa Yudistira adalah pemilik Jamus Kalimasada tetapi tipikalnya belum memenuhi persyaratan sebagai pemegang Jamus Kalimasada, oleh karena itu untuk melengkapinya harus menunggu saatnya Pandawa membat hutan Mertani.

Disebutkan pula dalam *Lakon Wisnu Ratu* bahwa terjadinya negara Dwaraka bersamaan dengan terjadinya negara Indraprasta. Indraprasta merupakan pasangan negara Dwaraka (Dwarawati). Pasangan ini merupakan personifikasi dari pasangan antara Indra (Indraprasta = Pandawa) dan Wisnu (Dwarawati = Kresna). Wisnu adalah adik sekaligus asisten Indra. Keduanya merupakan satu kesatuan yang tak terpisahkan (Gonda, 1969: 29). Sebagai saudara muda, Wisnu selalu mengikuti jejak Indra, sebagaimana ketika Indra berdiri sebagai Mahendra, Wisnu sebagai Upendra (Hopkins, 1986: 204). Demikian juga ketiga Indra menitis ke dunia menjelma menjadi lima Pandawa, Wisnu pun mengikutinya dengan menjelma menjadi Narayana dan Baladewa (Siman Widyatmanta, 1968: 89). Hal demikian pula yang menjadi dasar munculnya personifikasi hubungan antara Pandawa dan Kresna sebagai *sesotya lan embanané* (cincin dan matanya), kereta dan kusirnya. Keduanya merupakan satu kesatuan yang tidak dapat dipisahkan.

Lakon kedua adalah *Lakon Babat Alas Mertani*, mengisahkan keberhasilan Pandawa membat hutan Mertani dan mendapatkan kerajaan Amarta. Dalam lakon ini dikisahkan pula terjadinya penitisan Jim Yudistira ke Raden Dwijakangka, Jim Dandun Wacana menitis kepada Raden Bratasena, Jim Dananjaya menitis ke Raden Permadi, Jim Nakula menitis ke Raden Pinten, dan Jim Sadewa menitis ke Raden Tansen. Kekalahan Jim Yudistira bukan karena kesaktian Dwijakangka, tetapi karena ciri-ciri yang dimilikinya. Dwijakangka secara terpaksa bersedia menghadapi Jim Yudistira, tetapi bukan untuk perang melainkan untuk menyerahkan diri. Ketika Jim Yudistira menggigit Dwijakangka, ia mengetahui bahwa Dwijakangka

darahnya berwarna putih. Ciri-ciri demikianlah yang ditunggunya sebagai tempat penitisan untuk mencapai kesempurnaan. Jim Yudistira segera menitis ke Dwijakangka dan berpesan agar Dwijakangka menjadi raja di Amarta dan menggunakan gelar Prabu Yudistira.

*Lakon Babat Alas Mertani* merupakan kesinambungan dari *Lakon Wisnu Ratu* seperti yang telah disebutkan Sang Hyang Pada Wenang bahwa negara Amarta akan kembali ke sedia kala apabila Pandawa membuka hutan Mertani. Bentuk demikian merupakan usaha untuk menjaga jalinan mata rantai dari kisah Yudistira, hubungan antara Dwarawati jaman Kresna dengan Amarta pada jaman Puntadewa, dan bahkan mata rantai sistem transformasi Yudistira menjadi Puntadewa.

Pengertian raksasa dalam tradisi pedalangan telah menjadi satu kesatuan dengan pengertian *buta, diyu, ditya*, dan *gandarwa* (jim). Keberadaan Yudistira sebagai jim memiliki kesamaan makna dengan raksasa. Oleh karena itu dimunculkannya Jim Yudistira dalam tradisi pedalangan sebagai transformasi dari aspek raksasa Indra. Penggunaan gelar Yudistira bagi Puntadewa setelah Jim Yudistira menitis ke dalam diri Puntadewa. Nama Yudistira hanyalah *nunggak semi*. Dengan demikian wajar apabila makna *yudistira* tidak sesuai dengan sifat pokok Puntadewa karena nama tersebut hanyalah nama “titipan”. Meskipun demikian pada saat-saat tertentu aspek Yudistira sebagai raksasa akan muncul dalam diri Puntadewa.

Pada sisi lain keberadaan hutan Mertani sebagai kerajaan Jim merupakan pemunculan alam pemikiran Jawa dalam tradisi pedalangan. Dalam alam pikiran mistis Jawa diakui bahwa gunung, pohon besar, sungai dan sebagainya ada “penunggunya”. Sang penunggu bisa menyatu hidup berdampingan dengan orang yang cocok bahkan menyatu atau menitis. Pandangan tentang penyatuan ini lebih jauh dapat ditarik ke dalam pemahaman tentang *prewangan*, yakni seseorang yang mampu mendatangkan atau kerasukan roh leluhur tertentu ke dalam dirinya. Kerasukan ini biasanya atas permintaan seseorang untuk menjalin komunikasi dengan arwah leluhur. Dengan demikian transformasi Yudistira menjadi Puntadewa dalam tradisi pedalangan merupakan proses kontinuitas konsep Yuddhishtira *Mahābhārata*, dan sekaligus untuk menyertakan alam pemikiran Jawa.

Ketiga, *Lakon Raden Narasoma*. Lakon ini berkesinambungan dengan *Lakon Salya Gugur*. Permasalahan yang berkaitan dengan Puntadewa adalah kapasitasnya sebagai orang yang memiliki darah berwarna putih. Darah putih Puntadewa selain sebagai personifikasi sifat kebajikan yang sempurna seperti telah disebutkan di atas, pada sisi lain tampak sebagai usaha untuk menjalin rangkaian kisah gugurnya Salya oleh Puntadewa dalam Baratayuda dengan gugurnya Begawan Bagaspati oleh Raden Narasoma.

Begawan Bagaspati adalah seorang pertapa raksasa yang sangat sakti. Ia memiliki aji yang bernama Candrabirawa (ada pula yang menyebut *Candhabirawa*). Selain sangat sakti, sang begawan juga berbudi mulia dengan personifikasi darahnya berwarna putih. Ketika Raden Narasoma menjadi menantunya, Raden Narasoma merasa malu memiliki mertua seorang raksasa. Menghadapi persoalan demikian, Begawan Bagaspati dengan ikhlas menyerahkan hidupnya kepada Raden Narasoma dan memberikan aji Candrabirawa. Namun Begawan Bagaspati berpesan bahwa apabila Raden Narasoma berhadapan (sebagai musuh) dengan seseorang yang darahnya berwarna putih, maka aji Candrabirawa akan meninggalkannya dan menyatu dengan orang yang darahnya berwarna putih tersebut. Fenomena demikian menunjukkan adanya kesejajaran antara Bagaspati (raksasa) dan Yudistira (jim), namun dalam konteks yang berbeda. Peranan kedua tokoh tersebut akan menyatu dalam perang Baratayuda Jayabinangun ketika Puntadewa berhadapan dengan Salya.

Pesan Begawan Bagaspati kepada Salya terbukti dalam perang Baratayuda ketika Salya berhadapan dengan Puntadewa. Ketika Salya dengan kesaktian aji Candrabirawa memakan banyak korban dari pihak Pandawa, Kresna meminta kepada Puntadewa untuk menghadapi Salya. Puntadewa dengan perasaan segan terpaksa harus berhadapan dengan Salya. Ketika keduanya berhadapan, aji Candrabirawa melihat bahwa dalam diri Puntadewa terdapat Begawan Bagaspati sehingga Cadrabirawa meninggalkan Salya dan menyatu dalam diri Puntadewa. Hal demikian pula yang menyebabkan gugurnya Salya di medan Baratayuda, terkena pusaka Jamus Kalimasada. Dengan demikian jelas bahwa pesan begawan Bagaspati merupakan usaha untuk

merangkai jalinan mata rantai kisah pedalangan dalam mendukung transformasi Puntadewa sebagai orang yang tidak mau berperang tetapi berhasil membunuh Salya dalam Baratayuda Jayabinangun. Dengan darahnya yang berwarna putih, Puntadewa berhasil meruwat dosa Salya tanpa harus melawannya dalam perang tanding. Berbagai sanggit kematian Salya ditampilkan dalam mewujudkan karakter Puntadewa sebagai orang yang anti permusuhan.

Berdasarkan etimologi, hubungan Bagaspati dengan Narasoma memiliki kemiripan dengan Brehaspati dan Narāsamsa dalam mitologi Wedik. Brehaspati adalah tokoh dalam tataran mite yang menjadi pasangan Indra. Ia adalah seorang brahmana yang sangat sakti dan mejadi pemimpin para Brahmana. Kapasitas Brehaspati berdiri sebagai api (Agni), ia dipandang sama dengan Narāsamsa (bentuk lain dari Agni). Di dalam mite (pemujaan) Indra, Brehaspati didudukkan seperti halnya Agni, yakni digunakan sebagai sarana yang sangat ampuh dalam membebaskan perasaan dari rasa ketakutan. Di sini Brehaspati dikaitkan dengan sebuah ritual sebagaimana kapasitasnya sebagai Brahmana yang sangat sakti dan pemimpin para brahmana (Brahmanaspati) (Macdonell, 1974: 101-103). Brehaspati adalah pemimpin dalam korban kuda untuk pemujaan Indra (Hopkins, 1986: 130).

Transformasi Brehaspati menjadi Bagaspati, sedangkan Narāsamsa menjadi Narasoma. Kontinuitas transformasi Brehaspati ditunjukkan dengan cara mendudukkan Bagaspati sebagai Brahmana, serta Bagaspati memiliki istri bidadari. Transformasi kesaktian mengalami diskontinu dengan diwujudkan menjadi *aji* Candrabirawa, dan kesuciannya dipersonifikasikan dengan darahnya berwarna putih. Kesamaan kapasitas Brehaspati dengan Narāsamsa dalam pedalangan diwujudkan dengan menitisnya aji Candrabirawa ke dalam diri Narasoma. Namun pada saatnya nanti harus berpisah, dan Candhabirawa menyatu dengan orang yang darahnya berwarna putih. Kisah ini merupakan usaha untuk mempertahankan kesucaian Bagaspati.

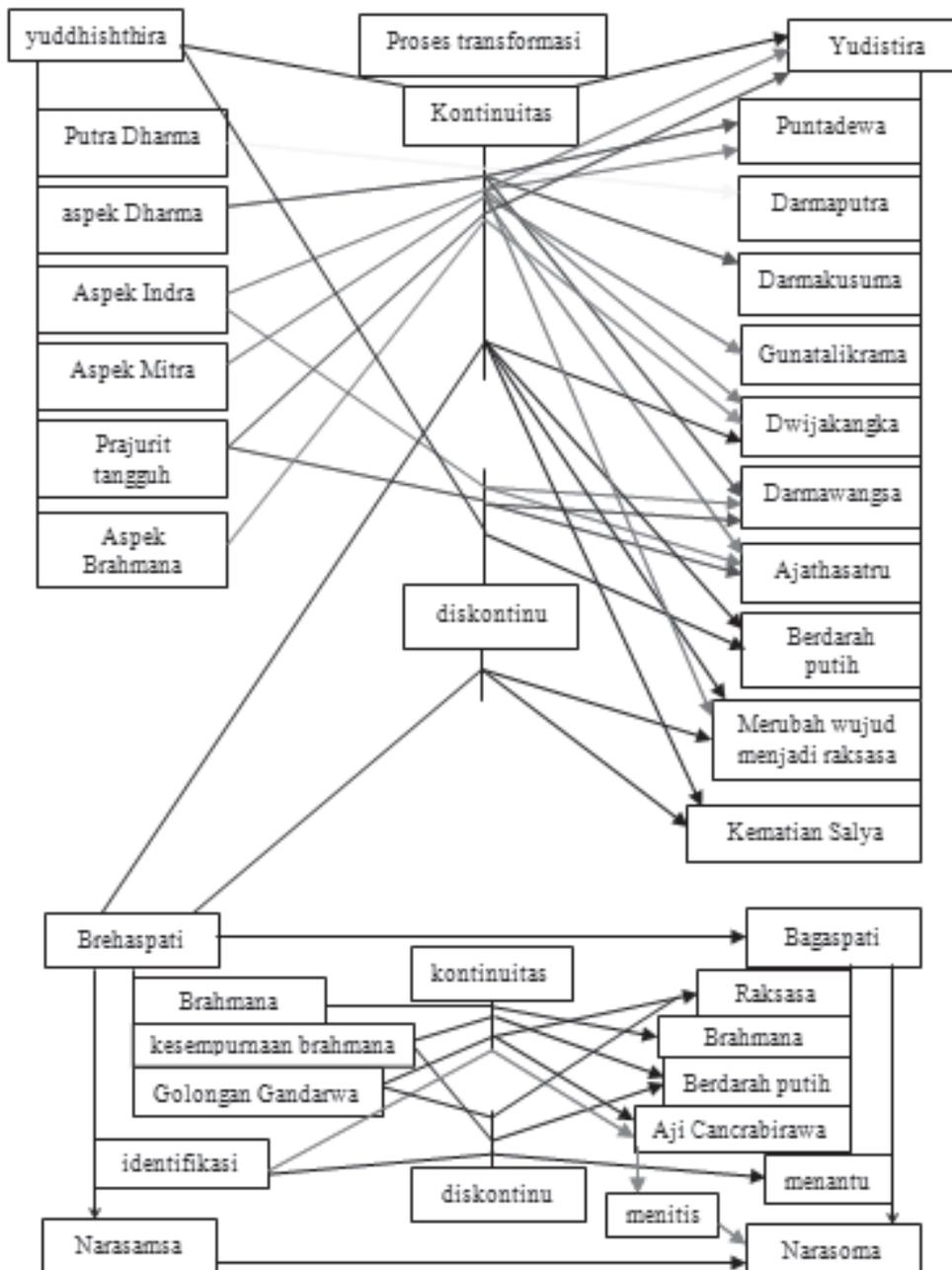
Menitisnya jim Yudistira dan aji Candrabirawa pada Puntadewa merupakan kontinuitas kapasitas Brehaspati sebagai pasangan Indra. Kedua kapasitas ini sama-sama memiliki aspek raksasa. Dengan demikian dapat dikatakan bahwa kemampuan

Puntadewa untuk merubah wujudnya menjadi raksasa merupakan perwujudan hubungan antara Puntadewa dengan Bagaspati pada satu sisi, dan pada sisi lain sebagai manifestasi dari aspek raksasa Indra. Bagaspati sebagai transformasi dari Brehaspati untuk menjalin kontinuitas kedudukannya sebagai pasangan Indra. Pada saat kapasitas Indra berdiri sebagai *pasubanda* dalam korban kuda, Brehaspati adalah pemimpin dalam pemujaan Indra. Dengan demikian kemampuan Puntadewa untuk merubah wujudnya menjadi raksasa selain sebagai mata rantai dari kisah Begawan Bagaspati tetapi sekaligus sebagai bentuk kontinuitas dari sebagian tipikal Indra dalam diri Puntadewa; Dengan demikian digunakannya gelar Yudistira merupakan proses kontinuitas aspek Indra dalam proses transformasi Yuddhishtira menjadi Puntadewa oleh tradisi pedalangan. Dinobatkannya Raden Dwijakangka menjadi raja di Mertani yang disebut pula negara Amarta atau Indraprasta dengan gelar seperti yang disebutkan di atas mempertegas kapasitas aspek Indra sebagai *surapati* di dalam dirinya. Berdasarkan uraian di atas transformasi Yuddhishtira dalam tradisi pedalangan dapat digambarkan dalam diagram (gambar 1).

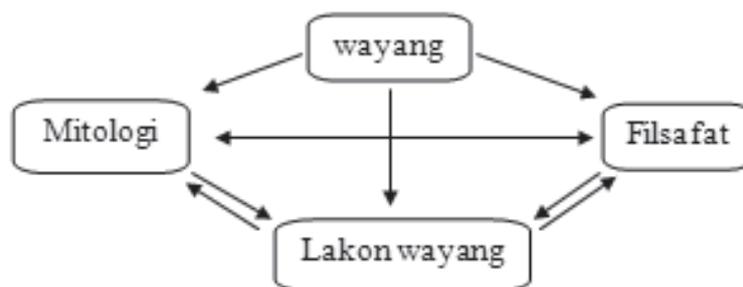
Dengan demikian tampak bahwa wayang sebagai mitologi Jawa merupakan sumber filsafat yang terefleksikan dalam karakter, nama (gelar), keberadaan (tempat tinggal), dan atributnya, yang diformulasikan menjadi lakon wayang. Setiap terjadinya perubahan mitologi, berarti terjadi perubahan filsafatnya, dan akibatnya terjadi pula perubahan lakon wayang. Demikian pula sebaliknya bahwa apabila terjadi perubahan dalam lakon wayang akan mengakibatkan terjadinya perubahan pada mitologi dan filsafatnya (Gambar 2).

## Penutup

Berdasarkan uraian di atas tampak bahwa proses transformasi dalam wayang mengalami diskontinu dan sekaligus kontinu secara bersamaan. Hal demikian tampak pada transformasi Yuddhishtira menjadi Puntadewa dengan munculnya beberapa perbedaan karakter. Dalam kontinuitasnya tradisi pedalangan memilih karakter yang ingin ditonjolkan oleh masyarakat Jawa. Perbedaan karakter Puntadewa merupakan diskontinu sekaligus kontinuitas dari transformasi



Gambar 1. Diagram proses diskontinu-kontinuitas transformasi dalam pedalangan (Wahyudi, 2012).



Gambar 2. Diagram hubungan makna dan fungsi wayang (Wahyudi, 2012)

Yuddhishtira untuk memilih karakter Puntadewa yang ingin ditonjolkan.

Kemunculan gelar-gelar Puntadewa tampak sebagai usaha untuk menonjolkan aspek Darma, dan Mitra dalam menjaga kontinuitas Yuddhishtira tradisi *Mahābhārata*. Gelar Puntadewa untuk menunjukkan dan menonjolkan idealisme masyarakat Jawa bahwa seorang raja merupakan manifestasi Illahi. Gelar Darmaputra untuk menunjukkan identifikasi Putadewa sebagai putra sekaligus inkarnasi Dewa Darma. Gelar Darmakusuma untuk menonjolkan kapasitas aspek *darma* sebagai sumber kebajikan dan kebenaran. Gelar *Darmawangsa* untuk menonjolkan sifat keikhlasan dan penyerahan diri kepada Yang Maha Kuasa sebagai kapasitas brahmana yang sempurna (insan kamil). Gelar *Gunatalikrama* merupakan penonjolan sifat menghargai sesama makhluk hidup sebagai perwujudan kapasitas aspek Mitra. Gelar *Ajathasatru* untuk menegaskan dan menyempurnakan kebajikan dari aspek Mitra dan Darma melalui darahnya yang berwarna putih.

Berdasarkan hal tersebut tampak bahwa aspek Indra (sebagai pemimpin prajurit) dalam Puntadewa ditekan sedemikian rupa agar tidak menonjol. Penekanan aspek Indra dilakukan secara kreatif melalui beberapa tahap dengan menciptakan lakon-lakon baru yang dijalin dalam sebuah mata rantai untuk membentuk satu kesatuan makna secara guna mempertahankan kontinuitas konsepnya. Kemunculan Lakon Wisnu Ratu dan Babat Alas Mertani merupakan media untuk menyatukan aspek Indra dalam diri Puntadewa, tetapi aspek Indra di sini dipahami hanya menempel melalui penitisan Jim Yudistira. Proses demikian dilakukan untuk menjaga keutuhan jalinan kisah (*mulihing lakon*) dalam lakon wayang agar ketika bermuara pada peristiwa perang besar di Kuruksetra lakon pedalangan dapat kembali pada induknya. Seperti yang ditunjukkan dalam lakon-lakon Baratayuda, semua tokoh rekaan baru dimatikan.

## Kepustakaan

Ahimsa Putra, Heddy Shri. 1998. "Sebagai Teks dalam Konteks Seni dalam Kajian Antropologi

Budaya" *SENI, Jurnal Pengetahuan dan Penciptaan Seni*. Yogyakarta: PB ISI edisi Mei.

\_\_\_\_\_. 2001. *Strukturalisme Lévi-Strauss: Mitos dan Karya Sastra*. Yogyakarta: Galang Press

Aris Wahyudi. 2001. "Sanggit dan Makna Lakon Wahyu Cakraningrat Sajian Ki Hadi Sugito." Tesis untuk mencapai derajat Sarjana S-2, Program Pascasarjana Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta.

Bhattacharji, Sukumari. 1970. *The Indian Theogony*. Cambridge: At The University Press

Brandon, James R. 2003. *Jejak-jejak Seni Pertunjukan di Asia Tenggara*. Terjemahan R.M. Soedarsono. Bandung: P4ST UPI

Gonda, J. 1969. *Ancient Indian Kingship From The Religious Point of View*. Leiden: E.J. Brill

Hiltebeitel, Alf. 1990. *The Ritual of Battle; Krishna in The Mahabharata*, Albany: State University of New York Press

Hopkins, Edward Washburn. 1986. *Epic Mythology*. Delhi: Motilal Banarsidass.

Katz, Ruth Cecily. 1989. *Arjuna In The Mahabharata: Where Krishna Is, There Is Victory US*: University Of South Carolina Press.

Laksono, P. M.. 1985. *Tradisi Dalam Struktur Masyarakat Jawa: Kerajaan dan Pedesaan*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press

Macdonell, A.A. 1974. *Vedic Mythology*. Delhi: Motilal Banarsidass

Manu Jayaatmaja. 1994. "Pasubandha di Kuruksetra: Durgapuja menurut Lakon Baratayuda Tradisi Pedalangan Ngayogyakarta" dalam *Pemasyarakatan Sastra Pewayangan*. Yogyakarta: Jurusan Sastra Daerah Fakultas Sastra Universitas Gadjah Mada.

Mardiarsito, L. 1990. *Kamus Jawa Kuna – Indonesia*. Ende: Nusa Indah

Roekmono, R.. 1973. *Pengantar Sejarah Kebudayaan Indonesia 2*. Yogyakarta: Kanisius

Widyatmanta, Siman. 1968. *Adiparwa: Djilid II*. Jogjakarta: U.P. "Spring".

Wignyosoetarno, Ki Ng. 1996. *Wahyu Pakem Makutharama*. Surakarta: STSI Press

Wiryamartana, I Kuntara. 1990. *Arjunawiwaha*. Yogyakarta: Duta Wacana University Press

## How Children Decode Visual Narrative in Gaiman's and McKean's *The Wolves in the Walls*

Chrysogonus Siddha Malilang<sup>1</sup>

English Literature, Universidad de Macao

### ABSTRAK

Bagaimana Anak Mengkode-ulang Narasi Visual dalam *The Wolves in the Walls* karya Gaiman dan McKean. Buku cerita bergambar sebagai teks untuk anak-anak merupakan kombinasi unik dari kata-kata dan gambar. Dua elemen yang saling terkait sama lain menciptakan inter-animasi bersama dalam membangun makna. Para ahli telah lama mempercayai bahwa proses membaca buku cerita bergambar melibatkan proses yang rumit dalam lingkaran hermeneutik. Namun, karena buku cerita bergambar terutama ditujukan untuk anak-anak, maka proses tersebut terjadi dalam pikiran sadar mereka. Oleh karena itu, penelitian ini bertujuan untuk mengungkapkan proses pembuatan makna anak dalam narasi visual buku cerita bergambar yang mana dalam penelitian ini menggunakan karya Gaiman, *The Wolves in the Walls*. Setelah melalui serangkaian penelitian kualitatif dengan lima anak di Inggris, aspek yang diteliti dalam penelitian ini adalah gaya bercerita, penggambaran pengalaman, dan tempat. Hasil penelitian ini menunjukkan bahwa anak-anak membaca buku cerita bergambar dengan cara yang berbeda dari orang dewasa, terutama dalam strategi yang digunakan untuk membaca teks yang panjang dan rumit.

Kata kunci: cerita bergambar, gaya bercerita, penggambaran pengalaman, tempat, lingkaran hermeneutik

### ABSTRACT

Picturebook as a text for children is a unique combination of words and images. Those two elements are interrelated into one another, creating a mutual interanimation in constructing the meaning. Experts have long believed that the process of reading picturebook involves a complicated process of hermeneutic circle. However, since picturebook is mainly aimed for children, the process happens subconsciously within their mind. Therefore, this research aims to reveal children's meaning making process in visual narrative of picturebook, in this research is Gaiman's *The Wolves in the Walls*. After a series of qualitative research with five children in UK, the aspects to research are style, projection of experience, and setting. The result shows that children read the picturebook in a different way than adult, alongside their strategy to cope with long and complicated text.

Keywords: picturebook, style, projection of experience, setting, hermeneutic circle

## Introduction

The picturebook is a meeting place, a point of intersection. It marks a spot where word and image, adult and child, author and reader [...] come into limited correspondence with each other. As a juncture of arrivals and departures, the picturebook mimes the indeterminate, ephemeral condition of childhood (Beeck, 2003: 9).

Beeck's definition above has challenged the common belief regarding picturebook in Indonesia. In fact, the books commonly referred to as picturebook in Indonesia is actually an illustrated book. Different with picturebooks, illustrated books do not depend on the collaboration of words and pictures in the meaning making process (Nikolajeva & Scott, 2001). Therefore, Beeck's concept of picturebook in itself implies

a complicated combination of various elements, positioning it as not a mere childish entertainment.

Despite targeting children as its target readers, picturebooks also allow adults to find pleasure from different angle and depth. This phenomena is referred to as 'dual audience' (Nikolajeva & Scott, 2001), a condition where two different levels of audience are able to enjoy different aspects of it. This dual audience happens due to the way of picturebook speaking to us in a childlike way, but at the same time also combines the sophistication addressing more mature readers (Nodelman, 1988). The childlike mean of conveying the message appeals to the children, while some other sophisticated elements appeal to the mature readers. However, Arizpe and Styles (2003) found that children should not be singled out from the complication in the picturebook, due to the

<sup>1</sup> Alamat korespondensi: English Literature, Universidad De Macao. E-mail: chrys-lyonheart@yahoo.com.

demonstration of their ability to make sense of complex image in literal, moral, aesthetics, visual, and metaphorical level.

Revisiting Beeck's definition, we will find that her first emphasis was on the meeting of words and images. This collaboration constitutes a very important part in defining picturebooks. The different natures of the two –words as the device telling the event (*diegetic*) and pictures as the device showing the events (*mimetic*)– forms a cyclical process of meaning making, referred to as hermeneutic circle (Nikolajeva & Scott, 2011). Hermeneutic circle is explained as the condition in which one element will create an expectation for the others in the meaning making process.

Although pictures seem dominating in picturebook –as well as arousing readers' interest, they are only able to portray condition within one timeframe without limiting the focus. In a way, the limitless imagery is good as it instils bigger imagination. However, a focus is still important in delivering the narrative continuity. And this is where the texts play their role, providing focus to the story and allowing readers to grasp the important bits (Nodelman, 1988). This harmony is referred to by Lewis (2001) as ecology of text, alluding to the biological concept of interdependency in the nature. Similar to plants and animals in biological ecology, two levels –text and pictures– in picturebooks create a mutual interanimation in composing a bigger picture, in this case the picturebooks.

With the unique harmony of pictures and texts in the picturebooks, Nodelman (1988) started the analysis using semiotic approach to it. He created a parallel between words –images and Saussurean concept of signifier– signified. However, unlike the pure concept which puts things as signified and words as signifier, Nodelman treated both elements interchangeably within Saussurean framework. The implication of hermeneutic circle within picturebooks causes both elements to occupy the position of signifier and signified simultaneously. However, since the concept of hermeneutic circle came later in 2001, Nodelman suggested a concept of a gap between the words and pictures, creating an asymmetrical relationship. The existence of gap between these two elements becomes an important distinctive characteristic of picturebook, distinguishing it

from an illustrated book. Arizpe and Styles (2003: 22) has summarised this distinction by saying, “[P]icturebooks composed of pictures and words whose intimate interpretation creates layers of meaning, open to different interpretations and which have the potential to arouse their readers to reflect on the act of reading itself”.

Driven by unique harmony of pictures and words in meaning making within picturebook, children's response to the visual part of it becomes an interesting thing to investigate. In what ways are the images facilitate readers to understand the narrative progression? How do the readers response to the visual details along the story? To assist this study, a book titled *The Wolves in the Wall* by Neil Gaiman and Dave McKean is used. Thus, this study aims to answer the question: How do children response to the visual narrative in *The Wolves in the Wall* by picking up the visual elements?

### Structuring Picturebook

Just like other texts, this picturebook as a text needs to have a structure. Thus, there must be a special rule structuring the narration through the sequence of image. As the main focus of this study is the response of visual narrative in a book, therefore Kress & van Leeuwen's (1996) 'grammar of visual design' is of particular relevance. They attempted to seek rules of sequencing images to form the narrative plot, thus transcribing the visual design into language. The resulted rules cover style, colour palette, framing, and iconotext.

The style is one of the basic aspects in constructing a picturebook. It is summarised by Nodelman (1988) as “all the aspects of a work of art considered together” (p.77). An analysis of style is important, due to different effect of different style to the reader. A recognisable style from other era or culture may be used as reference to denote the setting (Sipe, 2001). For example, American folk style art might be used in American Indian story to strengthen the feeling of the setting. Most readers will use their background knowledge to perceive this intertextuality. However, children with more limited knowledge to the particular style are still able to relate the setting because of their competence in reading the artistic style (Styles, 1996). With this concept, children will be able to understand the concept of changing

setting with the shifting or combined style in the same book.

The drawing style in most picturebooks also involves the colour in establishing the setting and tone. This element is first and foremost drawing children's attention to the pictures, as suggested by Parson's favouritism, the stage of children responding to art (1987, in Arizpe & Styles, 2003). To appeal more to children, Sipe (2001) found that most artists do not employ the naturalistic rendering of the object, but choose the colour based on the emotional effects to the reader. This unnatural colouring is done to help building the tension in the narrative on the way to climax. Nodelman (1988) noted that the colour palette influences the generation of mood and emotions. It is related to the nature of colour as metafictional device in helping the reader recalling the experience or object of the same colour they saw before. The memory then serves as the background knowledge to understand the image, thus generating the mood and setting of the pictures (Nikolajeva & Scott, 2001).

Another important aspect in picturebook design is framing technique. It creates both the sense of involvement and detachment for the reader (Nodelman, 1988). A borderless spread will create a sense of invitation for the reader to get involved more and sympathize with the character. *Full bleed*, a term defining the illustration which extends to the edge of the page on all four sides, suggests that the reader will be a participant, not just a mere spectator of the story (Sipe, 2001). However, the border outside tend to create a sense of detachment. The detachment is caused by the line around the spread which will create an impression of illusion and the realization of existence in the book, therefore the sense of detachment arises. Without the border, the illusions of existence outside the book are amplified and merge into the world of the reader.

The zooming and positioning of the object within the frame is also important in determining the involvement degree with the characters. In this matter, Kress & van Leeuwen (1996) classified the social distance created by zooming and positioning. The closer the zooming, the closer the distance and intimacy it creates. For example, the close-up in the spread will invite the reader to observe the detail more carefully and empathize with the

character. Thus, the level of intimacy is higher and the sense of distance is lower. A similar approach is also proposed by Nodelman (1988) by borrowing the analysis from a film study about shot and panning. The depiction of a whole background is called *establishing shot* to portray the setting. The shot is then followed by the nearer pan shot to give chance for the reader in focusing on smaller details. This technique facilitates the reader in orienting the setting and has a closer intimacy with the characters.

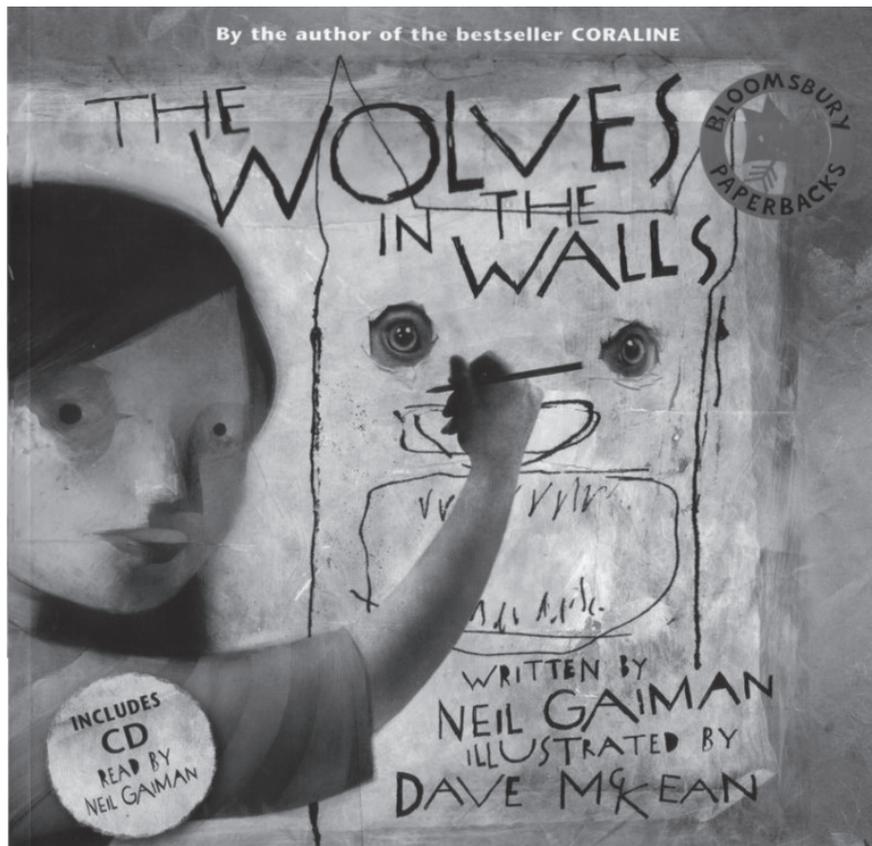
Arizpe & Styles (2003) revealed that the reading process is usually started by the noticing the largest identifiable object. The reader then undergoes a deduction process in understanding the picture. During this deduction process, the reader will employ the metacognitive device by taking hint from the colour, style, framing, and other visual clues. The deduction process results in a tentative hypothesis to be confirmed or denied by the text. The existence of an intraiconic text will start over the deduction process, as elaborated in the hermeneutic circle (Nikolajeva & Scott, 2001). This process, however, is not complete yet, as there will be an information gap that readers should fill it with their *schemata* through metacognitive recognition such as intertextuality.

The information gap is also a powerful tool to utilize by the author to stimulate curiosity. The curiosity should be filled by the opening of the next page of page turn (Sipe, 2001). It might be in a form of incomplete action or incomplete detail that cannot be found within visual and verbal detail of that spread, but is expected to be found in the next one. It is then, the progressive narrative device.

### Analyzing *The Wolves in the Walls*

*The Wolves in the Walls* is a rich picturebook in terms of design and metaphors. The book is developed based on the premise of 'a boy who cried wolf'. Lucy, the protagonist, hears the sound of wolves from the walls and tries to warn her family. But they do not believe it until the wolves really drive them out of house. Lucy then tries to take the house back. The richness of the visual domain makes it fit for this study about visual narrative.

The book combines three different styles. The first one is the computer generated image which dominates the whole book. The second one is the



The cover of *The Wolves in the Walls* (Photo: Amazon, 2012)

still photographs used several times to denote some inanimate objects. The third one is the sketch style mainly to portray the wolves and several events. These rich visual feats have been presented altogether in the cover, which shows Lucy draws a wolf in sketch style. The character of Lucy herself is depicted in the computer generated image style. However, the eyes of the drawn wolf are depicted as photograph. This cover already gives a hint of three different styles included in the book.

The computer generated image mainly dominates the whole book, as almost all the characters, save the wolves, are drawn in this manner. Opening the first spread of the book, the computer generated image style welcomes the reader with the depiction of Lucy in the centre with the corridor of the house. The domination of sharp edges in the picture and collage like style somehow remind some adult readers with the cubism style of Picasso. Although it is drawn in a cubism-like manner, the sense of empathy is developed through the close up shot and *full bleed* presentation. In most cases, the full bleed employs close-up shot to Lucy's face, creating a near social distance and invites the reader to identify with

Lucy. Some colour palettes can be interpreted as bleak, although the expressionist style may not suggest so. Therefore, it is subject to personal interpretation.

The typology of the words in this book creates a system of iconotext, in which it integrates into the images to create a special tension. The lay outing of the text is arranged in a way that it emulates the different frequency and volume of text. Some words are arranged ascending and some are arranged descending. The different font size presented here in the image also contributes in creating special sense of changing loudness and sound volume.

All these elements are arranged in a way that the mood constantly shifts, thus builds the tension. Adult readers who are experienced in watching horror movie might be familiar with this style. The use of colour for mood and setting generation is combined with iconotext to represent voices, important element in horror story. The impression resulted from this arrangement also serves as the pageturner. The framing is used to vary narrative pace.

## Research Methodology

The qualitative approach is employed in this study because of its ability to provide a comprehensive understanding on social phenomenon from the perspective of human participants in the study (Ary, Jacobs, & Razavieh, 1999). The research itself deals with the spontaneous responses from the children, indicating the limited control of the researcher over the events. Therefore, Yin's (1998) concept of case study as the technique used to research on the event in which the behaviour cannot be manipulated is the answer. The similar study conducted by Arizpe and Styles (2003) and Evans (2008) also employed case study. The technique allows an in-depth investigation over a case, providing the reason and insight over the phenomenon. However, result from this kind of study cannot be generalized due to the complexity of human being and unclear boundary between phenomenon and context (Yin, 1998).

The research used two unique sources in case study, direct observation and interviews with the participants following Yin's framework (1998). The direct observation was done while reading the book together with the children. Field note was employed as one of the instruments to ensure the validity, reliability, and objectivity of the observation.

A systematic analysis of the book was made prior to the field study. Most of the visual elements significant in constructing the narrative were identified, such as the varied styles, colour palette, iconotext, and framing. Those elements became the framework in developing an interview checklist. The checklist was employed to keep the focus of the interview.

The interview was done with semi-structured technique, considering the possibility of unexpected response and unanticipated reaction. It was done in groups to emulate the condition of normal conversation, thus not putting any pressure to the children. Another reason was the interactivity point, so they can discuss and elaborate the issue better by commenting on friend's response. In that case, the researcher only gave encouraging remarks or fillers. The whole process of interview was audio recorded to make sure no small details were missed.

Five children were participating in this research. They were divided into two groups. The first group consists of Matt, Caleb, and Gina. Matt and Caleb are six years old, while Gina is five. In the second group, both Kelly and Tim are five years old. All of them are students in a community school in Cambridge, UK, and the interviews were done in school.

As the participants' consent is considered, the class teacher was approached in the initial stage. After the approval was given, the consent letter was sent to the head teacher. Within the letter, the explanation of the research and the interview was presented. During the interview itself, the children were informed that they may terminate the process at any convenient time. All the names of the children have been anonymised in reporting. When the research is complete, the brief report summarising the finding shall be sent to the class teacher.

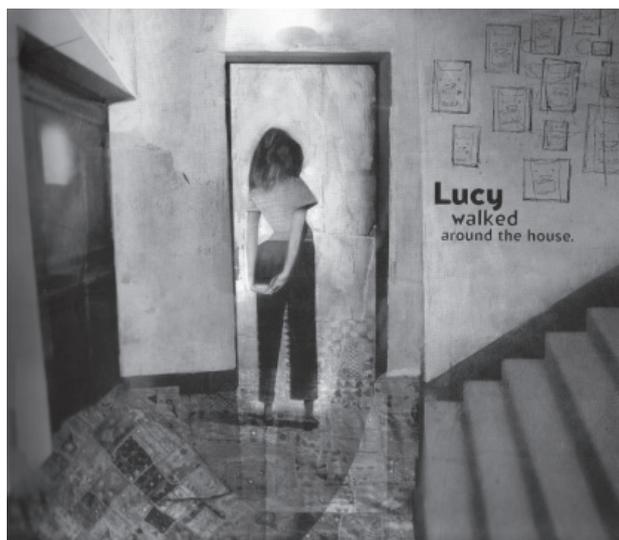
## Investigation process

The first interview went without any significant problem. All of the children were fully engaged and even offered to read the book in turn. The interview was not done in a specific time after the reading was finished, but some parts were even done during the reading process. The recording started from the beginning of the reading process, thus recording every single reaction.

In order to verify and triangulate the findings, the additional pair was used, Kelly and Tim. However, the engagement level of the second pair was lower than the first one. Kelly even indicated that the story was too long and left three times to the toilet. Meanwhile, Tim was too quiet in giving the response. Therefore, the result gotten from the second interview was not as rich as the first one.

## Analysis of the Findings

As all the data had been gathered, the transcripts, field notes, and drawings were analysed for the response of the visual narrative. The similarities and differences between the interviews were noted and triangulated with the library study's result. The analysis is then divided into several categories, namely response to style, projection of experience, and setting.



First opening of the book (Photo: Amazon, 2012)

### Style

With the book being drawn in an expressionist-cubism style, the first impression that children got was the unreal ambience over the picture. The following excerpt was the initial response to the first opening.

- C : Lucy walked around the house  
Kelly : LOOK, there she is! [pointing at the picture]  
C : Hmm... Any other interesting thing?  
Kelly : It looks like.. it looks like a real girl.

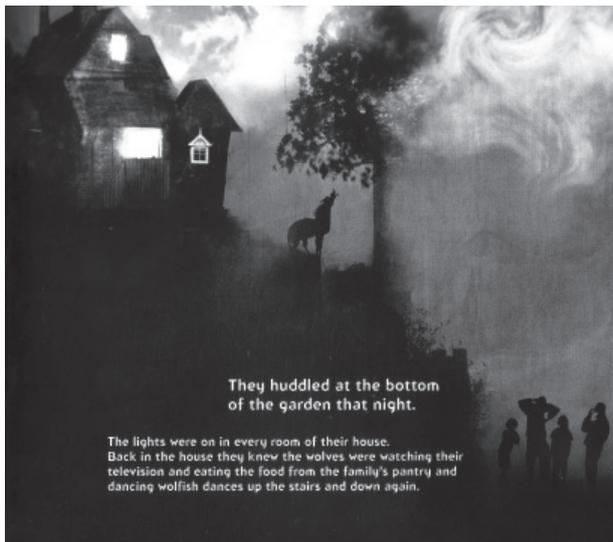
From Kelly's response, we can infer that she saw the picture as something unreal. It is possible that she mistook Lucy's image as non-human in the first attempt due to the absence of face and the cubism style. Therefore, when she finally recognized Lucy, Kelly showed enthusiasm as if she was just solving a puzzle. This act supports Styles' (1996) finding that children are unworried by surrealist imageries. Within that frame of style, the clues to decode the meaning were in form of the smaller detail, just as demonstrated in children's response to the whole picture in the first opening.

- C : What do you think of Lucy's house?  
Caleb: It's... It's an old house.....  
C : How do you know?  
Gina : Dust....  
C : Huh? Dust?  
Gina : Yes... Dust! There [pointing]. Do you see the dust? There... Near the stairs.

The attention to the smaller details was demonstrated by Gina's response and focus on the stairs rather than the any of the larger design features in the picture. She pointed at the blurry line along the depiction of stair and came into conclusion that the dust was there. Shading was indeed present in the colour of that part of the wall near the stair. The shading was then perceived as the dust because of its darker colour. A plausible explanation for this is that Gina saw that picture in a mimetic style, depicting the condition of the room as it is. Therefore, she might not consider the lighting effect and the colour gradation in the picture and take a mimetic approach to decode. Within the mimetic decoding, she tried to make sense the gradation and created dust as the result.

Probing from this unexpected response, the question was then rephrased into asking about the temperature of the room. This question was supposedly probing the children into interpreting the colour palette in the spread. Yet, Matt said confidently that the room is cold. His justification of the answer includes the non-portrayed refrigerator in the kitchen. He mentioned that Lucy is heading to the kitchen, and there must be a refrigerator in the kitchen. Additionally, he explained that the door in the picture leads to the kitchen. However, careful observation later on made me notice the white colour in the door where Lucy is heading to. Since white colour is often associated with cold, this might also be the trigger that caused Matt to say that the room is cold. From this association, he might recall refrigerators, also due to the fact that most refrigerators' doors are often white, thus creating a new layout for the house, explaining the existence of kitchen as the plausible link between cold and white in the house. This response, however, shows how much he engaged with the story, a strategy of owning the story by creating the complex setting of room arrangement.

Attention to the small detail on the same picture also occurred in the second interview. Kelly did not express an opinion on the temperature or the colour palette. She focused instead to the pattern of the carpet by repeatedly saying that it is nicely patterned. The plain coloured wall and the absence of the furniture in the pictured room may cause the attention diversion to the carpet. Once she found the existence of the pattern, it became her focal point in the picture.



The one of content Illustration of McKean's *The Wolves in the Walls* (Photo: Amazon, 2012)

The colour pattern seems to occupy also a special place for children's response towards the images. In another case, the focus of colour pattern even strengthens the fact that children pay attention to smaller details first. The bigger detail such as the colour impression to convey the mood was not given the attention in the first place. This case was found when Caleb responded to a spread when Lucy felt very afraid of the wolves. The pale brown palette was used here, with Lucy's gaze demanding attention from the reader, as it is a close-up shot of her facial expression. The predominant colour, however, seem to be ignored by Caleb. Instead, he turned his focus to the red stripes on Lucy's T-Shirt. The focus on red colour might be associated with the fact that red is his favourite colour. When I asked him about the other colours, he pointed at the white stripes and happily screamed because he found a pattern.

From all points presented above, it can be argued that the style creates a gap in the representation of this pictorial world due to the lack of realism. The lack of realism then arguably triggers various meaning-making strategies to bring the children closer to their own sense of reality. However, all the meaning-making strategies result from the attention to the smaller detail in this picture. From the details, an inductive process appears to be used to formulate meaning to the picture, thus children appear more focused on local details compared to adults who see the whole impression in the first place.

## Setting

The setting construction, as a part of visual narrative, also goes through the same inductive process of meaning-making. Both interviews successfully address this matter and get an insight over the construction process. The spread exemplifying this best is the one where the family is forced to leave the house by the wolves' invasion. The setting of time was clearly expressed here by the children, but the small details served as the clues for them.

Caleb: There are people... shadow of people...  
They look like the family. This one is Lucy...

Matt : There's the tornado! Look! Look!

Caleb: This looks like the father....

C : When do you think this picture take place?

Gina : At night. See... There's the light

Caleb: It's almost morning

Matt : Almost morning! There is the tornado!  
Tornado in the cloud means almost morning!

Caleb: And.... and its... it's blue. The sky is blue....

Matt : Blue and tornado... It's almost morning.....

The excerpt above was taken from the first interview where the children were more engaged. Responses were given prior to the reading of text. We can see that the comprehension of the time setting departs from the small details and then goes to the whole composition by looking at the predominant colour. We can see that the first clue of a nighttime is the light from the house. Gina assumes that the lamp is on during the dark time, thus providing a hint of a night time. This conclusion might be inferred from the clue she picked in the previous three spreads, where 'night' was clearly stated. From the small detail of the light, Matt went to the image of the clouds and concluded that it is dawn. From the cloud, children's attention was moved to the background featuring blue colour. It is a light blue, not dark blue that suggests a midnight. Adult reader might interpret that as the effect from the moonlight. However, children may indicate that as 'not a nighttime'. The shadowy figures of the people,



The other Illustration of McKean's *The Wolves in the Walls* (Photo: Amazon, 2012)

wolf, and the house were noticed as the absence of the sun. Therefore, they came to the conclusion of dawn time. A compromising strategy to accommodate both Matt's and Gina's inference is arguably employed here.

We can see that the setting construction also starts from the small details. The combination of the smaller details then formed into a bigger picture and bigger understanding. The decoding process demonstrated in the excerpt above must have been a strategy for children, trying very hard to make sense. However, there is a possibility that the process happened because the children are trying to give the expected answer to my question, thus they engaged in such a process.

### Projection of Experience

The projection of experience initially was not the main focus of the essay. However, as the research went on, the emerging data of the projection became influential in children's process of interpreting the image. Bromley explains this by stating that children related some elements of the text with what's in their memory (1996). Margaret Meek, quoted by Bromley (1996), mentioned that this process thus gives the text a different meaning and a unique explanation of certain phenomenon for each of the reader, considering their unique past experience and background knowledge. One example of this projection comes in the following discussion. The question was initially intended to help revealing children's response towards the colour palette in determining the mood. However,

the response to the mood was strengthened by another reference. The response towards the colour itself did not even appear.

C : What do you think about this picture?

Kelly : She is quite scared.

C : How do you know that she's scared?

Kelly : Because she's is also worrying in mat.

Tim : And she only has one tooth!!

Kelly : Yes, she's one tooth. Maybe she lost all her teeth and one tooth is there.

Tim : I lost my tooth yesterday

We can see above that Tim brought the notion of losing the teeth and related it to Kelly's response to feeling scared. The clue about this tooth came when he saw the shade in Lucy's lips. The picture is drawn in an expressionist way and does not resemble real thing, thus leaving a huge gap to fill in the meaning making process. This gap corresponds to Caleb's sense of association in recalling his experience and making reference to losing teeth. The spread itself is strongly influencing readers to intimately engage with Lucy. The character is portrayed in a close up angle, indicating a very close social distance. Her eyes are staring at the reader, demanding attention and identification (Kress & van Leeuwen, 1996). Once the readers identify themselves with the character, the recollection phase will begin. According to Clark (1986, in Arizpe & Styles, 2003), recollection phase is where the brain integrates the new knowledge with what readers already know, creating an intersection between the painting and the memories of personal experience.

Another interesting point that I found during this research is the vast imagination of children can serve as the pool of various interpretations and stories drawing from their past experience. The supporting data for this argument is found as the children demonstrated the ability to interpret abstract image and create a narrative behind it through the association of their previous knowledge.

In the first group, when the children reached the spread where the wolf is depicted as playing video games, the illustrator filled the TV ser with colour collage just like an abstract picture. However, Matt came up to me and drew attention to the

TV. He then said that it was a shooting game. The scattering colours are understood as the explosion, "... that's why it's like this!" said Matt. For him, every single aspect, every single fragment of the image should be meaningful and has a story behind it. As Nikolajeva & Scott (2001: 228) mentioned that 'intertextuality presupposes the reader's active participation in the decoding process', we can safely assume Matt's previous engagement with such kind of game, as game can also be considered as text. Furthermore, he mentioned that the red coloured block within the TV reminded him of fire. With the clue from the book saying that it is a game, he found the explosion as the link between those two. From the small scene reconstructed on his mind, the explanation of the video game came into existence.

Intertextual reference, as a part of past experience association, also played an important role for the children to understand the multi-layered image style. In the spread where Lucy dreams about her pig puppet, Matt eagerly moved towards that spread, not paying attention to the verso of that opening. He pointed at the illustration of the wolves trying to eat the pig puppet.

Matt : It's a... it's *Nightmare before Christmas*. It looks like *Nightmare before Christmas*.....

R : Really? So, what do you think is happening here?

Matt : It's *Nightmare before Christmas*. I love that movie. WOOF! (imitating monster's walk) It's *Nightmare before Christmas*. So.... So this is.... it's like... this is a nightmare!

An interesting thing here is Matt's deduction about nightmare happened before we read the words in that spread. Without reading the explanation and story of the pictures, he tried decoding the image through a reference to his favorite movie. Surprisingly, a careful look on the multi-styled picture, the one referred as *Nightmare before Christmas* by Matt indicates character's imagination. His inference shows the construction of understanding through the use of intertextual reference. He didn't utilize the clues in previous spreads about the meaning, but nevertheless came in the same understanding.

The intertextual reference to *Nightmare before Christmas* is also interfering with the prediction of the next event. Matt, taking the reference from the cruelty and devilish nature of creatures in *Nightmare before Christmas*, predicted that the wolves will rip the pig puppet. He quickly went up and imitated the ripping gesture. Interestingly, there is no clue in the picture that the creature will rip the pig puppet. Therefore, this prediction came merely from his understanding of visual similarity with the shadow play of claws in the movie's prelude. A case of *vraisemblance*, the anticipation and identification of what one expected to find in a plot (Culler, 1975 in Wilkie-Stibb, 2005), can be seen here. An interesting point is that occurrence of this *vraisemblance* was triggered by the similarity in style, not because the similarity in plot. Both stories share the same genre, but the basic premises are different. The book is about running away from home, while the movie is about stealing Christmas. Therefore, it raises the assumption that all storylines can be connected one another, provided slight similarity to the reference before blending two or more completely different stories.

All of these instances prove that the narrative construction in the image of picturebook cannot be separated from the intertextual reference. The arbitrary referential relationship between signifier and signified leaves gaps between images and meaning. The gap was then filled with reader's previous knowledge –experience, emotion, or discourse– in the attempt of bringing sense and predict the meaning (Goodwin, 2009). In relation to this, Hughes also argued that 'very young reader enjoys seeing a world which is highly recognisable' (1996: 74). Therefore, the children tried to put their previous knowledge into the story and making it their own.

## Conclusion

The result of this study shows that children aged 5-6 years tend to pay more attention to the small details in the image. The focus on these small details became important for them as the meaning-making was done in an inductive process, going from the small things to a broader scope. They tend to find an interesting, familiar, and expected details in their sense first (Arizpe & Style, 2003).

These things then become a basis for them to develop the narrative and own explanation. This familiarity and sense of involvement with the details enable them to anticipate and predict the plot through the existence of *vraisemblance* (Culler, 1975 in Wilkie-Stibb, 2005) or their own personal experience (Bromley, 1996).

The inclusion of the familiar things into the story can also be seen as children's strategy to own the text and thus enable them to engage more. The term of intertextuality here also refers to broader scope of texts/discourses, as the children drew references from movies or discourses around their daily life. Nodelman's (1988) and Kress & van Leeuwen's (1996) theory about colour and mood generation were not successfully verified due to different priority of children within this age range. This does not mean that their theories are wrong, yet they cannot be applied to children at this age. Length of the story also posed a challenge for the children considering their attention span. However, this research managed to reveal various children's strategies to cope with such a complex and challenging text like *The Wolves in The Walls*, including creating a sense of familiarity, being playful with the images, and owning the story by guessing and making up their own version of it. A better result of the research addressing the matter might be achieved with older children, because there is a possibility that their focus and awareness might be different.

## Bibliography

- Agosto, D.E. 1999. "One and Inseparable: Interdependent Storytelling in Picture Storybook" in *Children's Literature in Education*. Vol. 30 (4), 267-280.
- Arizpe, E. & Styles, M. 2003. *Children Reading Picture: Interpreting Visual Text*. London: Routledge Publishing.
- Ary, Donald J., Jacobs, Lucy J., & Razavieh, Ashgar. 1999. *Introduction to Research in Education 6<sup>th</sup> Edition*. New York: Holt, Rinehart, and Winston, Inc.
- Bearne, E. & Watson, V. (Eds.). 2000. *Where Texts and Children Meet*. London: Routledge.
- Beeck, N. 2003. "Mulberry Street Runs into Blis': Slippery Intersection in Dr. Seuss's Debut" in Bearne, E. & Styles, M. (Eds.). *Art, Narrative, and Childhood*. Trent: Trentham Book.
- Bodmer, G. 2001. "How Picturebooks Work (Review)" in *The Lion and the Unicorn*. Vol. 25 (3), 444-448.
- Bromley, H. 1996. "Spying on Picture Book: Exploring Intertextuality with Young Children" in V. Watson, & M. Styles (Eds.). *Talking Pictures: Pictorial Texts and Young Readers*. London: Hodder & Stoughton.
- Doonan, J. 1992. "Close encounter of the pictorial kind" in *Children's Literature*. Vol. 20, 204-210.
- Evans, J. (Ed). 2009. *Talking Beyond the Page: Reading and Responding to Picturebooks*. London: Routledge Publishing
- Hughes, S. 1996. "Getting Into The Picture" In Watson, V. & Styles, M. (Eds.). *Talking Pictures: Pictorial Texts and Young Readers*. London: Hodder & Stoughton
- Gaiman, N. & McKean, D. 2003. *The Wolves in the Walls*. London: Bloomsbury
- Kress, G. & van Leeuwen, T. 1999). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge Publishing.
- Lewis, D. 2001. *Reading Contemporary Picturebooks: Picturing Text*. London: Routledge Publishing.
- Nel, P. 2001. "Inside picture book, Outside of history" in *Children's Literature*. Vol. 29, 275-280.
- \_\_\_\_\_. 2002. "Reading Contemporary Picturebooks: Picturing Text" In *Children's Literature Association Quarterly*. Vol. 27 (1), 57-58.
- Nikolajeva, M. & Scott, C. 2000. "The Dynamics of Picturebook Communication" in *Children's Literature in Education*. Vol. 31 (4), 225-239.
- \_\_\_\_\_. C. 2001. *How Picturebooks Works*. New York: Garland Publishing.
- Nodelman, P. 1988. *Words About Pictures: The Narrative Arts of Children's Picture Books*. London: Routledge Publishing.
- \_\_\_\_\_. 2000. "Inside Picture Books (Review)" in *The Lion and the Unicorn*. Vol. 24 (1), 150-156.

- \_\_\_\_\_. 2003. "How, but not What or Why" in *Children's Literature*. Vol. 31, 192-200.
- Sipe, L.R. 2001. "Picturebooks as Aesthetic Objects" in *Literacy Teaching and Learning*. Vol. 6 (1), 23-42.
- Spitz, E.H. 1999. *Inside Picture Books*. New York: Yale University Press
- Styles, M., Bearne, E., and Watson, V. (Eds.). *After Alice: Exploring Children's Literature*. London: Cassell
- Styles, M. 1996. "Inside the Tunnel: A Radical Kind of Reading—Picture Books, Pupils, and Post-modernism" in Watson, V. & Styles, M. (Eds.). *Talking Pictures: Pictorial Texts and Young Readers*. London: Hodder & Stoughton
- Wesseling, E. 2004. "Visual Narrativity in the Picture Book: Heinrich Hoffmann's *Der Struwwelpeter*" in *Children's Literature in Education*. Vol. 35 (4), 319-345
- Wilkie-Stibbs, C. "Intertextuality and the child reader" in P. Hunt (Eds.), *Understanding Children's Literature* (2<sup>nd</sup> ed.). Oxon: Routledge
- Yin, R. K. 2003. *Case Study Research: Design and Method*. London: Sage Publication, Inc.

# Call for Papers

## THE 1ST INTERNATIONAL CONFERENCE ON PERFORMING ARTS **Performing Arts as Cultural Identity; Problems and Challenges**

Venue:  
Faculty of Performing Arts,  
Indonesia Institute of the Arts Yogyakarta - Indonesia  
27–28 November 2013

Faculty of Performing Arts–Indonesia Institute of the Arts Yogyakarta (Institut Seni Indonesia Yogyakarta) collaborated with *Resital Journal of Performing Arts* invite graduate students, researchers, artists, professionals from all around the world to submit papers for The 1st International Conference on Performing Arts (1st ICPA) taking place in Yogyakarta, Indonesia on November 27-28, 2013.

The main goal of The 1st International Conference on Performing Arts is to provide an opportunity for academicians and professionals from various subjects of performing arts and humanities and other related fields from all over the world to join and learn each other. An additional goal of the conference is to provide a place for academicians and professionals with cross-disciplinary interests related to performing arts and humanities to meet and interact with members inside and outside their own particular disciplines.

The list of topics for the conference will include the following. The list serves as guidance only, and other topics pertinent to the theme are welcome.

- 1. Rethinking of Tradition: In Search of New Cultural Identity on Performing Arts**
- 2. Technology and Media: Problems of Identical Politics on Performing Arts**
- 3. The Role of Women and Subaltern in Cultural Identity Building on Performing Arts**

All selected papers will be published in *Proceeding* (ISBN:978-979-8242-52-6) or *Resital Journal of Performing Arts* (ISSN 2085-9910)

### INVITED SPEAKERS:

1. **Asc. Prof. Jan Mrazek, Ph.D** (National University of Singapore, Singapore)
2. **Prof. Adrian Vicker** (University of Sydney, Australia)
3. **Asc. Prof. Hanafi Bin Husain, Ph. D** (University of Malaya, Malaysia)
4. **Laurel Grinnel, Ph. D** (University of San Diego, USA)
5. **Kaori, Ph. D** (Osaka University, Japan)
6. **Dr. Haryatmoko** (Sanata Dharma University, Indonesia)
7. **Garin Nugroho** (Film Director, Indonesia)

### Important Dates:

Abstract submission deadline : 17 September 2013  
Announcement : 24 September 2013  
Paper submission deadline : 30 October 2013

### Conference Fees:

Indonesian Presenters : Rp. 300.000,00  
Foreign Presenters : USD 50.00  
Indonesian Participants : Rp. 200.000,00  
Foreign Participants : USD 50.00  
ISI Yogyakarta Student (S1) : Rp. 100.000,00