



PROSIDING
SEMINAR NASIONAL
Hasil Riset Inovatif

Tema :
Pendidikan Karakter dalam Perspektif Seni Budaya



Gedung Sunan Ambu, 10 Mei 2016

LPPM ISBI Bandung

Gedung Rektorat Lantai 4 Jl. Buah Batu No.212 Bandung

PROSIDING

Seminar Nasional
Hasil Penelitian dan Pengabdian kepada Masyarakat

Editor

Husen Hendriyana, S.Sn.,M.Ds.
Neneng YK. Lhapan, M.Hum., PhD.
Dr. Sri Rustiyanti, S.Sn.,M.Sn.
Dr. Tatang Abdulah, S.Sn.,M.Hum

Staf

Yayat HK. S.Sn., M.Sn.
Sarif Hidayat
Arif Abadi, S.Kom.
Kartini Setiawati, S.I.Kom.
Ajo Sutarjo

Diterbitkan oleh LPPM ISBI Bandung, tahun 2016
Alamat: Jl. Buah Batu No.212 Tlp/Fax; (022) 7314982/7303021

ISBN 978-979-8967-56-6



Lembaga Penelitian dan Pengabdian pada Masyarakat (LPPM)
Institut Seni Budaya Indonesia (ISBI) Bandung

KATA PENGANTAR

Seminar Nasional Hasil Riset Inovatif 2016 dengan tema *Pendidikan Karakter dalam Perspektif Seni-Budaya* merupakan sebuah kegiatan akademik yang bertujuan untuk menebarkan ide-ide dan gagasan kreatif dari hasil penelitian dan PpM yang telah dilakukan oleh para dosen di perguruan tinggi. Proses diseminasi ini merupakan bagian penting dari sebuah penelitian agar hasil-hasil penelitian yang didapatkan proses yang panjang dengan biaya yang juga tidak sedikit dapat diinformasikan kepada khalayak yang lebih luas. Selain itu, para peneliti/PpM juga dapat menerima berbagai masukan bagi hasil penelitiannya tersebut dari para peserta lainnya.

Adapun tema yang dipilih kali ini merupakan tema yang bersifat khusus, dalam arti tema yang secara khusus dirancang sebagai bentuk *concern* LPPM terkait isu pendidikan karakter yang tengah menjadi perhatian penting dalam dunia pendidikan di tanah air. Selama ini, isu pendidikan karakter lebih banyak dikaitkan dengan hal-hal yang bersifat normatif seperti aspek agama dan moral. Tentu hal itu sangat penting, akan tetapi sebagai perguruan tinggi seni ISBI Bandung merasa perlu menawarkan sebuah rumusan alternatif bagaimana pendidikan karakter dapat diasah dan ditanamkan dengan melibatkan aspek seni-budaya. Misalnya dengan menggali nilai-nilai budaya lokal yang banyak diekspresikan dalam berbagai jenis kesenian, melalui folklore, cerita-cerita rakyat dan lain-lain. Dengan kata lain, aspek seni-budaya juga perlu memberikan sumbangsuhnya dalam proses pendidikan karakter anak bangsa dalam rangka meningkatkan kualitas individu masyarakat Indonesia.

Selain tema utama menyangkut pendidikan karakter, seminar nasional ini juga mewadahi berbagai tema penelitian para dosen dari berbagai perguruan tinggi. Tema yang luas menyangkut seni teater, karawitan, tari, seni rupa, pendidikan seni, sastra, sosial antropologi dan lain-lain, menunjukkan bagaimana seminar kali ini menjadi ajang *sharing* gagasan dan ilmu pengetahuan dari berbagai disiplin ilmu yang lebih luas. Hal ini menunjukkan bagaimana persoalan-persoalan yang kita hadapi saat ini perlu dilihat dari berbagai perspektif, dengan melibatkan berbagai bidang keahlian. Tentu, dengan adanya keragaman topik dalam seminar kali ini akan memperkaya wawasan dan perspektif kita mengenai sebuah persoalan yang kompleks. Selain memberikan gambaran mengenai kompleksitas persoalan dari bidang-bidang yang dikaji para peneliti, kegiatan seminar nasional ini

juga menjadi momen yang sangat baik bagi perluasan jaringan akademik masyarakat perguruan tinggi lintas disiplin. Para peneliti yang berasal dari perguruan tinggi seni dapat berbagi informasi dan membangun jaringan dengan kawan-kawan lain dari bidang sosial humaniora dan sebaliknya. Hal ini dapat membantu terwujudnya riset-riset interdisipliner yang penting untuk dikembangkan.

Terakhir, pada kesempatan ini, ijin saya mewakili LPPM selaku penyelenggara seminar nasional untuk menyampaikan ucapan terima kasih tak terhingga kepada seluruh pihak yang telah membantu terselenggaranya kegiatan ini. Ucapan terimakasih kami sampaikan kepada Ibu Rektor ISBI Bandung dan seluruh jajaran pimpinan, Prof Dr Arif Rahman dan Dr. J. Haryatmoko selaku pembicara utama terkait isu pendidikan karakter, para pemakalah dan peserta dari berbagai perguruan tinggi, seluruh panitia di LPPM dan staff panitia lainnya yang telah bekerja keras menyiapkan dan menyelenggarakan kegiatan ini, juga mahasiswa Etnostudi yang turut terlibat dalam kegiatan ini. Acara ini tentu tak akan terlaksana tanpa kerjasama dari kita semua. Mudah-mudahan kerjasama ini akan terus berlanjut pada kegiatan-kegiatan berikutnya yang bermanfaat, baik bagi civitas akademika secara khusus maupun masyarakat luas.

Akhir kata, taka da gading yang tak retak. Saya mohon maaf atas segala kesalahan dan kekurangan dalam penyelenggaraan seminar ini. Insya Allah kami akan terus belajar dari pengalaman ini untuk terus memperbaiki diri hingga menjadi lebih baik lagi dalam penyelenggaraan seminar-seminar lainnya.

Selamat berseminar!

Bandung, 5 Mei 2016
Ketua LPPM,

Husen Hendriyana
NIP 197203101998021003

DAFTAR ISI

MENIKMATI-MENCIPTA KEINDAHAN MENDORONG KREATIVITAS: Peran Seni Dalam Pendidikan Karakter Haryatmoko.....	1
PENDIDIKAN KARAKTER BERBASIS SENI BUDAYA Prof. Dr. H. Arief Rachman, M.Pd	19
GERAK TARI, MUSIK DAN RUPA DALAM UPACARA ADAT NGALAKSA Euis Suhaenah, Ai Juju Rohaeni, Wanda Listiani	23
PEMBELAJARAN GAMELAN SEBAGAI INSPIRASI PEMBENTUKAN KARAKTER ANAK BANGSA Saryoto, Tarjo Sudarsono, Ucu Mulya Santosa	41
BATIK BEBER CERITA RAKYAT SUNDA Ari Winarno ¹ dan Wanda Listiani ² ,	49
TUBUHKATATUBUH (Seni Pertunjukan Tubuh di Jalanan dan Panggung) Tony Supartono.....	53
ETNOPEDAGOGI WAYANG KOMA Dr. Arthur S Nalan, M.Hum., Dr. Retno Dwimarwati, M.Hum. Yadi Mulyadi, S.Sen. M.Sn.	61
DINAMIKA TEATER MODERN DI BANDUNG 1958-2002 Tatang Abdulah, Ipit Saepidier Dimiyati	69
PERTUNJUKAN WAYANG SEBAGAI MEDIA PENDIDIKAN BUDI PEKERTI DALAM KONTEKS KEHIDUPAN BERMASYARAKAT DAN BERBUDAYA Dr.H.Cahya Hedy, S.Sen.,M.Hum.	77
GAYA KEPENARIAN BERBASIS WAWASAN BUDAYA SUNDA (TARI RASJATI) Asep Jatnika ¹ , Edi Mulyana ² , Lalan Ramlan ³	83

METODE PROMOSI PAGELARAN KESENIAN TRADISIONAL DI BALAI PENGELOLAAN BUDAYA JAWA BARAT Enok Wartika, Yanti Heriyawati	93
UNSUR RUPA DAN MANAJEMEN SENI PADA KESENIAN BELOK DAN GENYE: Sebagai Upaya Pemberdayaan Seni Daerah di Kabupaten Purwakarta Zaenudin Ramli, M.Sn	103
GAYA TEATER KAMI JAKARTA MENGKONSTRUKSI PANDANGAN SOSIAL BUDAYA Jaeni	111
IDEOLOGI SOSIAL POLITIK PADA SENI RUPA KONTEMPORER INDOENSIA Anggiat Tornado	123
BAMBU SEBAGAI MEDIUM PENCIPTAAN KARYA SENI MONUMENTAL UNTUK PANGGUNG PERTUNJUKAN Deni Yana, M.Sn., Agus Cahyana, M.Sn., Joko Dwi Avianto, M.Sn.	131
PROSIDING PENGABDIAN KEPADA MASYARAKAT KONSEP GARAP HELARAN TARI BELOK DI PURWAKARTA Subayono. S.Kar. M.Sn	137
BENTUK KEMASAN FOTO DOKUMENTASI SENI HELARAN GENYE DAN BELOK PURWAKARTA Tohari	145
REKONSTRUKSI TEATRIKALITAS SENI HELARAN GENYE DAN BELOK KABUPATEN PURWAKARTA Tatang Abdulah	157
KONSEP KEMASAN HELARAN KESENIAN GENYE KABUPATEN PUWAKARTA Indra Rachmat Yusuf, S.Kar. M.Sn	165
PENATAAN ARTISTIK PADA FESTIVAL “GUNUNG KROMONG PALIMANAN” Yayat Hadiyat K.....	173

PELATIHAN SENI TARI DALAM FESTIVAL GUNUNG KROMONG II TAHUN 2015 SEBAGAI BENTUK PEMBERDAYAAN LINGKUNGAN SOSIAL, EKONOMI, DAN BUDAYA MASYARAKAT DI KECAMATAN GEMPOL - CIREBON Nanan Supriyatna, S.Sen., M.Hum.	183
PENGKEMASAN GARAP KARAWITAN PADA SENI GENYÉ DI KABUPATEN PURWAKARTA Ucu Mulya Santosa	187
PELATIHAN RIAS DAN BUSANA DALAM FESTIVAL GUNUNG KROMONG II TAHUN 2015 SEBAGAI BENTUK PEMBERDAYAAN LINGKUNGAN SOSIAL, EKONOMI, DAN BUDAYA MASYARAKAT DI KECAMATAN GEMPOL - CIREBON M.Tavip, S.Sen., M.Sn.	191
PELATIHAN MUSIK/KARAWITAN TARI PADA FESTIVAL “GUNUNG KROMONG PALIMANAN” Sunarto	199
FUNGSI PERTUNJUKAN TOPENG PADA UPACARA ADAT NGAROT DI DESA LELEA KABUPATEN INDRAMAYU Asep Sulaeman.....	205
TRANSFORMASI ESTETIKA APARAPA DARI KONSEP PERTUNJUKAN TARI KE VISUALISASI BUDAYA PHOTOMOTION Dr. Sri Rustiyanti, S.Sn., M.Sn, Dr. Wanda Listiani, S.Sos., M.Ds Kamelia Gantrisia, M.Hum	209
REPRESENTASI CINTA DAN KEMODERNAN DALAM PUISI “DI KOTA ITU, KATA ORANG, GERIMIS TELAH JADI LOGAM” KARYA GOENAWAN MOHAMMAD Yusep Ahmadi F.	217
SENI SUCI SEBAGAI MEDIA PENDIDIKAN UNTUK MENEMUKAN JATI DIRI Dadang Sudrajat ¹ , Yasraf amir Piliang ² , Tisna Sanjaya M.Sch ³	225
DIMENSI PENDIDIKAN DALAM CHIAROSCURO FILM SANG PENCERAH KARYA HANUNG BRAMANTYO Dyah Gayatri Puspitasari ¹ , Setiawan Sabana ² , Hafiz Aziz Ahmad ³	231

MAKNA PENAMPILAN MENGGUNAKAN SEPATU BERHAK BAGI GURU DAN DOSEN KAJIAN ANTROPOLOGI SOSIOLOGI Eli Syarifah Aeni	239
PERJALANAN SUFI: MAQAMAT, AHWAL, DAN IKHTIYAR PADA SAJAK “GELAS” KARYA KUNTOWIJOYO Heri Isnaini	245
DAYA TARIK BALI BAGI WISATAWAN RUSIA Susi Machdalena, Angraeni Purnama Dewi, dan Upik Rafida	255
ANALISIS WACANA KRITIS IDEOLOGI GENDER DALAM CERPEN SUAMI IBU, SUAMI SAYA KARYA DJENAR MAESA AYU Latifah	261
PELUANG SENI RAKYAT KUDA RENGONG SUMEDANG MELENGGANG SEBAGAI DESTINASI WISATA BUDAYA Upik Rafida	267
REPRESENTASI NORMA, SOSIAL BUDAYA, DAN AGAMA TERHADAP IDEOLOGI GENDER (Kajian Cerpen Moral Karya Djenar Maesa Ayu) Riana Dwi Lestari	275
PENDIDIKAN KARAKTER MELALUI PARIBASA SUNDA Evi Rosyanti Dewi, N.R.Purnomowulan, Susi Machdalena.....	281
SENI KOMUNIKASI DALAM PUPUH DANGDANGGULA: KAJIAN STILISTIKA Nani Sunarni	285
KARYA KRIYA SENI DI RUANG PUBLIK PERKOTAAN Alvi Lufiani ¹ , Setiawan Sabana ² Achmad Haldani ² ,	293
PENTINGYA KETERAMPILAN SENI (TARI) SEBAGAI MEDIA PENDIDIKAN KARAKTER BAGI SISWA BERKEBUTUHAN KHUSUS Asri Soraya Afsari, Cece Sobarna.....	301
EKSISTENSI DJOKOPEKIK DALAM RANAH SENI RUPA INDONESIA TINJAUAN SOSIO-HISTORIS Miftahul Khairi	307

DARI PERI KETIGA BELAS HINGGA IBU TIRI: Perspektif terhadap Tokoh dalam Dongeng sebagai Pendidikan Karakter Yostiani Noor Asmi Harini	315
UNSUR KEBUDAYAAN DALAM PENGAJARAN BAHASA: KASUS BAHASA BELANDA Sugeng Riyanto, Wagianti	319
ISLAM NUSANTARA DAN BANGUNAN MASJID: SINKRETISME ARSITEKTURAL MASJID MERAH PANJUNAN CIREBON Nyai Kartika ¹ , Yasraf Amir Piliang ² , Imam Santosa ³	327
SASTRA ANAK TANPA TEMA TABU: DUNIA SIAPA, DI MANA RIMBANYA? N. Rinaju Purnomowulan	335
SIKAP KEBANGSAAN PADA REMAJA INDONESIA: (KAJIAN DIAKRONIS TERHADAP NOVEL POPULER) Dr. Muhamad Adji, M.Hum.....	345
RONGGENG BUGIS SEBAGAI KARYA SENI IDENTITAS KULTURAL DAN KARAKTER BANGSA Ida Farida	355
PENGEMBANGAN MOTIF BATIK PACITAN BERBASIS FIGUR WAYANG BEBER Suyanto Hadi Permana	361
PENGUATAN YOGYAKARTA SEBAGAI KOTA BATIK DUNIA MELALUI RELIEF KALPATARU CANDI PRAMBANAN SEBAGAI MOTIF DENGAN TEKNIK BATIK TULIS ALUSAN WARNA ALAM I Made Sukanadi	371
EVOLUSI TARI RATU GRAENI KARYA R. TJETJE SOMANTRI Riyana Rosilawati	381
KEARIFAN LOKAL KARYA TARI R.TJETJE SOEMANTRI Ai Mulyani	389
MAKNA DIBALIK LIRIK LAGU <i>KEMBANG GADUNG</i> Ocoh Suherti, S.Sn., M.Sn	397

ADAPTASI KONSERTO PADA ENSAMBEL GITAR SEBAGAI UPAYA PENGAYAAN BAHAN AJAR MATAKULIAH ENSAMBEL PADA PROGRAM SARJANA	
Andre Indrawan, Kustap	403
WUWUNG MAYONG JEPARA JAWA TENGAH	
Arif Suharson	411
KONSEP KEMASAN KARAWITAN PADA SENI HELARAN GENYE BELOK KABUPATEN PURWAKARTA	
Cecep Wijaya	421
MAKNA ESTETIK SIMBOL ESOTERIK ‘SULUK DALIMA’ (Pandangan Estetik terhadap Ajaran Tasawuf Keraton Kasepuhan Cirebon)	
Husen Hendriyana, Imam Santosa	425

MENIKMATI-MENCIPTA KEINDAHAN MENDORONG KREATIVITAS Peran Seni Dalam Pendidikan Karakter

Dr. J. Haryatmoko, SJ

Apa terobosan yang ditawarkan oleh pendidikan karakter melalui seni? Seni tidak sibuk dengan yang normatif, tetapi melalui yang indah mau ditanamkan nilai-nilai. Yang dimasukkan sebagai seni mencakup lukis, kriya, puisi, instrumen musik, menyanyi, menari, akting, penciptaan produksi media, dan membuat film (*fine and performing arts* - Rena Upitis, 2011: 1). Untuk menekuni masing-masing jenis seni ini, peserta didik dituntut mampu melibatkan seluruh kemampuannya: intelektual, sosial, emosional dan fisik. Pelibatan berbagai kemampuan dalam kerja seni ini sejalan dengan arah pendidikan karakter sebagai pembentukan suatu *habitus* (Bourdieu, 1980), maka pelatihan dan pembiasaan harus melibatkan semua kemampuan tersebut.

Pelibatan ke empat kemampuan dalam kegiatan seni langsung terkait dengan pendidikan karakter karena menyangkut masalah kemampuan pengaturan diri (regulasi diri) dalam merencanakan, melaksanakan dan merefleksi. Regulasi diri ini menjadi bagian dari proses kreatif. Kebiasaan praktis, kerja yang terfokus dan disiplin dalam seni dengan mudah akan ditransfer ke kegiatan-kegiatan di bidang-bidang lain. Bentuk regulasi diri dalam seni meliputi bagaimana memperhatikan, menggunakan umpan-balik secara efektif, dan memecahkan masalah, yang dalam konteks kegiatan seni berarti keberanian mengambil

risiko, kemampuan bekerjasama dan menentukan tujuan-tujuan (Oreck et al., 2000, dalam: Upitis, 2011: 21).

Seni: Kegembiraan, Kepercayaan Diri dan Kreativitas

Seni mengandaikan mobilisasi ke empat kemampuan (fisik, intelektual, emosional dan sosial) secara teratur dan terpola. Bentuk mobilisasi ini berpengaruh bagi pembentukan karakter, terlebih lagi ketika peserta didik diberi kesempatan untuk menggunakan teknologi informasi dan komunikasi dalam karya kreatif mereka. Penggunaan teknologi informasi dan komunikasi menunjukkan adanya peningkatan motivasi, pengaturan diri, kebanggaan dan inovasi mereka. Menurut Upitis, peningkatan dalam ke empat hal itu terjadi berkat mudahnya akses ke sistem penyimpanan dan pengorganisasian teks, gambar, video, atau suara (musik) sehingga membantu peserta didik untuk pengaturan diri dalam merencanakan, melaksanakan dan merefleksi, yang menjadi bagian dari proses kreatif (Upitis, 2011:21). Maka seni tidak bisa diabaikan dalam pendidikan karakter karena selalu melibatkan organisasi diri melalui pengalaman dan sentuhan kreativitas. Sayangnya sekali, seni dalam pendidikan seakan terpinggirkan karena lebih dilakukan sebagai bagian dari kegiatan ekstrakurikuler. Padahal menurut kesaksian 90% orangtua peserta didik yang terlibat di dalam LTTA (*Learning*

Through the Arts, Canada), seperti diungkap oleh Uptis, seni telah membantu memotivasi anak-anak mereka untuk belajar, meningkatkan kepercayaan diri, penghargaan diri, meningkatkan ketrampilan sosial sehingga tidak lagi pemalu dan lebih berani bergaul serta lebih berani mengungkap pendapat, dan yang menarik lagi adalah peserta didik semakin antusias datang ke sekolah (Uptis, 2011: 15).

Supaya bukan hanya bentuk lain dari ajaran normatif, maka fokus seni dalam pendidikan karakter lebih diarahkan ke bagaimana menjembatani antara norma moral dan tindakan faktual dengan mengajak peserta didik memasuki pengalaman akan yang indah. Di dalam pengalaman akan yang indah, menurut Uptis, peserta didik mendapat kesempatan untuk mengembangkan tiga hal sekaligus: pertama, seni memberi kesempatan untuk mengembangkan imajinasi dan kreativitas serta pengalaman akan keceriaan, keindahan dan kekaguman; kedua, seni membuka peluang untuk mengubah yang biasa menjadi sesuatu yang spesial, memperkaya kualitas hidup kita, dan mengembangkan secara efektif untuk mengungkapkan pikiran, pengetahuan dan perasaan dengan berbagai variasi estetis; dan ketiga, seni menyumbang meningkatnya keterlibatan di dalam pembelajaran bidang-bidang disiplin ilmu lain (musik meningkatkan kemampuan matematika; balet klasik meningkatkan nilai di bidang geometri), mengembangkan kepercayaan diri peserta didik dan ketrampilan sosial (Uptis, 2011: 14-15). Ketiga sumbangan seni terhadap pendidikan karakter itu semakin

meneguhkan bahwa faktor yang menentukan pembentukan karakter bukan pertama-tama pengetahuan, namun *apropriasi* nilai melalui pengalaman atau dengan mengerjakan sesuatu; dalam perjumpaan dengan yang lain; melalui mencipta atau apresiasi yang indah. Tekanan seni pada aspek *learning by doing* ini tidak lepas dari hakikat karakter itu sendiri yang pada dasarnya adalah bentuk *habitus*.

Karakter, menurut Marvin W. Berkowitz, merupakan sifat-sifat kepribadian atau disposisi seseorang yang mempengaruhi kemampuan dan kecenderungannya dalam bertindak/bersikap yang sejalan dengan tanggungjawab moral (in: Damon ed., 2002: 69). Karakter yang baik ditandai dengan integritas (jujur), komitmen, kreatif, tanggungjawab, bisa bekerja dalam tim kerja, punya prinsip tapi luwes, terbuka, peduli terhadap sesama, seimbang dalam relasi, dan terampil dalam manajemen konflik. Pendidik perlu menyadari bahwa karakter tidak didapat hanya melalui pengetahuan.

Orang mengira kalau 'mengetahui' seakan-akan sama dengan 'sudah melakukan'. Padahal masih ada jarak antara 'tahu' dan 'tindakan'. Maka arah pendidikan karakter bukan hanya tahu tentang 'apa yang baik', tetapi memfokuskan pada bagaimana menjembatani agar nilai-nilai bisa menjadi tindakan nyata. Maka pendidikan karakter perlu mengorganisir agar tanggungjawab dijalankan, melatih bisa kerjasama, menumbuhkan rasa hormat, hasrat belarasa dan jiwa kepemimpinan. Oleh karena itu pelatihan menjadi fokus utama untuk penanaman nilai karena

memperhitungkan tiga prinsip terbentuknya karakter:

Pertama, karakter dibentuk pertama-tama oleh apa yang kita lakukan, bukan oleh apa yang kita katakan, ketahui atau yakini; kedua, setiap pilihan atau keputusan bertindak membantu mengarahkan akan menjadi orang semacam apa diri kita. Dalam konteks ini, Upitis mengatakan “seni dan budaya mendefinisikan siapa kita, juga sebagai sistem kepercayaan, nilai dan kebiasaan bersama” (2011: 12); ketiga, karakter yang baik mengandaikan kemampuan/keberanian bertindak tepat, meski menyadari penuh risiko, harus membayar mahal. Ketiga prinsip itu mau menekankan bahwa “seni menolong untuk membangun makna, bukan dalam arti abstrak menghasilkan penafsiran kognitif, tetapi secara pribadi seni membawa pada tujuan, respons, kebiasaan dan nilai yang relevan” (Csikszentmihalyi dalam: R. Upitis, 2011: 12). Sumbangan seni semacam ini sangat masuk akal karena di dalam pelaksanaan semua seni penekanannya adalah pada pengalaman, kerjasama dan ambil keputusan.

Untuk menjelaskan peran seni dalam pendidikan karakter, pintu masuk yang paling strategis ke seni ialah dari sisi pengalaman, bagaimana karya seni menyentuh peserta didik atau bagaimana seni menyingkap sesuatu untuk peserta didik. Dengan menekankan sisi pengalaman ini, peserta didik diajak untuk mencecap suatu karya seni karena dari yang indah, mau diungkap representasi filosofis, religius, semangat, hasrat atau pesan tertentu. Jadi seni menyiratkan suatu isi yang mengungkap makna nilai keindahan suatu karya yang sarat

dengan pesan, entah pada tataran intelektual atau menyentuh perasaan (afeksi). Dengan demikian seni bisa berperan sebagai cermin atau kendaraan suatu wawasan, visi dan kedalaman suatu permenungan.

Ketika bersentuhan dengan seni, kita disapa untuk bereaksi dengan melakukan apresiasi atau pemaknaan karya yang mengedungkan suatu gema. Gema ini berasal dari peristiwa munculnya impresi yang bernilai dalam diri subyek ketika dalam kontak dengan karya seni. Maka sebagai kendaraan suatu wawasan, visi atau kedalaman permenungan, seni berperan penting dalam pendidikan karakter karena dengan menggunakan kreasi berbagai bentuk seni, peserta didik dibantu untuk memperoleh rasa penghargaan diri, kepercayaan diri dan hasrat untuk kreatif. Bahkan melalui program yang terorganisir baik, seni bisa mendorong pemahaman yang lebih baik terhadap orang lain dan menghindarkan *bullying*.

Berdasarkan evaluasi *Ontario Arts Curriculum*, nampak bahwa pengalaman-pengalaman di teater musikal ternyata mendorong peserta didik untuk bisa belajar mempercayai yang lain, berani mengambil risiko, menjadi bagian dari suatu komunitas yang lebih luas, belajar bagaimana berinteraksi dengan teman sebaya, membentuk suatu identitas diri yang lebih dalam dan identitas cita-rasa kreatif yang lebih canggih (Ogden, 2011: iii, in Upitis, 2011).

Seni sarat dengan gambar, karakter dan kata-kata yang bermakna yang bisa berpengaruh positif bagi pembentukan sifat-sifat peserta didik. Pendidikan karakter yang memperhitungkan seni dan budaya akan

meneguhkan prinsip-prinsip pendidikan karakter dan memberdayakan peserta didik. Namun pendidik juga perlu menyadari bahwa pendidikan seni bukan hanya masalah untuk mempersiapkan peserta didik dalam menghadapi hidup yang akan datang. Tujuan pendidikan seni juga dalam rangka menciptakan momen kegembiraan dan perayaan akan keindahan selama mereka belajar di sekolah. Jadi kegembiraan, kekaguman dan perayaan akan keindahan memberi warna kehidupan peserta didik agar tidak hanya dicengkeram oleh keseriusan hidup sehari-hari dan kegelisahan karena takut terhadap sanksi sosial. Maka agar mendorong untuk memperoleh karakter positif, pendidikan karakter melalui seni harus memilih dan menimbang secara benar materi-materinya.

Materi Pendidikan Karakter Sejalan dengan Tuntutan Seni

Pendidikan karakter biasanya memfokuskan pada empat materi berikut ini: kematangan penalaran moral, altruisme dan belarasa, kemampuan kerjasama dan manajemen konflik, dan kompetensi bidang yang terspesialisasi. Ke empat materi ini berkaitan langsung dengan tuntutan-tuntutan agar terjadi apropriasi seni pada diri peserta didik.

Pertama, pengembangan karakter utama, yaitu kematangan dalam penalaran moral. Kalau dalam pendidikan etika, kematangan dalam penalaran moral ini didapat melalui diskusi kasus-kasus dilema moral dan evaluasi terhadap keterlibatan peserta didik dalam kegiatan-kegiatan ekstrakurikuler; dalam seni, diperoleh

melalui refleksi dan evaluasi yang fokus pada masalah ketekunan latihan, kerjasama dengan sesama peserta didik, kesediaan menerima perbedaan kemampuan, pengembangan dalam apresiasi seni dan komitmen untuk tampil sebagai tim yang kompak sehingga membuahkan sesuatu. Jadi pengalaman kerjasama sangat menentukan pengembangan karakter peserta didik.

Menurut Jensen, belajar seni menumbuhkembangkan sikap mau kerjasama, mudah fokus, terampil dalam pemecahan masalah dan mengembangkan sikap fair sebagai warganegara (Jensen, 2001, dalam: Upitis 2011: 19). Bahkan Davis meneguhkan pendapat Jensen itu dalam ungkapan lain bahwa belajar seni mengembangkan sikap mudah berhubungan dengan orang lain (Davis, 2008, dalam: Upitis, 2011: 19).

Kedua, fokus pada *altruisme* untuk mengembangkan sifat pelayanan, hasrat belarasa dan tanggungjawab. Biasanya karakter ini diperoleh melalui praktek pelayanan komunitas dan *experiential learning*; dalam seni, karakter seperti itu akan tumbuh terutama dalam kegiatan-kegiatan seni yang sifatnya kolektif: orkestra, koor, atau seni pertunjukkan. Kemampuan kerjasama, belarasa, kesabaran dan tanggungjawab diasah melalui kegiatan jenis seni tersebut karena menjadi syarat untuk suatu keberhasilan. Sikap egois atau ingin menonjolkan diri cenderung akan merusak tim dan menghambat keberhasilannya. Kemampuan untuk bisa menerima peran masing-masing serta kelebihan atau keterbatasan bakat atau talentanya membantu peserta didik untuk belajar menghargai kelebihan

atau kemampuan yang berbeda dari rekan-rekan setimnya.

Kemampuan menerima yang lain seperti itu merupakan bagian dari strategi untuk regulasi diri yang dalam seni yang meliputi menyetel program supaya jelas, terukur dan tepat waktu; menciptakan strategi efektif untuk berlatih; mengembangkan cara-cara memonitor perkembangan diri atau penyesuaian diri; membentuk struktur yang optimal untuk menciptakan kondisi belajar; dan mencari masukan atau nasehat dan informasi yang diperlukan serta menunjukkan ketekunan di saat-saat penuh perjuangan (Oare, 2011, dalam: Upitis, 2011: 21).

Ketiga, kemampuan untuk bekerjasama, ketrampilan negosiasi, manajemen konflik dan penerimaan multikultural sangat menonjol di dalam pendidikan seni. Karakter-karakter positif ini menjadi bagian dari proses pelaksanaan semua seni karena menuntut keterlibatan semua tingkat kemampuan, baik intelektual, sosial, emosional maupun fisik. Tentu saja keterlibatan fisik tidak bisa dihindari karena tidak mungkin menekuni seni dengan serius hanya di pikiran. Seni memobilisasi dan menyatukan tubuh, hati dan pikiran dengan cara yang paling optimal. Dengan tuntutan keterlibatan semua kemampuan seperti itu, seni tidak lagi memberi tempat kepada perbedaan ideologi karena dalam seni perayaan keindahan dan kegembiraan menjadi lebih utama dari pada obsesi terhadap 'yang benar/salah' atau 'yang baik/jahat'. Maka dalam seni, sekat-sekat agama, suku atau ideologi tidak lagi mendapat tempat, bahkan menjadi tidak relevan. Jadi seni merupakan

pendidikan multikultural yang paling efektif untuk penerimaan pluralitas.

Dalam seni, peserta didik dibiasakan dengan refleksi dan bertanya, kedua kegiatan ini biasa dikembangkan dalam belajar melukis atau memecahkan dalam bidang geometri. Hal ini akan mengembangkan rasa tanggungjawab terhadap komunitas, komitmen terhadap standar kinerja yang tinggi dan peningkatan penghargaan diri (Ogden, 2008, dalam: Upitis, 2011:19).

Keempat, pengembangan kompetensi seni melalui pendidikan, pengembangan atau pelatihan bidang seni yang terspesialisasi. Bila masuk ke spesialisasi, seni mengandaikan 'perasaan murni' yang mampu keluar dari yang biasa. Ketika kebanyakan orang melihat di suatu sungai sekedar batu raksasa berwarna hitam; seorang pematung melihat batu besar hitam itu sebagai virtualitas lelaki gagah bersorban yang di atas tangan kirinya yang terbalut kulit domba bertengger burung elang pemburu. Kebanyakan orang baru menyadari betapa batu itu bisa berubah menjadi indah ketika pahatan pematung itu mulai menampakkan bentuknya.

Demikian juga ketika kebanyakan orang pergi ke pantai sekedar untuk menikmati keindahan pemandangan alam dengan deburan ombaknya, seorang musisi mendapat inspirasi komposisi musik yang sumbernya adalah suara-suara deburan ombak, suara teriakan, lengkingan dan canda ria orang muda yang berkejaran dengan ombak. Jadi seni memberi inspirasi untuk berbeda, lepas dari kecenderungan umum dan tidak terperangkap pada ukuran yang sama.

Dalam konteks ini, seni bukan hanya mau merepresentasikan dunia, namun harus dilihat sebagai peristiwa di mana gerak kehidupan selalu membuka kemungkinan-kemungkinan baru. Apa yang membuat seni aktif adalah kemampuannya untuk berubah atau berbeda bukan hanya secara mekanistik, yaitu hanya disebabkan oleh peristiwa-peristiwa dari luar, namun seni itu diibaratkan seperti mesin yang memproduksi (Colebrook, 2002: 56-57). Misalnya lukisan *La tentation de Saint Antoine* (Godaan Santo Antonius) yang merupakan kisah Antonius ketika bertapa di padang gurun menghadapi banyak godaan telah ditangkap oleh seniman menjadi beragam ungkapan yang indah dalam bentuk lukisan (Michel Angelo, Jerome Bosch, Salvador Dali), ukiran (Martin Schongauer), film (Georges Melies, Vincent Lorient-Heilbronn), musik (Michel de Ghelderode, Werner Egk, Bernice Johnson Reagon), opera (Luis Jaime Cortez), drama (Prosper Merime), dan puisi (Gustave Flaubert). Jadi seni sebagai mesin kreativitas membuat koneksi dengan apa yang ada di luar dirinya, justru untuk mengubah dan memaksimalkan dirinya. Seperti juga dalam film, apa yang berlangsung sejatinya adalah mata manusia berhubungan dengan mata kamera untuk akhirnya tercipta persepsi dan gambar yang melampaui manusia (Deleuze & Guattari, 1983).

Lukisan *La tentation de Saint Antoine* dengan berbagai konteks dan variasinya menunjukkan betapa kayanya seni yang tidak ditentukan oleh urutan dan keteraturan ternyata bisa menggambarkan bahwa setiap kehidupan berkembang berbeda untuk

menciptakan kemungkinan-kemungkinan baru. Seni memberi kekuatan untuk berbeda dan berubah. Hidup bukan sekedar kemajuan menurut urutan waktu teratur dari kemungkinan-kemungkinan yang sudah pasti. Jadi tujuan hidup tidak diberikan begitu saja, tidak langsung ada tujuan yang sudah mengarahkan perjuangan. Namun ada perjuangan internal dalam hidup, yaitu meningkatkan kekuatannya dan memaksimalkan apa yang bisa dilakukan.

Upaya tersebut hanya bisa tercapai bila peristiwa-peristiwa tidak melulu mengarah ke suatu tujuan, tetapi harus berani menciptakan tujuan-tujuan yang selalu berbeda, 'menjadi baru'. Lukisan, drama, puisi, opera, film, musik dengan tema *Godaan Santo Antonius* menggambarkan peristiwa 'menjadi' itu dalam ranah seni. Jadi kelihatan sekali betapa seni sangat lekat dengan kreativitas, bahkan memproduksi kembali karya seni ternyata bukan pengulangan atau duplikasi, tetapi penciptaan kembali dengan visi baru dan perspektif baru. Bukan plagiat atau mengopi, namun selalu menjadi bagian 'heterogenesis' atau menjadi baru lagi. Aspek pedagogi seni ini memberi inspirasi di bidang akademis yang lain ketika melakukan penelitian atau penulisan karya ilmiah. Mimesis (meniru) bisa persis sama, lebih jelek atau kreatif. Seni tidak bisa lepas dari *mimesis*, namun bentuk peniruan yang kreatif, bukan sekedar representasi realitas semata.

Seni sebagai Analogi Permainan

Peristiwa 'menjadi' atau bentuk kreativitas seni tersebut, dalam khasanah Paul Ricoeur, disebut *analogi*

permainan. Analogi permainan merupakan pengambilan jarak yang kreatif (P.Ricoeur, 1986). Permainan adalah suatu bentuk pengambilan jarak terhadap diri yang diwarnai oleh kehidupan yang serius dan formal. Permainan bisa membantu membuka kemungkinan-kemungkinan baru yang terpenjara oleh pemikiran yang terlalu serius. Permainan juga membuka kemungkinan-kemungkinan subjek untuk berubah yang tidak dimungkinkan oleh visi yang melulu moral. Dengan kata lain, seni merupakan bentuk permainan yang bisa mendorong tumbuhnya kreativitas karena dengan permainan subjek dibebaskan dari norma sosial dan keseriusan sehari-hari. Lalu nampak fenomena dasariah, proses lahirnya kreativitas, pertama-tama di dalam imajinasi terbentuk "ada yang baru", dan bukan di dalam kehendak.

Kemampuan untuk ditangkap oleh kemungkinan-kemungkinan baru mendahului kemampuan untuk memilih dan mengambil keputusan. Imajinasi sebagai unsur utama dalam seni merupakan dimensi dari subjek yang menjawab teks sebagai puisi (yang menciptakan sesuatu). Jadi pertama-tama kepada imajinasi suatu teks itu ingin berbicara dengan mengusulkan kemungkinan-kemungkinan baru dan gambaran-gambaran yang membebaskan diri subjek. Dalam seni, imajinasi adalah penggerak kreativitas.

Permainan merupakan bentuk pengambilan jarak terhadap kehidupan yang terlalu formal dan serius. Di dalam permainan, seseorang dibebaskan dari ketakutan terhadap norma-norma sosial dan sanksi-sanksinya, dari keseriusan hidup dan tekanan hirarki sosial. Permainan membantu kita menyingkap

kemungkinan-kemungkinan baru yang terpenjara oleh pemikiran-pemikiran yang terlalu serius. Tindakan-tindakan kreatif tidak akan berkembang bila visi kehidupan dibatasi hanya pada pertimbangan-pertimbangan moral. Moral cenderung memaksakan pembatasan atau larangan pada manuver imajinasi. Padahal, kebebasan merupakan tanah yang subur bagi kreativitas. Melalui permainan, fenomena dasariah mekar, yaitu proses kelahiran kreativitas. Pertama-tama di dalam imajinasi, dan bukan di dalam kehendak, kreativitas-kreativitas baru bermunculan. Mengapa? Karena kemampuan ditangkap oleh kemungkinan-kemungkinan baru mendahului kemampuan untuk memilih atau memutuskan. Imajinasi merupakan dimensi pada diri orang yang menjawab teks secara puitis.

Seni sebagai momen keceriaan diilustrasikan bagai canda ria dan derai tawa kegembiraan kala kebebasan kanak-kanak ditemukan kembali. Seni bisa menjadi tangisan pilu menyayat saat kepedihan larut menjadi penderitaan tak bertanggung lagi. Seni penuh belarasa pada korban, meski bisa agresif naif karena ketulusannya. Gambar seni mampu mengungkap bentuk kepolosan, namun indah, bisa lahir dari hasrat seni untuk merengkuh beragam paradigma kehidupan tanpa harus takut akan sanksi sosial. Gambaran seni sebagai ungkapan kepolosan kanak-kanak ini dikontraskan dengan dunia orang dewasa.

Dunia orang dewasa melarang banyak hal yang dianggap tidak sesuai dengan aturan moral sehingga keceriaan kanak-kanak tidak dapat dikenali lagi.

Bahkan imajinasi ingin diatur, dibatasi atau dilarang. Pembatasan itu membuat orang tidak mengenali lagi hasrat dirinya. Padahal ambisi seni adalah menjadi ruang tumbuh segala bentuk paradigma kehidupan. Untuk mendefinisikan kembali hasrat pada dirinya yang telah lama dibatasi oleh dunia satu dimensi, dunia yang hanya ditentukan oleh definisi baik dan jahat, orang harus mengacu ke yang indah, yaitu seni. Maka untuk menemukan kembali dunia kanak-kanak yang penuh imajinasi perlu ada upaya lepas dari larangan-larangan. Hanya permainan mampu melepaskan orang dari dunia yang dijejali dengan larangan dan sanksi. Seni menyediakan tempat bermain di dalam kesungguhan.

Melalui seni akan terpenuhi keinginan untuk memisahkan diri dari dunia agar dapat memeluk erat kehidupan yang penuh. Hidup semacam ini memungkinkan menyingkap dalam kreasi seni apa yang ditolak oleh realitas. Dalam dunia seni dimungkinkan pertarungan virtualitas yang kadang sulit diterima oleh penalaran yang berakar pada realitas.

Hasrat melahirkan gagasan-gagasan yang subur sehingga seni mampu mengungkapkan konsep yang paling pelik melalui karya seni dan puisi ke dalam rumusan bahasa sehari-hari. Dari opera *Salomé* sampai dengan lukisan *La tentation de Saint Antoine*, dari drama *Oedipus* sampai dengan relief di candi Suku, nampak jelas bahwa keinginan untuk tidak dijerat oleh pembatasan tabu mendapat tempat yang nyaman di dalam seni.

Seni tidak bisa dipisahkan dari keindahan, maka menolak dikekang. Melalui seni, terungkap kerinduan

untuk memisahkan diri dari dunia yang penuh aturan agar dapat memeluk hidup yang penuh. Melalui kreasi seni, tumbuh hasrat untuk menyingkap apa yang ditolak oleh realitas. Pertarungan virtualitas ini tidak perlu dicurigai. Bukan filsafat, bukan teologi, bukan pula teori formal yang dapat dengan lebih baik membela penindasan dan penderitaan perempuan, tetapi seni mampu mengisahkan lebih nyaman belarasa dan perjuangan perempuan. Filsafat dan teologi yang telah begitu lama menjadi alat dominasi laki-laki melalui wacana, berupaya memahami kekejaman, penderitaan, penindasan dan semua bentuk kekalahan perempuan masih menyisakan *bias* analisa. Kelemahan ini tentu tidak pada tempatnya bila dibandingkan dengan kedalaman, intensitas dan kekayaan nilai seni yang diungkap dalam keindahan. Masalahnya, baik agama atau filsafat tidak bisa membangun teori tentang yang baik dan yang jahat tanpa bantuan metafisika. Oleh karena itu narasi religius cenderung apologetis karena mau memadukan keyakinan akan transenden dengan pengakuan adanya kejahatan di dunia.

Deteritorialisasi: Menumbuhkan Kreativitas Melawan Rasionalitas Instrumental

Seni sering menghentak, melalui gambar, grafis, musik atau pertunjukkan, karena bisa keluar dari pandangan dan logika keseharian. Dalam film, menurut Deleuze dan Guattari, kehadiran beragam gambar bisa mengganggu nalar yang terbiasa dengan waktu linear sehingga urutan-urutannya menghadirkan waktu yang bukan milik kita lagi. Waktu tidak lagi

dilihat sebagai serangkaian gambar dari sudut pandang kita, penonton dihadirkan berhadapan dengan urutan-urutan lain, waktu yang lain, dan garis-garis 'menjadi' yang lain (Deleuze, 1983: 90-96).

Film membuka alternatif ketika membebaskan kita dari gagasan tentang waktu sebagai urutan yang teratur. Dalam waktu-gambar, kita tidak melihat waktu sebagai hubungan logis atau kemajuan logis tapi sebagai jeda, yang mengganggu atau yang berbeda. Deleuze menggunakan istilah 'deteritorialisasi' gambar karena membebaskan dari asal-usulnya sehingga menghasilkan suatu gambar perasaan murni; gambar ini menimbulkan sensasi yang tidak harus mengacu ke tubuh atau tempat tertentu (Deleuze & Guattari, 1972: 376-377).

Perbedaan nampak ketika kita membandingkan gambar-film dengan cara bagaimana manusia mengorganisir diri atau *menteritorialisir diri* melalui bahasa. Bahasa kemudian menjadi tidak manusiawi karena bahasa cenderung mau memateri 'tanda' pada makna tertentu, seakan 'penanda' selalu terkait dengan 'petanda atau makna tertentu'. Padahal seperti ketika menggunakan istilah 'diseminasi' (penyebaran makna tanda), Derrida mau menunjukkan bahwa hanya konteks dan asosiasi ke sesuatu yang akan memberi makna terhadap penanda. Maka bahasa bisa mengalami *deteritorialisasi* dalam seni karena bahasa tidak lagi mampu mereproduksi maksud seniman, maka tidak lagi bisa dikontrol dan tidak bisa lagi dikenali. Terjadi apa yang oleh Ricoeur disebut *otonomisasi teks*.

J.F.Lyotard (1971), dalam musik, memuji gelombang ketegangan,

intensitas, hiruk-pikuk, lengkingan yang secara positif berlebihan. Pengelolaan libido (jangan direduksi ke libido seksual, tapi hasrat kreatif) dalam produksi seni melukiskan bagaimana instrumen kerja menghasilkan efek-efek, menghambat atau memfasilitasi aliran hasrat dan intensitas hasrat. Lyotard lebih menekankan intensitas khusus dari pada sekedar struktur musik, komposisinya atau efek-efek kerja sebagai keseluruhan. Alasannya ialah bahwa mendengarkan peristiwa adalah mengubahnya menjadi airmata, kiamat, ketawa, tarian, kata, mendorong untuk mencat lagi ruangan, menolong orang lain bergerak [dalam Taylor (ed.) 2006]. Sebagai contoh, ketika kucing hitam mendengar musik instrumen *Renaissance* Mauricio Kagel, sungutnya meremang, telinganya bergerak-gerak, lalu matanya liar mencari mangsa di sekitar ruangan itu. Jadi musik itu berhasil membawa keluar pendengarnya dari teritorialnya (*deteritorialisasi*).

Dewasa ini struktur pemaknaan utama adalah ekonomi, maka ideal yang mau dicapai adalah membuat manusia penguasa dan pemilik alam. Dengan status ini, orang mau memenuhi kebutuhannya dan memuaskan konsumsi tanda seperti prestise, status sosial dan kekuasaan (Baudrillard, 1970). Maka ideal manusia adalah mendominasi, memiliki dan mengeksploitasi agar alam bisa dimanfaatkan untuk melayani kebutuhan manusia. Dengan demikian "rasional" dipahami sinonim dengan menganalisa, mengorganisir, memanipulasi, mengontrol, menentukan sarana yang efektif dan

aman, atau memilih sarana yang paling ekonomis dan produktif.

Cara pemahaman rasionalitas seperti itu sering identik dengan konsep "teknologi" yang dianggap sebagai bentuk operasionalisasi ilmu pengetahuan dan seni. Menurut Jacob Bigelow, yang dianggap pertama kali mempopulerkan istilah 'teknologi' (*Elements of Technology*, 1829), teknologi merupakan bentuk penerapan ilmu pengetahuan ke seni kegunaan. Teknologi dipahami bukan hanya sebagai penerapan, tetapi juga suatu konvergensi antara ilmu pengetahuan atau seni dan teknik. Jadi teknologi merupakan sistem atau metode pengorganisasian yang memungkinkan pengoperasian ilmu pengetahuan, seni, kerajinan, atau profesi sehingga menghasilkan produk.

Menurut Habermas, rasionalitas teknologi merupakan ungkapan dari rasio instrumental. Rasionalitas ini mementingkan berpikir dan bertindak efektif untuk menemukan sarana, menentukan langkah paling cepat dan tepat untuk membawa hasil, untuk bekerja dan mengorganisir diri (1987: 393). Rasionalitas instrumental ini seakan merupakan cara berpikir dan bertindak yang menyamakan masalah dan pekerjaan dengan pemecahannya.

Ketika manusia mengerahkan kemampuannya, baik fisik, ilmu pengetahuan atau teknologi untuk meningkatkan *habitat* dan kualitas hidupnya, kebudayaan mulai berperan. Kebudayaan biasa dipahami dari aspek normatif, kaidah etika, pembinaan nilai dan pewujudan cita-cita untuk mengarahkan dan membentuk tata hidup, perilaku, etos suatu kelompok masyarakat. Maka pewujudan budaya

mencakup aspek-aspek kehidupan: seni, moral, pengetahuan, hukum, kepercayaan, tradisi, kemampuan lain yang diperoleh sebagai anggota masyarakat. Jadi ada tiga lapis budaya: pertama, alat-alat, yaitu semua yang diciptakan manusia, baik ilmu pengetahuan maupun teknologi, untuk memperbaiki kualitas hidup; kedua, etos masyarakat yang meliputi prinsip dan nilai yang dipraktikkan atau bentuk moral yang dibatinkan dan tidak harus mengemuka dalam kesadaran, namun mengatur perilaku sehari-hari; ketiga, inti kebudayaan, yaitu pemahaman diri masyarakat, yaitu cara masyarakat menafsirkan dirinya, sejarahnya dan tujuan-tujuannya (Sastrapratedja, 1996).

Kecenderungan rasionalitas instrumental menekankan perhitungan sarana sehingga mudah menafikan rasio wacana atau praktik yang tidak langsung terkait dengan sarana, padahal penting karena berkaitan dengan tujuan, nilai, dan pilihan hidup. Bila seni bersikeras mau 'menjadi' strategi/teknologi, risiko terseret oleh pragmatisme ekonomi sangat besar. Akibatnya, isi seni cenderung diabaikan karena: pertama, kuatnya pengaruh pasar; kedua, kecenderungan pelembagaan seni menjadi produk budaya; ketiga, lembaga pendidikan seni menjadi pragmatis, yaitu menekankan pengajaran teknik. Ketiga masalah itu saling terkait satu dengan yang lainnya.

Pertama, kuatnya pengaruh pasar terkait dengan hakikat karya seni sebagai kekayaan simbolis yang memiliki dua wajah: di satu sisi, sarat makna/nilai; di sisi lain, karya seni adalah komoditas (Bourdieu, 1992:

201). Maka ada dua kecenderungan, dalam proses spesialisasi seni, yaitu mendorong munculnya produk budaya untuk dipasarkan, dan sebagai reaksi terhadap kecenderungan ini, muncul produksi karya seni yang lebih diarahkan ke apropriasi simbolis. Pengaturan seni yang terakhir ini mendasarkan pada pengakuan nilai-nilai tanpa pamrih dan penolakan terhadap komersialisasi yang hanya memperhitungkan keuntungan jangka pendek. Lalu yang diutamakan ialah kreasi seni yang memikirkan jangka panjang dalam rangka akumulasi kapital simbolis (Bourdieu, 1992: 202). Maka jenis seni ini sangat peduli dengan masalah isi seni. Sedangkan logika pasar memperlakukan karya seni seperti barang dagangan dengan memprioritaskan laku dijual, penyebaran atau sukses saat ini yang diukur dari tingginya permintaan. Lalu masalah isi seni cenderung diabaikan.

Kedua, kecenderungan pelebagaan seni menjadi produk budaya tidak lepas dari komodifikasi seni (seni sebagai komoditi). Penerimaan karya seni hanya mau menjawab pasar. Meski karya seni jenis ini tidak ada hubungannya dengan tingkat pengetahuan atau kapital budaya penerimanya, ia mendefinisikan syarat-syarat sosial kemungkinan penerimaannya. Lalu membentuk sistem persepsi, apresiasi dan ekspresi seni. Situasi ini memungkinkan rekayasa di mana sekelompok seniman, kurator atau kolektor menentukan karya seni mana yang dianggap bernilai. Pelebagaan tidak hanya berhenti pada pasar tetapi juga birokratisasi seni dalam kegiatan budaya atau arah pendidikan seni. Maka kritik Lyotard

sangat relevan: dengan mengikatkan hasrat pada kekuatan-kekuatan sosial otoriter, hasrat dikekang atau dikendorkan intensitasnya dengan resiko seni kehilangan energi kehidupan, vitalitas dan kreativitasnya (J.F.Lyotard, 1971). Pelebagaan seni karena tuntutan pasar seperti itu memunculkan sikap pragmatis dalam pendidikan seni.

Ketiga, pragmatisme dalam pendidikan seni muncul karena tuntutan untuk menjawab pasar. Arahnya ialah menekankan kegunaan atau kemampuan menjawab kebutuhan. Maka tekanan pendidikan lebih mengajarkan teknik seni. Masalah metode (ranah epistemologi) seperti prosedur dan skema pemikiran yang diterapkan oleh suatu disiplin ilmu untuk mengelaborasi hasil-hasilnya dengan tuntutan konseptual ketat tidak mendapat perhatian. Padahal pertarungan epistemologi terletak pada acuan konseptual. Acuan konseptual ini menentukan perkembangan seni sebagai disiplin mandiri karena menentukan penerapan perlengkapan ilmiah (formalisasi, skematisasi, demonstrasi, kritik seni, perbandingan). Pendidikan seni yang terlalu menekankan teknik akan sepi dari perdebatan intelektual. Pertentangan dan perbedaan aliran-aliran dalam seni hanya muncul pada seni yang tidak didikte oleh pasar karena seni ini hanya bisa diakses oleh konsumen yang memiliki kompetensi seni dan kapital budaya. Keberhasilan simbolis dan ekonomi karya seni jangka panjang sangat tergantung pada seniman dan kritik yang peduli pada kualitas isi seni. Yang terakhir ini tergantung pada sistem pendidikan dan

tingkat kapital budaya publik seni (Bourdieu, 1992: 209).

Heterogenesis Seni Melawan Komodifikasi

Seni memang bukan *chaos*, menurut Deleuze, tetapi dinamika seni mengizinkan unsur *chaos* masuk dan mengubah untuk menggerakkan pemikiran dan perasaan (1968). Unsur *chaos* itu akan mengganggu harmoni dan kesatuan pengalaman yang sering dikaitkan dengan seni karena dipahami sebagai representasi. Kita membutuhkan seni untuk mengganggu apa-apa yang selalu menuntut harus masuk akal. Seni pertunjukkan sering menjadi laboratorium efektif untuk pengembangan dunia baru lewat dunia fiksi atau virtual yang tidak mudah tunduk pada pasar.

Seni pertunjukan memiliki materi utamanya adalah tubuh, waktu dan ruang. Model pertunjukan ini menawarkan pengalaman khas, yaitu ambil bagian di dalam suatu waktu, ruang dan tindakan. Seniman menawarkan penampilan visual karena dipertunjukkan di depan mata penonton. Semua berpusat pada kehadiran efektif para tokohnya. Karena sifatnya sementara *performing art* tidak mudah tunduk pada hukum pasar: tidak langsung bermuara pada produk yang dapat dipertukarkan, dapat dijual atau dibeli. Senimannya sebetulnya mampu bertahan terhadap tekanan pasar dalam kreasinya. Dengan menekankan dimensi estetis sebagai satu-satunya legitimasi terhadap pengalaman sehari-hari, dan bukan lagi menekankan pada obyek sublim yang ditentukan oleh konsepsi seni model museum, seniman mampu menyumbang dalam memberi

pembatasan dan mempopulerkan praktik mereka.

Pada seni pertunjukkan klasik para penonton yang diajak untuk ambil bagian dalam pertunjukan bisa merasa dinafikan, artinya merasa bahwa ruang bukan ditata untuk mereka, namun untuk seniman sebagai arena pergerakan mereka. Tentu saja berbeda dengan pertunjukkan yang disesuaikan dengan tempat, *environmental theater* dan *promenade theater* (J.Tompkins dalam: Birch (ed.), 2012: 4-16). Di kedua jenis pertunjukkan terakhir ini, panggungnya disesuaikan juga dengan pergerakan penonton. Penemuan jenis seni pertunjukkan semacam ini merupakan bentuk deterritorialisasi seni pertunjukkan karena tidak lagi mengikuti model klasik, dan lebih menekankan perubahan pada bentuknya, terutama ruang dan waktu.

Seni itu mengguncang, bisa keluar dari yang biasa, menghadirkan sesuatu yang tak terpikirkan, namun sekaligus mempesona dan menyentuh perasaan. Seni tidak sekedar representasi kehidupan atau sejarah. Seni menyingkap, bahkan perasaan yang disembunyikan atau menelanjangi kemunafikan. Seni bisa naif, namun sekaligus menohok dan membongkar kepura-puraan, bisa sedih mengginggit, namun sekaligus bisa gembira penuh keceriaan, sehingga semua perasaan bisa mengungkap diri mirip dengan pandangan George Bataille tentang sastra: "Sastra itu bagai derai tawa kegembiraan dan kebebasan kanak-kanak yang ditemukan kembali, dan tangisan sedih pilu menyayat dan kecewa karena keinginan yang tak terpenuhi, naivitas agresif kanak-kanak karena ketulusannya" (1957).

Kreativitas seni bisa mandeg ketika temuan-temuan baru itu melulu dikerahkan untuk menegug keuntungan finansial atau popularitas (komodifikasi). Memang kapitalisme melihat setiap jaman sebagai komoditas yang tersedia untuk sekarang: kita melihat drama sejarah, menggunakan fashion jaman kuno, membeli barang seni dan souvenir yang bernilai sejarah, termasuk budaya-budaya lain dalam masa yang kurang berkembang atau lebih dulu dari kita. Semua itu bisa ditampilkan sekarang untuk bisa dinikmati karena selalu bisa ditampilkan relevansinya. Masalahnya ialah apakah relevansi harus selalu identik dengan keuntungan sehingga masa lalu harus bisa menjadi komoditas (komodifikasi) untuk bisa relevan. Lalu aspek kekuatan masa lalu sebagai pemicu kreativitas dan dorongan hasrat diabaikan. Menghadapi situasi seperti ini, Deleuze menyalahkan fenomenologi karena semua akhirnya dilihat sebagai ditempatkan dalam hidup kesadaran. Suatu gambar pikiran yang mendikte kita atau sebagai struktur pemaknaan yang dominan pada konteks atau jaman tertentu (*epistémè*). Jadi dewasa ini, menurut Deleuze, diwarnai oleh gagasan kontekstual. Mengenali budaya, wacana atau konstruksi realitas hanya merupakan satu cara untuk membiasakan diri kita tetap seperti siapa kita sekarang, yaitu diperbudak oleh suatu gambar pikiran (Colebrook, 2002: 66).

Dewasa ini Deleuze ingin melawan seni yang didefinisikan oleh institusi-institusi dan galeri, dengan menekankan kekuatan seni dalam hubungannya atau dampaknya terhadap perasaan sehingga selalu menampilkan

kebaharuan. Maka ketika seni dikaitkan dengan ketrampilan *public relation* atau pentingnya komunikasi, informasi dan pertukaran, Deleuze cenderung mendorong penciptaan konsep-konsep oleh filsafat, konsep yang melawan dan mempersulit pertukaran dan pengakuan yang intinya hanya bermuara pada komodifikasi. Pada jaman kapitalisme di mana setiap pertukaran bisa dihitung atau diinvestasikan untuk menghasilkan pertukaran yang lebih lagi, Deleuze menekankan produksi yang tidak untuk diramalkan atau dihitung tujuannya tetapi menghasilkan yang baru (Colebrook, 2002: 66). Ketiga bentuk perlawanan Deleuze terhadap pelebagaan seni dan komodifikasi seni itu tergambar dalam penjelasannya tentang peran filsafat dan seni serta mekanisme gambar-waktu film.

Seni memisahkan pengalaman, lalu disendirikan untuk menciptakan persepsi dan perasaan-perasaan yang belum diungkap dalam garis waktu tertentu. Konsep Deleuze tentang gambar-waktu film memungkinkan untuk melihat seni secara lain; kita bisa melihat film dan melakukan sesuatu yang lebih dari pada sekedar mengikuti narasi dan mengidentifikasi karakter-karakter tokoh-tokohnya. Kita dapat membiarkan film melibatkan kita dan mengubah kita.

Gambar-waktu yang memperlihatkan suara yang tidak dalam harmoni pada gambar yang tidak serasi dan kemudian memotong dari gambar satu ke yang lainnya dan dari suara satu dan yang lainnya, melepaskan cakrawala waktu tunggal (Colebrook, 2002: 70). Dengan demikian kita diajak melihat waktu sebagai keseluruhan rangkaian dan aliran yang beragam.

Lalu seni dan filsafat bukan lagi hanya sebuah teori atau penjelasan tentang dunia, tetapi menurut istilah Deleuze suatu 'heterogenesis' (Deleuze, 1968), yaitu 'menjadi-lain' (hetero), dan dengan demikian menjawab sesuatu 'yang lain' atau *chaos*. Seni memang bukan *chaos*, tetapi dinamika yang mengizinkan unsur *chaos* masuk dan mengubah untuk menggerakkan pemikiran dan perasaan (Deleuze, 1968). Unsur *chaos* itu akan mengganggu harmoni dan kesatuan pengalaman yang sering dikaitkan dengan seni karena dipahami sebagai representasi. Kita membutuhkan seni untuk mengganggu apa-apa yang selalu menuntut masuk akal, dan membutuhkan filsafat untuk menciptakan konsep-konsep yang tidak harus selalu perlu pendasaran. Gambar-waktu sebagai konsep berjalan ke arah tujuan tersebut.

Di satu sisi, gambar-waktu meminta kita untuk melihat dan menciptakan sebuah film dengan potongan-potongan dan persepsi-persepsi yang kadang irasional sehingga tidak terikat pada pengamat-pengamat yang telah ditempatkan secara pasti. Maka film menjadi sebuah pengalaman baru akan yang disebut masuk akal, yang membebaskan persepsi dari sudut pandang dan penilaian tertentu. Di lain sisi, konsep 'gambar-waktu' mengacu ke kekuatan untuk berbeda sebagai yang tak terlihat atau virtual dari mana setiap persepsi muncul. Konsep tidak hanya menjelaskan tentang film dan memungkinkan kita berpikir secara lain dan dalam arah yang baru, mengarah ke aliran waktu itu sendiri.

Seni berarti menjadi inderawi, bukan inderawi hasil kontemplasi,

namun suatu bentuk pewujudan karya yang membebaskan diri untuk mengikuti dan menggapai gerak hasrat. Jadi seni bukan filsafat karena filsafat lebih 'menjadi-konseptual', menciptakan kembali diri melalui apa yang harus dipikirkan. Maka wacana tentang seni hanyalah kodrat kedua karena epistemologi seni merupakan peristiwa 'menjadi-konseptual' nya seni yang telah mewujud. "Melalui yang menjadi inderawi itu, tujuan seni adalah untuk merebut persepsi dari persepsi tentang obyek dan situasi subyek yang mempersepsi, merebut apa yang menggerakkan perasaan dari sekedar afeksi yang merupakan transisi dari situasi satu ke yang lainnya: mengambil inti sensasi, sensasi yang murni. Tugas filsafat ketika harus menciptakan konsep-konsep, selalu mengambil inti peristiwa dari halnya; dari 'ada', akan memberi suatu peristiwa baru: ruang, waktu, hal, pikiran dan kemungkinan sebagai peristiwa" (Deleuze, 1968). Dengan demikian filsafat membantu seni untuk 'menjadi-konseptual' sehingga seni mampu memberi penalaran terhadap karyanya untuk memudahkan menciptakan kembali melalui apa yang harus dipikirkan, yaitu mengelaborasi kriteria, metode dan instrumen pengembangannya.

Keindahan dengan dimensi grafis, auditif, visual atau kiasal (gerak tubuh) adalah kekuatan seni. Mungkin nilai estetis tidak cukup menjadi satu-satunya ukuran penilaian seni. Nilai estetis juga tidak punya pretensi menggantikan dimensi lain dari seni. Seni juga memiliki nilai kognitif. Dari segi kognitif, seni tidak hanya memberi penalaran terhadap karyanya, tetapi juga mampu mengelaborasi kriteria, metode

dan instrumen pengembangannya. Seni memiliki rasionalitas. Maka seni juga perlu dibahas dalam kerangka epistemologi, sebagai disiplin mandiri, sebagai pengetahuan teoritis yang berbeda dari sekedar pengetahuan praktis (Chateau, 2000: 10).

Tuntutan Karakter Peserta Didik dan Tiga Bentuk Sumbangan Seni

Sekolah memiliki tanggungjawab mewujudkan pendidikan karakter, maka biasanya ada standar tertentu dituntut untuk bisa dicapai (*demanding character*). Semua sekolah mau mengembangkan potensi peserta didik untuk memiliki kecerdasan, kepribadian dan akhlak yang mulia sehingga memberi warna karakter bangsa. Tujuan pendidikan mau membentuk insan yang cerdas dan berkarakter. Maka sekolah biasanya menentukan karakter yang harus dicapai, misalnya, menuntut peserta didik memiliki karakter yang khas: tajam dalam kompetensi (*competence*), suara hati yang jernih (*conscience*) dan hasrat bela rasa (*compassion*). Dengan demikian peserta didik mampu berkembang dalam aspek profesional dan karakter secara seimbang sehingga memiliki kualifikasi yang diperlukan untuk menjawab tantangan jaman dengan penuh tanggungjawab, kejujuran, keterbukaan, kebebasan dan keadilan.

Tuntutan karakter seperti itu biasanya disertai dengan penjabaran, kriteria dan indikator keberhasilannya sehingga memungkinkan peserta didik bisa mengukur diri untuk mencapainya. Dan sekolah menyediakan sarana-sarana, suasana dan fasilitas pendukungnya. Maka pendidik sebagai fasilitator juga dituntut untuk semakin

terlibat dalam mengembangkan karakter peserta didik melalui *cura personalis* dan mengembangkan karakter diri supaya bisa menjadi sumber inspirasi bagi peserta didik. Sekolah sebagai lembaga pendidikan juga harus menghadirkan pencerahan bagi masyarakat.

Sekolah menuntut karakter yang baik terhadap semua anggotanya, artinya karakter harus menjadi prioritas dan harapan yang jelas. Meski tuntutan tinggi, tapi dapat dicapai, dan ada struktur pendukungnya agar peserta didik bisa memenuhinya. Tuntutan karakter itu bisa berasal dari beragam sumber, idealnya dirumuskan bersama oleh komunitas sekolah. Setiap *stakeholder* mengirim perwakilan dalam proses perumusan harapan-harapan tersebut.

Menuntut karakter positif itu penting karena memiliki dua fungsi (dlm: Demon, 2002: 81): pertama, untuk memperkuat apa yang telah dipelajari dan dikembangkan peserta didik dari mengamati dan bagaimana mereka diperlakukan secara positif oleh yang lain; kedua, memperjelas pesan-pesan perilaku yang sering kabur atau melemah pesan pokoknya. Pengarahan perilaku moral yang kuat yang disebut melalui induksi, bekerja karena menuntut penjelasan perilaku evaluatif orang dewasa sebagai fasilitator, entah melalui pujian atau memberi sanksi. Dalam konteks ini peran seni sangat besar. Bila serius mengintegrasikan seni di dalam pendidikan karakter akan menarik mempelajari usulan yang dibuat oleh Eisner mengenai tiga tingkat hubungan antara seni dan sumbangannya bagi pendidikan (Eisner 2008, dalam: Uptitis, 2011: 19).

Pertama, sumbangan yang berasal dari hasil dari seni itu sendiri sebagai tujuan langsung, artinya sumbangan itu dihasilkan karena dalam kurikulum memang pelajaran seni didesain untuk proses belajar-mengajar: membaca not balok, mepresentasikan monolog atau mengevaluasi secara kritis karya seni (dalam: Upitis, 2011: 19).

Kedua, sumbangan yang berasal karena ada hubungannya dengan seni. Sumbangan ini menuntut adanya persepsi kreatif terhadap apa yang ada di lingkungan sedemikian rupa sehingga menjawab pola atau aspek-aspek estetis dari fenomena yang diamati (dalam Upitis, 2011: 19). Contohnya: kemampuan dalam berbahasa dikaitkan dengan seni drama, monolog atau puisi. Kepercayaan diri tumbuh karena dikaitkan dengan tampil dan kemampuan dalam seni tertentu: menari, main musik, pameran lukisan atau desain grafis.

Ketiga, sumbangan yang berasal dari adanya transfer ketrampilan: dari ketrampilan seni berkembang ke dalam strategi belajar untuk mengembangkan tugas-tugas non-seni. Kerja di seni membuat peserta didik dibiasakan dengan refleksi dan bertanya. Lalu kebiasaan di seni itu membantu mengembangkan rasa tanggungjawab terhadap komunitas, komitmen standar kinerja yang tinggi dan semakin tinggi penghargaan diri (dalam: Upitis, 2011: 19).

Dengan mengklasifikasi tiga bentuk sumbangan seni kepada pendidikan, akan lebih mudah untuk memetakan berapa jam dibutuhkan untuk pendidikan seni yang terintegrasi ke dalam kurikulum; berapa jam dan bidang seni mana yang akan

dikembangkan lebih sebagai bentuk kegiatan ekstrakurikuler; dan sejauh mana dalam kurikulum diperhitungkan pengaruh seni terhadap kegiatan belajar-mengajar di sekolah.

DAFTAR PUSTAKA

- Bataille, Georges, 1957: *L'Erotisme*, Paris: Minuit.
- Bataille, Georges, 1957: *La littérature et le mal*, Paris: Gallimard.
- Bourdieu, P., 1980, *Le sens pratique*, Paris: Minuit
- , P., 1994, *Raisons Pratiques: Sur la théorie de l'action*, Paris: Seuil.
- Bowman, J. S., 2010: *Achieving Competencies in Public Services. The Professional Edge*, Second Edition, Armonk N.Y.: M.E. Sharpe
- Colebrook, C., 2002, *Gilles Deleuze*, Oxon:Routledge
- Damon, William, 2002: *Bringing in a New Era in Character Education*, Standfort, California: Hoover Institution Press
- Deleuze, G. & F.Guattari, 1983: *L'image-mouvement*, Paris: Minuit
- , 1985: *L'image et temps*, Paris: Minuit
- , 1972: *L'Anti-Oedipe*, Paris: Minuit
- , 1980: *Mille plateaux*, Paris: Minuit
- Drouin-Hans, A.M.: 2004, *Education et utopies*, Paris: Vrin.
- Fisher, R., 2005: *Philosophy for Children: How Philosophical Enquiry Can Foster Values Education in Schools?*, in:

- Gardner, R., *Education for Values*, ... (hlm.49-66)
- Gardner, R., Cairns, J. & Lawton, D., 2005: *Education for Values, Morals, Ethics and Citizenship in Contemporary Teaching*, Taylor & Francis e-Library.
- Goodlad, J. I., 1990: *The Moral Dimensions of Teaching*, San Francisco: Jossey-Bass
- Hottois, Gilbert, 1997: *De la Renaissance à la Postmodernité*, Bruxelles: De Boeck
- Houssaye, J., 2002, *Quinze Pédagogues. Leur Influence aujourd'hui*, Paris: Bordas
- Leclercq, G., 2001: *La communication en pédagogie*, in: Ruano-Borbalan, J.C., *Eduquer et Former*, Auxerre: Edition Sciences Humaines, hlm. 223-230
- Liotard, J.F., 1971: *Discours, figure. Un essai d'esthétique*, Paris: Klincksieck.
- , 1979: *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris: Minuit.
- Ozmon, H.A., 1981: *Philosophical Foundations of Education*, Columbus: Bell and Howell
- Pepel, P., 1993: *Se former pour enseigner*, Paris: Dunod.
- Ricoeur, P., 1986: *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris: Esprit-Seuil.
- Ruano-Borbalan, J.C., 2001: *Eduquer et Former*, Auxerre: Edition Sciences Humaines
- Sennett, R., 2006: *The Culture of the New Capitalism*, New Haven: Yale UP.
- Singer, P., 1994, *Ethics*, Oxford: Oxford University Press
- Tomlinson, J., & Little, V., 2005: *A Code of the Ethical Principles Underlying Teaching as a Professional Activity*, in: Gardner, R., *Education for Values*, ... (hlm.147-158).
- Tupin, L., 2001, *Les facettes de la compétence*, in: Ruano-Borbalan: *Eduquer et Former*, Auxerre: Edition Sciences Humaines, hlm.233-239.
- Upitis, Rena, *Arts Education for the Development of the Whole Child*, Elementary Teachers' Federation of Ontario, Website: WWW.etfo.ca, 2011.

PENDIDIKAN KARAKTER BERBASIS SENI BUDAYA

Prof. Dr. H. Arief Rachman, M.Pd
Guru Besar Universitas Negeri Jakarta
Ketua Harian Komisi Nasional Indonesia untuk UNESCO

Definisi Pendidikan

Pendidikan adalah usaha sadar dan terencana untuk mewujudkan suasana belajar dan proses pembelajaran agar peserta didik secara aktif mengembangkan potensi dirinya untuk memiliki kekuatan spiritual keagamaan, pengendalian diri, kepribadian, kecerdasan, akhlak mulia, serta keterampilan yang diperlukan dirinya, masyarakat, bangsa dan negara (UU Sisdiknas No. 20 Tahun 2003 pasal 1 ayat 1)

Pembangunan Karakter Bangsa

a. Pengertian Pembangunan Karakter Bangsa

Upaya kolektif-sistemik suatu negara kebangsaan untuk mewujudkan kehidupan dan karakter bangsa yang sesuai dengan dasar dan ideologi, konstitusi, haluan negara, serta potensi kolektifnya dalam konteks kehidupan nasional, regional, dan global yang berkeadaban.

Untuk membentuk bangsa yang tangguh, kompetitif, berakhlak mulia, bermoral, berbudi luhur, bertoleran, bergotong royong, berjiwa patriotik, berkembang dinamis, berorientasi ipteks yang semuanya dijiwai oleh iman dan takwa kepada Tuhan Yang Maha

Esa berdasarkan Pancasila dan UUD 1945

Dilakukan secara terpadu melalui proses sosialisasi, pendidikan dan pembelajaran, pemberdayaan, pembudayaan, dan kerja sama seluruh komponen bangsa dan negara.

b. Karakter dan Pekerti Bangsa

Karakter dan pekerti bangsa adalah tabiat, perangai, watak, atau sifat-sifat yang baik/positif dari suatu bangsa yang didasari oleh nilai-nilai bangsa tersebut.

c. Pendidikan Karakter

Character education is the deliberate effort to help people understand, care about, and act upon core ethical values. When we think about the kind of character we want for our children, it is clear that we want them to be able to judge what is right, care deeply about what is right, and then do what they believe to be right, even in the face of pressure from without and temptation from within"

Pendidikan karakter adalah upaya sadar dan yang disengaja serta terprogram untuk menolong manusia agar mengerti, peduli dan bertindak berdasarkan nilai-nilai dasar etika, dengan tujuan agar

mereka mengetahui apa yang benar baik dan patut serta sangat peduli terhadap apa yang benar dan patut serta percaya dan yakin meskipun dalam keadaan yang tertekan dan dilematis.

David Elkind & Freddy Sweet Ph.D. (2004)

d. Nilai Karakter

- 1) **Dengan Tuhan**
Bertaqwa/Religius
- 2) **Dengan Diri Sendiri**
Jujur, Bertanggung jawab, Bergaya hidup sehat, Disiplin, Kerja Keras, Percaya Diri, Berjiwa Wirausaha, Kreatif, Inovatif, mandiri, mempunyai rasa ingin tahu
- 3) **Dengan Sesama dan Lingkungan**
Sadar hak dan kewajiban, patuh pada aturan sosial, menghargai karya orang lain, santun dan demokratis, peduli sosial dan lingkungan
- 4) **Nilai Kebangsaan**
Nasionalis dan menghargai keberagaman, pemahaman terhadap budaya dan ekonomi

e. Kecenderungan Sikap

- 1) Tidak Stabil
Penyedih / Dingin
Sangat Murung, Tegang Tidak Bersemangat, penuh perhitungan, Kaku, Dingin, Pendiam, Pasif
- 2) Ekstrovet
Bergejolak / Panas
Perasa Tidak Tenang; Agresif Negatif; Berubah-ubah
- 3) Stabil
Bersemangat Gembira Hangat

Optimis; Aktif Bermasyarakat;
Orientasi Bergembira;
Pemimpin Merdeka;
Fleksibel/Memahami
Perbedaan; Senang
Berkomunikasi

- 4) Introvert
Berhati Tenang, Sejuk
Hati-hati; Tenggang Rasa;
Damai; Terkendali Dapat dipercaya; Emosi Seimbang

f. Sentuhan Pembelajaran

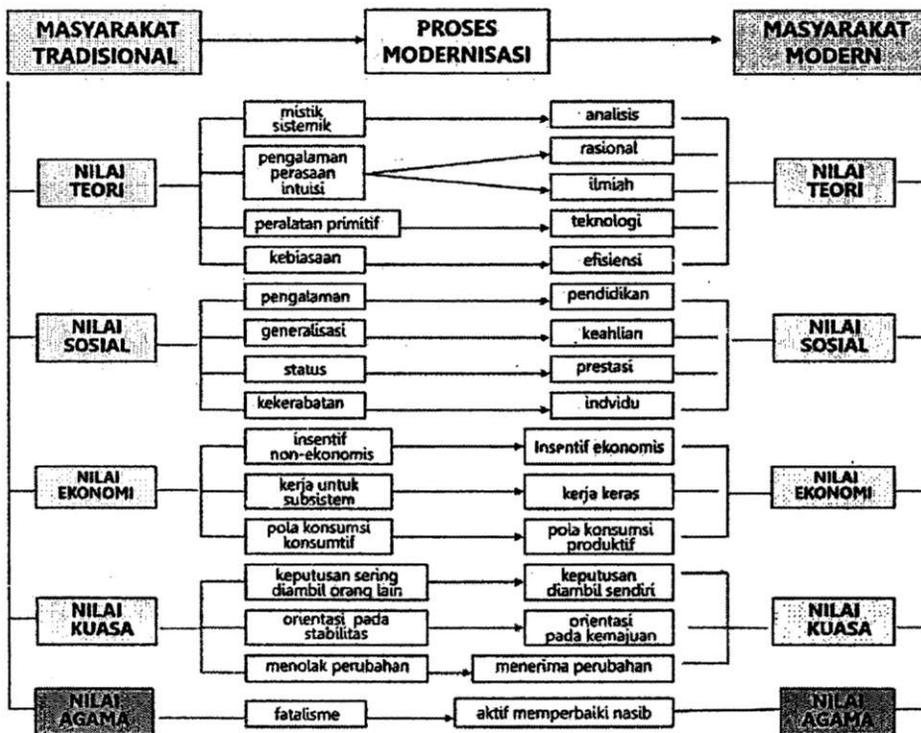
- 1) PERASAAN
Enak/sebel
- 2) AKAL
Benar/salah
- 3) IMAN/QOLBU
Halal/haram

g. Ragam Potensi Kecerdasan Anak

- 1) **Potensi Spiritual**
 - a. Mampu menghadirkan Tuhan/Keimanan dalam setiap aktifitas.
 - b. Kegemaran berbuat untuk Allah.
 - c. Disiplin Beribadah
 - d. Sabar berupaya
 - e. Berterima kasih/bersyukur atas pemberian Tuhan kepada kita.
- 2) **Potensi Akal**
 - a. Kemampuan berhitung
 - b. Kemampuan Verbal
 - c. Kemampuan spasial
 - d. Kemampuan Membedakan
 - e. Kemampuan membuat daftar prioritas
- 3) **Potensi Jasmani**
 - a. Sehat secara medis
 - b. Tahan cuaca
 - c. Tahan bekerja keras
- 4) **Potensi Perasaan**
 - a. Mengendalikan emosi

- b. Mengerti perasaan orang lain
 - c. Senang bekerjasama
 - d. Menunda kepuasan sesaat
 - e. Berkepribadian stabil
- 5) **Potensi sosial**
- a. Senang berkomunikasi
 - b. Senang menolong
 - c. Senang berteman
 - d. Senang membuat orang lain senang

- e. Senang bekerjasama
- 6) **Pembentukan Pendidikan Karakter**
- a. Melalui Jalur Informal (Masyarakat dan Keluarga)
 - b. Melalui Jalur Nonformal (Lembaga-lembaga di Masyarakat)
 - c. Melalui Jalur Formal (lembaga pendidikan)



h. Watak yang Perlu Dikembangkan

1. Bertaqwa
2. Fleksibel (flexible)
3. Keterbukaan (open)
4. Ketegasan (decisive)
5. Berencana (organize)
6. Mandiri (independence)
7. Toleransi (tolerate)
8. Disiplin (discipline)
9. Berani ambil resiko (Risk taker)
10. Sportif (Sportive)
11. Setia kawan (loyalty)
12. Integritas (integrity)
13. Orientasi masa depan-penyelesaian tugas (Future oriented)

GERAK TARI, MUSIK DAN RUPA DALAM UPACARA ADAT NGALAKSA

Euis Suhaenah, Ai Juju Rohaeni, Wanda Listiani

Institut Seni Budaya Indonesia (ISBI) Bandung

Jl. Buahbatu 212 Bandung

Email : euis_suhaenah@yahoo.co.id

Abstrak

Tari dan musik *Tarawangsa* kehadirannya mendominasi tahapan upacara ritual *Ngalaksa* dari awal hingga akhir upacara adat *Ngalaksa*. Penelitian ini bertujuan mengungkap gerak tari, musik dan rupa dalam upacara adat *ngalaksa* yang dibingkai sebagai seni pertunjukan. Metode penelitian yang digunakan metode kualitatif dengan analisa data deskriptif analisis. Teknik pengumpulan data dengan observasi di lapangan, pengamatan dan wawancara mendalam. Hasil penelitian menunjukkan bahwa unsur gerak, musik, rupa sebagai komponen-komponen seni pertunjukan dalam pelaksanaan upacara adat *Ngalaksa* benar-benar nampak didalamnya dengan bukti hadirnya penonton di luar lima komunitas *Rurukan* dan hadirnya gerak tari, musik dan rupa yang indah sehingga bisa dinikmati oleh masyarakat umum.

Kata kunci; *Tari Tarawangsa, Ritual Ngalaksa*

PENDAHULUAN

Di masyarakat Rancakalong seperti juga di beberapa tempat yang lainnya di Indonesia ini, upacara penghormatan kepada *Dewi Sri* yang dilangsungkan secara rutinitas dan masing-masing tempat memiliki keunikan yang berbeda-beda yang dibingkai dalam sebuah pertunjukan menjadi ciri penyajiannya. Aspek-aspek estetis pembangun sosok yang disajikan sangat erat bertalian dengan simbol-simbol maknawi dengan berlatar belakang pada pola budaya yang berlaku dan dijunjung oleh masyarakat pendukungnya.

Upacara dengan tujuan yang sama tidak selalu dilakukan dengan cara yang sama, dengan kata lain bahwa upacara *Ngalaksa* di masyarakat Rancakalong

tidak selalu dilakukan sama seperti di tempat-tempat yang lain.

Tampak bahwa upacara *Ngalaksa* sarat akan beragam simbol yang dipergunakan dan tertata di dalamnya. Berbagai macam simbol yang tidak selalu dapat diinterpretasikan sejalan dengan pemahaman pikiran, bahkan cenderung dikatakan abstrak (Mircea Eliade, 1975 :152) mengandung komponen-komponen seni pertunjukan. Simbol-simbol yang beragam yang menjadi tempat tumpuan bagi masyarakatnya untuk maksud dan keperluan tertentu, mengetengahkan sajian seni pertunjukan yang berangkat dari kepentingannya. Bahwa aspek-aspek seni pertunjukan yang memiliki kadar estetis terkandung di dalam upacara adat *ngalaksa*. Keindahan yang

terwujud bukan semata-mata untuk dipertunjukkan kepada masyarakat atau "penonton yang kasat mata", tetapi ditujukan kepada "yang tidak tampak yang berhubungan dengan upacara yang diselenggarakan". Namun demikian seluruh warga masyarakat Rancakalong, tidak terkecuali di luar komunitas penyelenggaranya dapat menikmati rangkaiannya sebagai suatu bentuk tontonan yang menyajikan aspek-aspek estetika di dalamnya. Aspek-aspek yang divisualisasikan dan diperdengarkan mampu mendasari suatu perwujudan yang disebut sebagai seni pertunjukan.

Wujud yang dibawakan memang ditata, tetapi sentuhan penataannya tidak berdasarkan keindahan yang dituntut oleh pandangan mata raga manusia sepenuhnya. Penataannya tidak melampaui tahap-tahap yang diperlukan dalam pembentukan sebuah koreografi. Keindahan yang muncul lebih dikedepankan untuk kebutuhan atau untuk menunjang kepentingan upacara *Ngalaksa*. Simbol-simbol yang disampaikan bukanlah simbol estetika belaka, tetapi simbol-simbol yang menyeret kedalam makna sebagai suatu sajian ritual.

Berbagai aspek seni pertunjukan yang tampak di dalam tatanan upacara adat *Ngalaksa*, yaitu yang terdiri dari gerak, suara, dan rupa. Ketiga aspek ini menyatu menjadi suatu keutuhan di dalam penyajiannya. Masing-masing tegak dengan komponen-komponen penyangga yang tidak dapat diabaikan kehadirannya. Penyajiannya juga menunjukkan suatu intensitas atau kesungguhan ketika diketengahkan sebagai bagian dari penopang perwujudan keindahan.

Upacara adat *Ngalaksa* di masyarakat Rancakalong

Penelitian ini didasarkan atas *fieldwork* pada bulan Agustus 2014 yang dilakukan di Desa Wisata Rancakalong Kabupaten Sumedang Propinsi Jawa Barat. Salah satu wilayah yang masyarakatnya masih memegang teguh kebudayaan yang diturunkan nenek moyang. Penelitian ini dipusatkan di Desa Wisata Rancakalong sebagai tempat diselenggarakan upacara adat *Ngalaksa* tahunan pada tanggal 25 s/d 30 Agustus 2014, yang mendapat giliran sebagai *pamangku hajat* adalah *rurukan* Cijere, diantara 5 (lima) *rurukan* di wilayah Rancakalong *rurukan* Cijere dianggap sebagai salah satu *rurukan* atau kelompok masyarakat yang masih menjalankan upacara *Ngalaksa* sesuai dengan ajaran leluhur yang mereka terima.

Masyarakat Rancakalong tergolong masyarakat yang masih memegang teguh kebudayaan warisan nenek moyang yang bermata pencaharian tani atau tergolong masyarakat agraris. Hal ini dapat dilihat keberadaan wilayah daerah Rancakalong yang dikelilingi oleh pegunungan yang menunjukkan bahwa daerah ini adalah dataran tinggi yang penduduknya sebagian besar mengandalkan hidup dari pertanian. Mereka menganggap bahwa upacara merupakan salah satu bagian terpenting dalam kehidupan sehari-hari. Walaupun dalam kesehariannya telah menganut dan menjalankan ajaran agama Islam, tetap saja mereka sampai saat ini masih mempertahankan kekhasan tradisinya. Dalam pandangan mereka antara praktik agama Islam dan praktik ritual tradisi,, di antara keduanya sama-sama

mencerminkan kesadaran komunitas transendental. Cara komunikasi yang menggunakan aspek simbolis dapat berupa bahasa tutur maupun tubuh sebagaimana mencerminkan dalam upacara adat *Ngalaksa*.

Pada umumnya kepercayaan masyarakat Rancakalong terhadap Tuhan Yang Maha Esa dilakukan dengan melaksanakan tradisi yang berbentuk upacara dan menjalankan ritual shalat dalam hal ini mereka menjalankan sinkretisme yaitu memadukan unsure-unsur keagamaan, tanpa memecahkan berbagai perbedaan dasar dari prinsip-prinsip yang ada didalamnya (Mulder, 1999:3). Adanya perpaduan antara ajaran Islam dan tradisi ajaran *Sunda Wiwitan* yang telah mengakar pada masyarakat Rancakalong dan melahirkan keyakinan yang terpancar dalam diri masyarakat. Keyakinan dan kepercayaan mereka dituangkan melalui bentuk upacara. Upacara adalah upaya untuk membenarkan keyakinan mereka terhadap sesuatu yang dihormati. Upacara itu berfungsi untuk mengkomunikasikan keyakinan kepada sekalian orang (Goldschmidt dalam Ramdam 2001: 2). Dilihat dari hal tersebut di atas masyarakat Rancakalong termasuk masyarakat yang religius

Sikap religius masyarakat Rancakalong terpancar dari kesungguhan masyarakatnya untuk menjalankan ritual. Bila masuk ke rumah masyarakat Rancakalong akan melihat isi rumah memiliki tempat khusus yang dinamakan *goah* (tempat berupa kamar khusus untuk menyimpan beras yang disebut *padaringan* /gentong yang terbuat dari tanah liat, dan

tempat berdo'a serta memberi sesaji untuk *Karuhun* dan *Sri Pohaci*). *Goah* yaitu tempat untuk berkomunikasi dengan dunia transeden yaitu untuk menghubungkan dengan roh-roh dengan *karuhun* dan penghormatan terhadap *Nyi Pohaci*. Masyarakat agraris Rancakalong mempunyai kepercayaan terhadap *Nyi Pohaci* yang dipercaya sebagai dewi kesuburan. Kepercayaan tersebut tersirat melalui cara-cara penghormatan, baik berupa upacara maupun sikap-sikap mereka terhadap padi. Hal tersebut diperkuat pendapat Yacob Sumardjo yang menyatakan bahwa, *Pohaci* yang pada hakekatnya adalah berpola perkawinan Dunia Atas dengan dunia manusia, agar kesejahteraan dan keselamatan hidup terjamin (Yacob Sumardjo, 2003:240). Mengutip dalam buku *Simbol-Simbol Artetefak Budaya Sunda* Artur S.Nalan menjelaskan pula tentang *Pohaci* berasal dari sebutan *Pwah Aci* yang berarti sari keperempuanan atau inti hakiki perempuan. *Pohaci* merupakan pelaksana perintah Sunan Ambu ke bumi manusia Di *Pancatengah* (kuartinitas Horisontal) untuk menjaga dan memelihara kebutuhan-kebutuhan manusia.(Yacob Sumardjo, 2003:239)

Kepercayaan yang teguh secara turun-temurun yang telah melekat, diaplikasikan dengan melaksanakan aturan-aturan yang telah mereka ketahui dari generasi sebelumnya. Banyak cara untuk melaksanakan aturan-aturan kerohanian, salah satunya dengan media seni. Agama-agama primitif jelas mencampurkan se ni dan agama, sedangkan agama-agama besar di dunia mempunyai sikap yang berbeda. (Kontowijoyo, 1999: 54). Seni adalah sesuatu yang memuat hal-hal yang

transendental, sesuatu yang tidak kenal sebelumnya dan dapat kita kenal, lewat karya seni (Sumardjo, 2000:10). Maka dari upacara-upacara yang menjadi seni sebagai media melahirkan beragam kesenian. Kesenian yang memiliki fungsi utama sebagai media upacara masih tampak dilestarikan oleh masyarakat Rancakalong, hal ini bisa dilihat dalam upacara adat *Ngalaksa* selama berlangsung diiringi tarian dan seni *Tarawangsa*, *Tarawangsa* sebagai waditra pokok dalam upacara adat *Ngalaksa*..

Berkaitan dengan makna, nilai, maupun pesan (aspek isi) yang ada dalam seni *Tarawangsa* khususnya dalam ritual keagamaan, secara implisit mengandung artian” baik, berguna, berfungsi, atau bermanfaat. Arti “kebaikan” atau “kemanfaatan” dalam konteks moral ini, dalam kepercayaan atau ritual keagamaan yang dilakukan atau dianut oleh masyarakat Rancakalong. Misalnya masyarakat Rancakalong berkumpul untuk pelaksanaan *Ngalaksa* karena panggilannya, selalu memandang seni *Tarawangsa* itu “indah” apabila selaras, sesuai dengan keyakinannya, ketakwaan, dan hukum keagamaan, serta cocok digunakan dalam ritual untuk mengungkapkan puji syukur serta kemulyaannya. Hal ini berkaitan dengan teori kesenian Klasik pendapat Plato, Sokrates dan Aristoteles bahwa seni seni dituntut bukan saja “keindahan”, tetapi juga “kebaikan”, bahkan dalam artian “kebenaran”, Semua yang “indah” itu “baik” dan “benar”, perwujudan apapun termasuk yang dipandang sebagai karya seni telah disentuh tangan manusia, bila tidak memberikan nilai “kebaikan” dan

“kebenaran” sesuai dengan ajaran agama, berarti tidak bermanfaat, dan dikatakan “tidak indah”(Soedarso Sp, 30 Mei 1986). Pemahaman ini sebenarnya telah diresapi oleh masyarakat Rancakalong memandang seni ritual *Tarawangsa* sebagai seni yang mengandung fungsi dan nilai sebagai sebuah karya seni yang tersaji dengan indah, baik dan benar. Hal ini tercermin dalam penyajian tarian dalam upacara adat *Ngalaksa* oleh masyarakat Rancakalong.

Upacara adat *Ngalaksa* merupakan praktik religi masyarakat Rancakalong, yang berfokus pada keyakinan akan keberadaan *Nyai Pohaci* sebagai pemberi kesuburan pada tanah pertanian. Walaupun masyarakat Rancakalong mayoritas memeluk agama Islam namun keyakinan, menganggap bahwa kepercayaan terhadap *Nyai Pohaci* merupakan kebudayaan. dalam hal ini Ramdam memandang kehadiran /keberadaan upacara sebagai upaya kebenaran (2001:1), masyarakat Rancakalong terhadap religinya diungkapkan ke dalam bentuk upacara religius. Kereligiusan itu tercermin dari sikap-sikap tindakan upacara *ngalaksa*.

Nara Sumber *saehu* Rancakalong Sukarma menyatakan, bahwa religi Padi bagi masyarakat Rancakalong dalam tindakan sehari-harinya yang dianut secara turun-temurun dengan ungkapan dalam bahasa Sunda sebagai berikut; *masyarakat Rancakalong sanes migusti pare, tapi mupusti pare* (bukan menyembah padi, namun menghormati padi). Tanaman padi menjadi istimewa yang dihormati dan dibutuhkan manusia, bagi masyarakat Rancakalong Padi adalah kehidupan itu sendiri tidak

ada Padi tidak ada kehidupan Pemuda kepada *Dewi Padi* berarti pemuda kepada kehidupan itu sendiri. Dan kehidupan ini berasal dari Allah S.W.T. Tetapi dalam pandangan masyarakat Sunda zaman lampau yang masih dianut masyarakat Rancakalong sampai saat ini, Allah tidak langsung menanganinya itu semua, Allah SWT bersemayaman di Alam Rahmat, Nikmat, kisah tentang padi terjadi di tingkat-tingkat alam Surgawi dan alam manusia dibawa Alam Rahmat yang maha tinggi (wawancara Sukarma di Rancakalong 7 Juli 2012) Religi menjanjikan pada manusia hubungan erat dengan alam, sesama manusia, dengan daya-daya adi duniawi dan bahkan dengan Yang Illahi. Religi menjajikan dunia transenden sebagai suatu prospek dunia yang jauh mengatasi batas-batas pengalaman manusiawi dan masih tetap manusiawi (Cassier, 1987: 110). Senada dengan pendapat Dilistone, bahwa manusia hidup karena hubungannya dengan segala yang melampaui dirinya baik orang tua, saudara kandung, tetangga, lingkungan alam, yang transenden dan gaib (2000:39).

Tindakan agama berupa ritual masyarakat Rancakalong bersumber pada kepercayaan asli, yaitu kepercayaan terhadap *Dewi Padi*. Tindakan tersebut terutama tertuang dalam bentuk upacara ritual (Dhavamony, 1995:167). Ritual menurut Turner lebih menunjukkan kepada perilaku tertentu yang bersifat formal, dilakukan dalam waktu tertentu, secara berkala, bukan sekedar rutinitas yang bersifat teknis melainkan menunjukkan kepada tindakan yang didasari oleh keyakinan religius

terhadap kekuasaan atau kekuatan-kekuatan mistik (Turner, 1967:19). Dengan demikian, beranjak dari upacara *Ngalaksa* penulis dapat melihat dan menganalisis suatu perilaku masyarakat Rancakalong memaknai pentingnya upacara *Ngalaksa* yang dikaitkan dengan perilaku religi padi (keagamaan asli).

Yacob Sumardjo menjelaskan; bahwa petani ladang hidup dari menanam, memelihara, dan mengembangkan padi, serta tanaman-tanaman sampingan lainnya. Obsesinya adalah menghidupkan tanaman padi. Mereka harus merawat dan memelihara tanaman pokoknya agar terus hidup. Pikiran mereka jauh dari "merampas" yang hidup Bukan mematikan. Hidup adalah memelihara kehidupan, dalam hal ini mengawinkan pasangan oposisi yang saling bertentangan, tetapi saling melengkapi. Dari perkawinan itulah kehidupan yang baru muncul. Begitu terjadi pada manusia, hewan, tumbuhan dan alam. Tanaman padi dapat terus hidup kalau ada perkawinan antara langit dan bumi. Langit mencurahkan hujannya kepada tanah yang kering. Langit dan Bumi juga adalah simbol lelaki dan perempuan (Yacob Sumardjo.2003:72). *Ngalaksa* dan *Tarawangsa* adalah salah satu bentuk menghidupkan, mengharmonikan dalam wilayah transenden untuk mendapat berkah yang diharapkan manusia.

METODE

Analisa data menggunakan teori komposisi untuk mengungkap gerak-gerak tari yang disajikan para penari dalam upacara adat *Ngalaksa*. Metode pengumpulan data yang sesuai dalam

penelitian ini dikumpulkan melalui kualitatif, dan pengumpulan data diawali dengan observasi di lapangan. Langkah kedua berupa pengamatan terlibat yaitu penulis melakukan pengamatan secara intensif dan keterlibatan menari bersama dengan para tamu undangan dalam acara pembukaan upacara adat *Ngalaksa*. Langkah selanjutnya, data dikumpulkan melalui wawancara mendalam terhadap sejumlah informan. Selama wawancara penulis melakukan pencatatan, perekaman dengan *tape recorder*, dan pengambilan gambar dengan kamera foto.

Analisa data dilakukan dengan cara mengidentifikasi dan menemukan hubungan bermakna di antara unsur-unsur penting di dalam upacara adat *Ngalaksa* di Rancakalong dikaitkan dalam konteks seni pertunjukan. Langkah selanjutnya, dari hasil penelitian ini dituangkan dalam bentuk deskriptif- analisis.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Tari dalam tahapan Upacara adat *Ngalaksa*

Tahapan upacara adat *Ngalaksa* di Desa Wisata Rancakalong, diawali *arak-arakan rurukan* Cijere menuju ke tempat upacara Desa Wisata Rancakalong diiringi dengan kesenian *angklung buncis*, *reak* dan *rengkong* (yang memikul padi) untuk bahan atau membuat *laksa* atau disebut juga *gundu*, diperlihatkan atau dipamerkan alat-alat dapur untuk kepentingan upacara seperti; *boboko* (tempat nasi), *dingkul* (bakul), *nyiru* (nampaH), *hihid* (kipas yang terbuat dari anyaman bambu dengan bentuk persegi empat) *sasag*, *halu* (alu), *seeng* / *langseng* (tempat

mengukus nasi), *baskom*, *piring*, *cangkir*, *teko*, dan hasil olahan makanan seperti; *wajit*, *rangginang*, *opak*, *kolontong* dan *ragining* dan hasil bumi palawija berupa *kelapa*, *beubeutian*, dan *buah buahan* yang disimpan dalam *dongdang* yang dipikul oleh dua orang. Kemudian peralatan disimpan di tempat *saung* waditra dan makanan olahan disimpan di *goah* atau *paniisan* dan padi disimpan di *leuit*.

Sajian tari / gerak dalam *arak-arakan* upacara *Ngalaksa*, terungkap yang dibawakan suatu transformasi melalui abstraksi, stilisasi, dan distorsi gerak yang berangkat dari pengalaman-pengalaman sepanjang hidupnya yang pernah dilewati, letupan-letupan bermacam-macam kehendak atau harapan yang disampaikan sebagai bahasa yang berasal dari tubuh ini tidak pernah jauh menyimpang dari masa lampau dan lingkungan pelakunya.

Gerak yang disajikan oleh masyarakat tidak akan keluar dari alur transformasi pengalaman gerak perilaku sehari-hari yang bermata pencaharian dengan mengolah lahan pertanian, apa yang terungkap dari masyarakat agraris merupakan akumulasi pengalaman yang diangkat dari pola perilaku kehidupan yang bergelut dengan masalah pertanian dan lingkungan sekitarnya, Bahasa ungkap mereka baik melalui tubuh wilayah torso ke atas mauun torso ke bawah sebagaimana yang dilakukan di dalam kehidupan akan muncul kepermulakaan pada kesempatan penting ini., mereka tidak dapat menyembunyikan atau membuang pengalaman masa lalu sekalipun itu "hanya" di dalam seni pertunjukan.

Kehendak dan harapan diserukan dengan cara masing-masing yang telah

dikenali serta diakrabi dan komunitasnya. Dengan demikian komunitas pendukungnya, lebih-lebih peraga atau pelakunya tidak mengetengahkan sesuatu yang asing diantara mereka. Berbagai macam gerak yang disajikan untuk kepentingan upacara ini bersifat intuitif dengan beragam makna simbolis yang disampaikan.

Penyampaian wujud gerak dalam *arak-arakan* upacara adat *ngalaksa* bagi pelaku upacara *ngalaksa* yaitu ayunan lengan dan hentakan kaki para pemain *reak* pukulan instrumen *dog-dog* terbuat dari kayu dan bunyi *angklung* instrumen yang terbuat dari bambu yang digoyangkan ketika mengiringi pelaku *arak-arakan nngalaksa* merupakan gerak –gerak murni yang tidak menunjukkan makna tertentu, tetapi tidak dapat dikatakan tidak menyampaikan keindahan. Demikian pula pula langkah –langkah kaki dan menggoyang-goyangkan badan serta ayunan bambu yang memikul padi menimbulkan bunyi yang merdu dan berirama oleh pemain *rengkong* juga masih membawakan gerak-gerak murni bahkan wajar sebagaimana layaknya orang sedang berjalan pada saat bersama dalam mengiringi *arak-arakan Ngalaksa*, begitu pula para pengiring yang terakhir terdiri kaum perempuan dan laki-laki yang membawa peralatan dan bahan makanan. Adapun gerak penguat ekspresi yang disebut *baton signal* ditandai oleh Desmond Morris bahwa seringkali tampak dengan jelas di antara percakapan yang berlangsung di dalam kehidupan sehari-hari (Desmond Morris, 1977:56;63). Ungkapan penguat ekspresi ini dihadirkan dari bermacam-macam gerakan yang

dilakukan baik oleh para pemain *reak*, *angklung* dan *rengkong* dengan properti yang dipergunakan oleh pelaku seni pertunjukan tersebut.

Berbagai –macam wujud dan jenis gerak seperti disebutkan di atas turut menunjang dan memperkuat penampilan keindahan di dalam prosesi *arak-arakan*. Tidak sedikit simbol – simbol maknawi yang tampak jelas ditampilkan oleh para pelaku upacara *Ngalaksa*. Bagaimana para pelaku upacara menggerak-gerakan badannya menyerupai perilaku petani ketika menggarap lahan pertanian, tidak lain merupakan jenis gerak yang dinamakan *gesture*, gerakan yang dilakukan secara imitatif dan mudah diinterpretasikan ini tidak hanya meniru perilaku petani sedang mengolah ladang dan sawah, tetapi didalamnya tertangkap pula keindahan sebagai bagian dari komponen seni pertunjukan.

Aktivitas yang dilakukan oleh peserta *arak-arakan* upacara *Ngalaksa* merupakan segugusan gerak yang dilakukan dengan berpindah tempat memijam istilah yang dipergunakan oleh Soedarsono (R.M. Soedarsono 1996:33-34). Sekelompok anggota masyarakat yang sedang melaksanakan upacara tersebut juga mengetahui sajian seni pertunjukan selama perjalanan yang dilakukan. Mereka berpindah dari suatu tempat ke tempat lain yang dituju dengan melakukan gerakan-gerakan tertentu seiring dengan bunyi alat musik yang diperdengarkan. Jalan-jalan perkampungan yang dilaluinya adalah merupakan area pertunjukannya.

Suara yang terdengar di dalam *arak-arak* upacara *Ngalaksa* dapat dibedakan menjadi dua kategori. Kategori

pertama; yaitu suara yang berasal dari para peserta upacara dan kategori *kedua*: yaitu suara yang berasal dari instrumen musik tertentu. Suara yang berasal dari peserta upacara berupa mantra-mantra, syair-syair yang mengandung makna, dan suara-suara yang berisikan percakapan sehari-hari. suara yang disebut terakhir ini terutama dilakukan oleh para wanita dan ditambah dengan celotehatan teriakan riang anak-anak yang mengikuti barisan *arak-arakan*.

Suara yang berasal dari dua sumber bunyi yang berbeda ini mempunyai kedudukan yang beragam. ia mampu menjadi mitra, menata ritme atau bahkan memperkuat gerak yang ditampilkan. Suara-suara yang diperdengarkan oleh wanita dan anak-anak meskipun tidak dimaksudkan untuk memberi dukungan pada upacara, namun tidak mengganggu upacara yang sedang diselenggarakan. Keterlibatan anak-anak dalam upacara ini sebenarnya merupakan bentuk regenerasi untuk pembelajaran dan pendidikan secara alamiah tentang tata cara upacara *Ngalaksa*, artinya mereka para orang tua dari masing-masing *rurukan* telah mempersiapkan diri melakukan pewarisan langsung dengan diikutsertakan setiap upacara *Ngalaksa* diselenggarakan.

Suara yang diperdengarkan oleh para lelaki pelaku seni *reak*, *angklung* dan *rengkong* didalam *arak-arakan* upacara *Ngalaksa* menjadi penguat bagi gerakannya. Gerakan imitatif para pelaku yang seolah-olah para petani sedang berjalan di pematang sawah dengan langkah bebas lurus ke depan, bagi seni *rengkong* gerak imitatif digerakkan orang yang memikul padi sambil

menggoyang-goyangkan bahu pikulan ke kiri-kanan ada gesekan antara pikulan (*rancatan*) dengan tali, hasil dari gesekan tersebut menimbulkan bunyi yang berirama ritmis serta menopang kekuatan gerakan para pelaku \seni *rengkong* khususnya, umumnya para peserta *arak-arakan*.

Rupa pada peristiwa ini divisualisasikan melalui aspek yang menunjang perwujudannya. Busana, properti, dan sesaji adalah aspek-aspek yang mewujudnya. Busana memiliki arti dan maksud tersendiri di dalam pemakainnya. Pakaian yang dikenakan di dalam upacara yang berbentuk prosesi ini, betapapun sederhana pakaiannya yang dikenakan, pemakaiannya menyampaikan maksud tertentu. Kesederhanaan yang kerap dipakai sebagai predikat seni pertunjukan masyarakat pedesaan mayoritas petani. Tujuan upacara mengkesampingkan kepentingan yang lain termasuk busana. Meskipun demikian, pelaksanaan pemakaiannya masih mempertimbangkan beberapa hal yang tetap menunjukkan perlakuan yang khusus terhadap busana yang dipilih untuk dikenakan pada upacara *Ngalaksa*.

Walaupun sederhana dan terkesan seadanya, mereka masih menempatkan kebersihan sebagai simbol kesucian dalam pemakaian busana. Oleh karenanya, busana yang dikenakan dipilih yang bersih. Di samping itu, kekhususan yang lain terlihat dari penggunaan pakaian yang terbaik di antara yang dimilikinya, pakaian itu hanya merupakan pakaian sehari-hari saja. Dengan demikian sesungguhnya pakaian yang tampak seadanya telah melewati beberapa pertimbangan

sebelum dikenakan. Selain pakaian sehari-hari, pakaian tertentu telah dipersiapkan beberapa pelaku upacara, seperti untuk para laki-laki kelompok *reak*, *angklung*, *rengkong*, *penari* dan penabuh *tarawangsa*..

Warna yang turut mengambil bagian dalam beberapa benda yang disertakan untuk upacara adat *Ngalaksa* serta di dalam tata tias dan busana yang dikenakan. Warna-warna tertentu yang tampak dari komponen-komponen penunjang wujud upacara merupakan bagian sajian yang diketengahkan. Warna-warna merah, kuning, putih, hijau, ping, *oranye*, dan hitam yang dipilih selendang/ sumpur untuk tari dan 2 (dua) buah boneka yang terbuat dari padi yang dibentuk, sedang busana penari pokok *saehu pangramaan* dan 5 (lima) penari laki-laki lainnya terdiri dari kemeja warna putih, jas warna hitam, *totopong* /iket kepala warna hitam, kain sarung / kain batik *lereng* beragam warna, dan memakai properti keris. Begitu pula penari perempuan dengan busna yang dikenakan terdiri dari, kebaya dan kain batik. Warna *kebaya* berbeda masing-masing *rurukan* telah memiliki warna tersendiri, misalnya *rurukan* Cibunar warna coklat.

Tiba di tempat upacara *Ngalaksa* di Desa Wisata Rancakalong semua peralatan dan makanan disimpan di tempat yang telah disediakan, dilanjutkan upacara *ngampihkeun pare ka leuit*, yaitu *pare* padi yang dibawa oleh para pemikul padi yang disebut seni *rengkong*. Padi disimpan ke *leuit* (rumah padi) dipimpin oleh *saehu* /ketua *rurukan* Cijere diawali dengan ritual mengukus menyan putih dengan mengucapkan mantra sebagai berikut : “*karang leuit unggal poe sukla disapuan,*

bilik leupit ramatan alam ruweudeun para pohaci, leuit aya ngaranna Pohaci Gending Manik tanpa emas, tihang tengah pohaci Naga Langgeng, pananggeuyana pohaci . tanggeuyan jati, bilikna pohaci Dindingan Jati, pantone pohaci Ineuban Jati, sipandakna pohaci. Adeugan Jati, tarajena pohaci Tantayan pohaci “. Setelah membaca mantra padi disimpan di dalam *leuit*, kemudiann dengan diiringi musik *Tarawangsa* seluruh peserta *arak-arak* upacara adat menuju ke *bale bale* tempat sentral upacara adat *Ngalaksa* berlangsung

Walaupun upacara yang berbentuk *arak-arakan* ini tidak dimaksudkan sebagai seni pertunjukan semata-mata, namun masyarakat di luar komunitas upacara mengikuti dan menikmatinya sebagai suatu tontonan upacara *arak-arakan* yang diselenggarakan mengetahui keunikan tersendiri yang dilaksanakan berpindah tempat, sehingga area pergelarannya pun sepanjang perjalanan yang dilakukan oleh kelompok upacara antara pelaku, masyarakat, dan penonton menunjukkan hubungan yang erat dan berbaur menyatu. Selain penonton yang hanya menyaksikan dari kediaman masing-masing yang dilewati *arak-arakan*, ada pula sebagian dari mereka yang terus mengikuti sampai sampai *arak-arakan* berakhir di Desa Wisata Rancakalong, meskipun mereka bukan kelompok *rurukan*. Mereka bahkan tidak saja menempatkan diri sebagai penonton, tetapi juga turut aktif dan bersemangat memberi tanggapan terhadap perilaku peserta.

Kemudian menginjak ke rangkaian upacara pokok, hari pertama upacara adat *Ngalaksa* hari Senin tanggal 25

Agustus 2014 Pukul 10.00 WIB, di *bale bale* tempat pusat upacara adat *Ngalaksa* telah lengkap tersedia *sesajen* dan penabuh *Tarawangsa*, bentuk arena pertunjukan tari dengan komposisi lingkaran, posisi penabuh *Tarawangsa* duduk dihadapanan *sesajen* dan *parupuyan*, posisi penari di tengah lingkaran menghadap ke penabuh *Tarawangsa*. Diawali dengan tari *Tarawangsa* sebagai upacara pembuka yang mengandung makna penghantar perjalanan. Tari *Tarawangsa* diawali dengan tari *ngalungseurkeun* yang dilakukan oleh 5 (lima) penari laki-laki dan 5 (lima) orang penari perempuan menari secara bergiliran. Tari *Tarawangsa* ini diakhiri dengan tari *Badayaan*, usai persembahan tari *Badayaan* para tamu undangan yang hadir dalam ruangan *bale-bale* dipersilahkan menari sebagai ungkapan penghormatan, setelah usai menari tamu undangan dipersilahkan menuju tempat panitia yang dibentuk oleh Pemerintahan Daerah untuk dijamu (ini acara tambahan dalam konteks pariwisata). Selanjutnya upacara *Ngalaksa* itu sendiri baru dimulai dari proses *Nginebkeun Dewi Sri* dari bahan pokok padi sebagai *gundu*. *Gundu* direndam dalam jembangan oleh *Saeu* membaca mantra ditujukan sebagai penghormatan kepada *Nyai Pohaci Sahyang Sri* ("geura emok mangka denok, geura hejo mangka lebok"), merupakan penjaga padi yang amat terkenal. Kemudian mempersilahkan kepada *Pangramaan* (penari laki-laki) *pangjajap Kersa Nyai* melaksanakan prosesi merendam *gundu* dalam jembangan dan disimpan langsung oleh para pengikutnya ke ruang *paniisan* (*goah*) dengan gerak menari menimang-

nimang padi dalam bokor yang diiringi oleh lagu "*pamapag*" sebagai lagu pembukaan dalam *Tarawangsa*, tari pembukaan ini dinamakan tari *Badayaan* atau tari *Badaya*., setelah *pangramaan* melakukan tari pembukaan, dilanjutkan oleh para penari perempuan dan penari laki-laki bergerak menari secara rampak, mereka menari bergiliran yang dipimpin oleh masing-masing *saeu* perempuan dan *saeu* laki-laki. Jumlah penari baik penari perempuan maupun penari laki-laki masing-masing berjumlah lima orang sebagai penari pokok, penari laki-laki yang berfungsi sebagai pengikut *Pangramaan*, dan 5 (lima) penari perempuan sebagai pengikut *saeu Pa-ibuan*.. Nilai-nilai Islam nampak dalam pemisahan penari perempuan dan penari laki-laki.. Mula-mula yang menari lelaki baru rombongan perempuan. Dalam pola pikir sawah, tarian "kesuburan" semacam itu., menghadirkan seorang perempuan menari dengan para lelaki.. Pada peristiwa selanjutnya *Pangramaan* (*saeu* pemimpin upacara) menyimpan atau *nginebkeun* padi selama satu hari satu malam. dan selama itu pula aktivitas menari diiringi musik *Tarawangsa* berlangsung, saling bergantian diantara *rurukan* yang lainnya di mulai pagi hari pukul 10.00 – 17.00 WIB dari pukul 20.00-03.00 WIB giliran *rurukan* Cijere sebagai yang empunya hajat

Pada hari kedua Selasa tanggal 26 Agustus 2014 pukul 20.00 WIB , Prosesi *mitebeyan meuseul*, *gundu* dikeluarkan oleh *saeu Pangramaan* dari *paniisan* (*goah*), di luar yaitu di *bale-bale* seni *Tarawangsa* telah disediakan dengan perlengkapannya,

diantaranya sesajen dan sepasang padi dengan bentuk boneka laki-perempuan diidentik simbol *Pangramaan-Paibuan*, dengan menyajikan lagu-lagu yang mengiring penari sebagai penjemput, *Pangramaan* untuk mengikuti mengarak *gundu* mengelilingi *sasajen*, selesai diarak *gundu* disimpan di depan *sasajen* untuk ditumbuk. *gundu* mengalami proses pengolahan selanjutnya, proses *meuseul*, yaitu menumbuk padi di *Saung Lisung* dilakukan oleh sepuluh orang dengan alat penumbuk alu haur, begitulah mereka secara bergantian menumbuk *gundu* dengan jumlah yang sama antara laki-laki dan perempuan. ketika padi mulai ditumbuk dalam lesung, juga ada larangan-larangan dan juga keharusan-keharusan, yang harus dijalankan, agar para *pohaci* penumbuk padi tidak lari ketakutan, dan hasil tumbukan kurang bagus atau tidak sejahtera. Di *Saung Lesung* dalam aktivitas menumbuk padi diyakini hadirnya *Pohaci Lesung* adalah *Sorowong Jati*. Prosesi *meuseul* diawali dengan *Pangramaan* menari *Kersana Nyai* mengayung *gundu* dari *bale-bale* menuju *saung Lisung*, selama menumbuk padi suasana khidmat yang terdengar bunyi *lesung* saja, tidak terdengar celoteh orang, Hal ini merupakan sebuah larangan tidak boleh berbicara selama prosesi *meuseul* berlangsung, dan bagi perempuan tidak diperkenankan memakai perhiasan emas. Prosesi *meuseul* mengandung makna pernikahan, yaitu pernikahan antara lesung dan alu yang dinikahkan dengan padi. Dari pernikahan tersebut menghasilkan beras.

Pada hari ketiga hari Rabu 27 Agustus 2014 sekitar pukul 10.00 WIB

beras *gundu* dikeluarkan mengalami proses selanjutnya, yaitu *ngibakan/ngisikan* (mencuci beras), yang mengandung makna membersihkan diri. Dalam kehidupan sehari-hari manusia diharuskan untuk melaksanakan mandi wajib setelah hubungan suami-istri, prosesi ini dipimpin oleh *saehu Istri/paibuan* para perempuan membawa *boboko* (bakul) dan kaum laki-laki membawa *tolombong* (dingkul) berisi beras yang ditutup daun pisang, mereka membersihkan beras menuju hulu mata air Cikondang jaraknya sangat jauh dari Desa Wisata Rancakalong, namun pada tahun ini 2014 *ngisikan* atau *ngibakan* dilakukan di Desa Wisata dengan cara mengulur air dari mata air Cikondang. Menurut keyakinan mereka air beras yang disebut *cibeas* mengandung karamat, maka air beras tersebut diperebutkan untuk membasuh muka dan mandi, dalam aktivitas ini laki-laki dan perempuan saling bahu membahu melaksanakan prosesi *ngibakan Kersa Nyai*, iringan pelaku *ngisikan/ngibakan* turun dari *paniisan* menuju mata air diiringi tari dan *Tarawangsa*., usai *ngibakan* langsung beras diperamkan di *paniisan* atau *goah*.

Pada hari ketiga Rabu tanggal 27 Agustus pukul 12.00 WIB dan hari keempat Kamis 28 Agustus 2014. Prosesi memeramkan beras yang mengandung makna proses kehamilan satu bulan (*ngalenggang*) yang artinya mencari (sperma mencari untuk mencapai indung telur) . proses ini mengandung makna beras yang diperam, disimpan untuk mencari apa ada beras yang tumbuh seperti toge atau tidak. Kehamilan dua bulan (*ngumambang*) yang memiliki arti

belum pasti berhasil tidaknya pembuahan. Proses memeramkan juga mempunyai arti sebuah ketidak-pastian berasnya bisa tumbuh atau tidak. Tiga bulan mengandung (*gumulung/mengumpal*) dalam proses ini manusia bisa berdoa untuk meminta jenis kelamin anak yang diinginkan, hal ini sama dengan proses menyirami beras yang diperam dan di bolak-balik. Empat bulan mengandung (*mangrupa*)/sudah memiliki muka, hal ini sama dengan proses *mengguar* yaitu mencari beras yang tumbuh dan dilakukan dengan pengipasan pada beras, pada bulan keempat kehamilan ibu yang mengandung akan mulai mengalami kegerahan. Selama beras diperam musik dan tari *Tarawangsa* terus berlangsung tidak henti-hentinya, hari Rabu dan Kamis tanggal 27-28 Agustus 2014, Kamis malam tanggal 29 Agustus 2014 02.00 WIB Saehu istri/*paibuan* mengguar beras yang diperam dua hari dua malam, kemudian bersiap melaksanakan tari *Badayaan*,. Usai menari *Saehu Istri/paibuan* dan *Candoli* memasuki kamar tempat memeram beras untuk membuka kain penutup beras. Kemudian beras tersebut dibawa keluar oleh beberapa orang laki-laki,, sementara di luar kaum perempuan telah bersiap dengan peralatan *hihid* yang berfungsi untuk mengipasi beras dari *nyiru* yang berfungsi untuk mengguar beras. . Orang-orang yang mengguar beras melihat berapa banyak beras yang tumbuh berkecambah. Selama proses pengguaran musik *Tarawangsa* terus dilantunkan dan beberapa orang laki-laki menari dengan posisi menghadap ke beras yang sedang diguar. .

Pada hari kelima tanggal 29 Agustus 2014 jam 04.00 WIB membuat *laksa*

tempatnya terpusat di *bale-bale* karena terlibat orang banyak kelima *rurukan* ikut didalamnya beraktifitas, diawali proses *Nipung* (membuat tipung), kemudian dibuat adonan dan dibentuk menjadi *laksa* yang pada akhirnya *laksa* tersebut direbus, . *Laksa* yang sudah matang sudah bisa dimakan, namun masih muda., proses ini mengandung makna lima bulan kehamilan yaitu proses ngora yang mengandung janin tersebut sudah menjadi usia muda. Prosesi membuat *laksa* ini diawali dengan *Pangramaan* mengambil mengambil bakul berisi beras yang ditutup dengan daun pisang dari *paniisan* atau *goah*, berjalan menuju *saung lisung* yang telah tersedia *jubleg* yang terbuat dari batu tempat menumbuk tepung , turun dari *paniisan* diiringi tari dan *Tarawangsa Pangramaan* menari berhadapan dengan penari laki-laki, seterusnya begitu balik-balik mengambil beras yang akan ditumbuk. Setelah beras menjadi tepung, kemudian *saehu paibuan* dari *rurukan* Cijere memimpin kaum perempuan membuat adonan *laksa*, yakni tepung dicampur dengan bumbu garam, parut kelapa, kapur sirih kemudian diaduk dalam *dulang* yang terbuat dari kayu dan dibungkus dengan daun *congkok* lalu direbus memakai daun *comrang*, diyakinkan sebagai bahan pengawet herbal, karena *laksa* awet tidak cepat basi disimpan selama seminggu masih bisa dimakan, setelah *laksa* dibentuk lontong kemudian diikat dengan daun *comrang* per-ikat jumlahnya 50 buah *laksa*, per-ikat itu disebut *sageugeus*. Hal ini dilakukan agar mudah menghitung jumlah *laksa* yang dihasilkan dan mempermudah dalam proses *penggodakan*. Prosesi

menggodok *laksa*, *Pangramaan* membawa *laksa* dari *bale-bale* ke tempat *panggodogan* bulak-balik sambil menari diiringi *Tarawangsa*, begitu pula ketika tata cara mengambil *laksa* yang telah matang dari tempat *panggodogan* di simpan di *bale-bale pangramaan* menari. Setelah *laksa* terkumpul juru hitung menghitung jumlah *laksa*, jumlah *laksa* semuanya menjadi seribu lima ratus buah atau 300 *geugeus*. Kemudian juru tulis dan juru hitung yang pertama membagikan *laksa* kepada ke lima *rurukan*, per-*rurukan* mendapat 30 *geugeus* sisanya dibagikan kepada pejabat Kabupaten, Kecamatan dan para kepala desa Kecamatan Rancakalong dan para tamu yang menghadiri penutupan Upacara *Ngalaksa* sebagai ungkapan penghormatan untuk mencicipi *laksa*. Hasil jumlah *laksa* yang dibuat itu merupakan ukuran keberhasilan bagi *rurukan* Cijere dengan jumlah hasil *laksa* tersebut diyakinani merupakan keberhasilan yang dikaitkan dengan kesuburan hasil panen yang akan datang akan berlimpah, jumlah 1.500 *laksa* dan dicicipi rasa *laksa* enak bentuknya bagus itu yang menjadi tanda keberhasilan.. Yang menarik selama beraktivitas proses tahapan upacara adat *ngalaksa* berlangsung satu sama lain diantara mereka sebagai pelaku upacara tidak mengobrol, tidak ada suara celotehan berbicara, bilamana ada pembicaraan yang penting dan perlu bicarakan mereka berbicara dengan suaranya dipelankan, mereka khusus mengikuti tahap demi tahap prosesi, yang terdengar di tempat upacara hanya alunan bunyi musik *Tarawangsa*.

Berdasarkan paparan di atas prosesi tahapan upacara adat *Ngalaksa*

menunjukkan tari memiliki posisi penting dalam upacara *Ngalaksa*. Tari mengiringi setiap tahapan dari upacara *Ngalaksa*. Ada keyakinan masyarakat Rancakalong seandainya upacara *Ngalaksa* berlangsung tanpa tari dan musik *Tarawangsa*, bakal terjadi malapetaka yang mengancam masyarakat Rancakalong. Selama proses *Ngalaksa* kehadiran *Nyi Pohaci* sangat diperlukan keberadaannya selama upacara ritual tersebut berlangsung. Tari menjadi sarana menjaga dan menjalin kontak komunikasi transendental antara manusia dengan makhluk halus (*karuhun*). *Ngalaksa* sulit terlaksana tanpa melaksanakan *Tarawangsa*, karena musik dan tari ini merupakan sarana untuk mengekspresikan wujud dari kehadiran atau tidaknya makhluk halus yang disebut *Karuhun*.

Peran musik *Tarawangsa* menjadi sarana ekspresi dan emosi bagi para pendukungnya, sekaligus sebagai pedoman dan pendorong suatu tindakan sosial untuk mengubah dan memperbaiki harmoni serta keseimbangan. Dengan iringan musik *Tarawangsa*, orang-orang yang menari biasanya mengalami kesurupan /*trance* yang dianggap sebagai wujud nyata dari kehadiran *Karuhun* dan penyatuan alam makro kosmos ke alam mikrokosmos. Pesan-pesan yang disampaikan dari makhluk halus yang diyakini sebagai *Karuhun* tersampaikan melalui orang-orang yang kesurupan/*trance*, dan akan bicara tentang apa-apa yang kurang dalam pelaksanaan upacara *Ngalaksa*. Orang yang kesurupan dipandang bukan dirinya melainkan roh *karuhun* yang masuk ke dalam raga orang tersebut, sehingga apapun yang perkataan yang terucap harus dilaksanakan.

Setelah usai upacara adat *Ngalaksa* besok hari tepatnya hari Sabtu 30 Agustus 2014 pukul 20.00 WIB . Di Balai Pertemuan Kelurahan Cijere upacara *wawarian* yang berupa upacara *Tarawangsa* sebagai upacara penutup yang mengandung makna perjalanan. upacara ini sama dengan upacara pembukaan, namun tujuan sedikit berbeda. Upacara pembuka adalah upacara pengantar pada perjalanan suatu episode kehidupan di dunia, adapun upacara penutup bertujuan untuk meminta maaf atau kekeliruan yang telah dilakukan dan suatu wujud rasa syukur terhadap limpahan karuniaNya dalam bentuk hasil pertanian. Selain itu juga, bertujuan sebagai pengantar perjalanan manusia untuk melanjutkan perjalanan pada episode selanjutna usai kehidupan di dunia. Dalam kesempatan *wawarian* ini disampaikan laporan sebagai pertanggung-jawaban *pupuhu rurukan* selaku *ketua pelaksana* Cijere kepada Lurah (kepala desa) Nagarawangi selaku *pamangku hajat* upacara adat *Ngalaksa* tahun 2014, dan dilanjutkan dengan musyawarah penyerahan pelaksanaan upacara adat *Ngalaksa* tahun 2015 giliran *rurukan* Legok Picung.

Menilik rangkaian tahapan upacara adat *Ngalaksa* tahun 2014 di Desa Wisata Rancakalong, struktur upacara ini secara garis besar terbagi dalam tiga bagian. Bagian *pertama*; prosesi *arak-arakan* dan pembukaan berupa upacara *Tarawangsa*, penyajian tari dan musik *Tarawangsa*. Bagian kedua, upacara adat *Ngalaksa* terdiri dari: (1) *nginebkeun pare* , (2) *mitebeyan meuseul* (menumbuk padi), (3) *ngibakan/ngisikan* (mencuci padi), (4)

nipung (membuat tipung), (5) meracik dan membuat *laksa*. Bagian ketiga, upacara penutup *Tarawangsa* adalah *Wawarian* .Upacara ini berlangsung selama lima hari. Bagian pembukaan satu hari dan *nginebkeun pare*, empat hari lainnya digunakan untuk proses upacara adat *Ngalaksa* itu sendiri, Sedangkan upacara penutupan dilaksanakan satu hari di luar jadwal upacara adat *Ngalaksa* di Desa Wisata, dilaksanakan 3 (tiga) hari setelah upacara adat *Ngalaksa* usai dan tempat penyelenggara *Wawarian* di *rurukan* Cijere.

Motif – motif gerak dalam upacara *Ngalaksa*

Tata urutan upacara adat *Ngalaksa* secara garis besar dapat diurut terdiri; Pembukaan dan *Ngalaksa* , *Wawarian* . (1) Pembukaan yang diawali dengani *arak—arak* prosesi upacara *Ngalaksa* yang para pelakunya merupakan anggota masyarakat yang bergabung dalam 5 (lima) *rurukan*, yaitu *rurukan* Rancakalong, Cibunar, Legok Picung, Pasir Biru dan Cijere. Urutan penyajiannya berdasar tahapan-tahapan selama upacara *Ngalaksa* itu berlangsung. (2) *Ngalaksanakeun*-tahapan upacara adat *Ngalaksa* , (3) *Wawarian* adalah merupakan penutup dari upacara adat *Ngalaksa* dan penyerahan laporan penyelenggaraan.

Urutan penyajian upacara adat *Ngalaksa* diawali dengan *Ijab Kabul*, pembacaan mantra, persembahan lagu untuk para *karuhun*, tari *ngalungsurkeun*, tarian yang dilakukan lima orang laki-laki, dilanjutkan tarian yang dilakukan oleh lima orang perempuan secara bergiliran yang tiap

orang melakukan tiga tahapan tarian. Upacara *Ngalaksa* ini diakhiri dengan tari *Babadayaan*

Penyajian tari *Babadayaan* diyakini oleh masyarakat Rancakalong, *Nyi Pohaci* sudah terbang ke langit meninggalkan bumi, sehingga kesuburan tanah perlu ditumbuhkan kembali dengan mengharapkan kehadirannya di bumi ini. Agar supaya tanah tempat padi ditanam dapat kembali subur, hanya bisa terlaksana dengan cara mengadakan upacara *Ngalaksa* dengan diiringi tari dan musik *Tarawangsa*. *Nyai Pohaci* harus dijemput agar turun ke dunia bawah. *Nyi Pohaci* bersedia turun, hanya dengan cara dijemput dengan mempertunjukan tari dan musik *Tarawangsa*. *Tarawangsa* adalah waditra pokok sebagai musik iringan tari dalam upacara adat *Ngalaksa*. Seni *Tarawangsa* terdiri dari waditra kacapi yang berdawai 7 (tujuh) kawat ditabuhnya dengan cara dipetik dan rebab yang terbuat dari kayu berkawat 2 (dua) di bunyikan dengan alat *gesek*. Istilah lain dalam penyebutan alat musik *Tarawangsa* di masyarakat Rancakalong waditra kacapi disebut *jentreng* dan rebab disebut juga *ngek-ngek*. Lagu disajikan dalam tari *Babadayaan* adalah lagu *pangaupungan*, *lalayaran* dan *pamapag*.

Perwujudanya yang tampak melalui gerak tarian dapat terlihat pada tari *Babadayaan* yang menyimbolkan *Nyi Pohaci* turun ke bumi. Penari utama kesurupan, penari kedua menyanyikan *sawer*, sedangkan penari ketiga menciprati penari lain dengan air suci. Ketiga penari tadi dikelilingi oleh penari-penari lainnya yang membentuk

pola lantai lingkaran. Dengan komposisi demikian, peran tari dan musik *Tarawangsa* dalam *Ngalaksa* sebagai sarana komunikasi yang merupakan komunikasi dua arah yang langsung antara dunia Atas penghuni para leluhur dengan manusia. Dalam proses ini manusia langsung memperoleh petunjuk maupun pesan dari *Nyi Pohaci*.

Gerak tari dan musik *Tarawangsa* cenderung monoton dan berulang-ulang. Tari *Babadayaan* dalam upacara *Ngalaksa* sebagai penghormatan *Nyai Pohaci* dalam penyajiannya telah memiliki motif gerak dan lagu pokok dalam bentuk instrumen. Motif –motif gerak terdiri ; *sembah angkenan*, *mincid*, *keupat*, *adeg-adeg*, dan *babadayaan*.. Lagu-lagu iringan musik khas *Tarawangsa* dalam upacara *Ngalaksa* terdiri dari lagu ; *pangapungan*, *lalayaran*, *pamapag*, *keupat eundang*, *panimang*, *jemplang*, dan *bangbalikan*.

Motif gerak *sembah angkenan* adalah dilakukan oleh *saehu pangramaan* dengan cara memegang selendang/sampur yang dilipat dua kemudian dipegang ujungnya dengan kedua tangan yang digerakkan menyilang ke depan. Gerak ini dilakukan baik dengan posisi duduk maupun berdiri keempat penjuru arah mata angin *Sembah* merupakan gerak awal dapat dipahami sebagai tanda dimulainya tarian. Selain itu juga sebagai penghormatan pada *karuhun* yang diyakini ada di dunia atas, tujuannya untuk meminta izin untuk menari. *Mincid/ gerak nimang* adalah menapakkan kedua kaki dengan silih berganti, posisi tangan pola lontang kembar sampur/selendang disilangkan di atas kedua tangan digerakkan dan diayun seperti sedang menimang bayi.

Gerak *nimang* ini biasa juga diperagakan oleh penari dengan posisi duduk yang kedua tangan memegang sampur /selendang dengan posisi disilang kemudian digerakan ke kiri dan ke kanan silih berganti sesuai dengan irama musik, penari ini berperan sebagai penari pengiring atau para penari perempuan yang duduk mengelilingi arena pertunjukan upacara adat *ngalaksa*. *Keupat* adalah gerak tangan yang bebas seperti saat berjalan tanpa beban. *Adeg-adeg* adalah sikap kaki yang sejajar dengan posisi bada sedikit rendah/ *rengkuh*, gerak kaki *jungkung reundeuk*, gerak tangan dengan posisi pola tangan *melak cangkeng* (menyimpan tangan diposisi pinggang). Gerak *babadayaan* motif gerak ini hampir sama gerak *mamandapan*, posisi kedua kaki silang digerakkan maju dan mundur dengan posisi tangan lantang digerakan saling berganti menurut irama musik. Gerak-gerak tersebut terkadang juga bebas sesuai dengan keinginan penari , karena pemusik nanti akan menyesuaikan..Namun demikian gedrakan yang dilakukan tidak terlepas dari ciri khas tari *Tarawangsa* yaitu gerakan mengayun-ayun seperti menimang bayi, penuh kehati-hatian, kecuali bagi penari yang kesurupan yang sering memperagakan perilaku gagah, kasar dan tidak karuan.

Dominasi para penari melakukan gerakan, *improvisasi* artian gerakan yang disajikan tanpa persiapan spontan tanpa direncanakan. Apabila dihubungkan dengan proses penciptaan tari, *improvisasi* bisa diartikan sebagai pencaharian gerak yang dilakukan secara bebas dan spontan. Bergerak dengan seperti ini sekaligus akan

meningkatkan kesadaran seseorang terhadap keterbatasan instrumennya, yaitu tubuhnya sendiri, kemampuan ekspresif, fleksibilitas, termasuk kekuatan dan keterbatasan anatomisnya. Pengenalan dan penguasaan instrumennya akan membantu penari untuk bisa menemukan gerak-gerak yang cocok dengan instrumen yang dipakainya. Menurut Sandra Milto seorang koreografer dari Amerika, *improvisasi* dapat dilakukan dengan mempergunakan berbagai rangsangan berupa rangsangan visual, audio, sentuhan *tactileb* dan kinestik Hal ini sejalan dengan pengakuan para penari, diakuinya ketika mendengar suara musik, muncul inspirasi untuk menghasilkan gerak-gerak yang dirangkai untuk sebuah tari dalam pertunjukan seni *Tarawangsa*. Menguatkan pendapat Blow mengatakan; manfaat paling penting bagi sebuah *improvisasi* bagi proses penciptaan terhadap rancangan sebuah koreografer adalah "kecocokan" materi geraknya. kemudian Blow, melanjutkan bahwa gerak-gerak yang dihasilkan diperhalus dengan suatu kepekan estetis (Blow Lynene Anne Chaplin, 1984:18).

Para penari *Ngalaksa* merupakan tari kelompok penyajian pengembangan variasi isi gerak secara bersama-sama yakni *rampak* bahwa gerak tari dilakukan dalam waktu yang sama oleh penari. Penari *Ngalaksa* dikategorikan tari *rampak simultan* artinya setiap penari dalam kelompok melakukan gerak yang sama dan pada waktu yang sama pula. Pernyataan gerak diperkuat melalui kelipatan jumlah penari.

Penari *Ngalaksa* telah menerapkan pola lantai didalam pertunjukannya. La Mery menjelaskan

dalam buku yang berjudul *Dance Composition The Basic Elements*, menjelaskan tentang arti pola lantai atau *floor design* adalah merupakan garis-garis yang dilalui oleh penari di lantai pentas yang berbentuk formasi penari kelompok. Adapun yang dipergunakan dalam tari kelompok *Ngalaksa* pada umumnya, tiga *design* ; yakni, *design* lurus kesamping (sejajar) *design* segi empat, dan *design* yang berbentuk lingkaran. Arah hadap penari selalu menghadap para penabuh *Tarangwasa* dibatasi oleh sesaji yang disimpan di tengah area pertunjukan.

SIMPULAN

Upacara adat ritual *Ngalaksa* bermakna sakral bagi masyarakat Rancakalong telah berlangsung lama ratusan tahun , Saat ini masyarakat dari 5 (lima) *rurukan* sebagai pemilik adat tersebut masih terus melestarikan adat warisan nenek moyang mereka. Upacara adat ritual *Ngalaksa* dikaitkan dengan persembahan Dewi padi Sang *Hyang Sri/ Nyi Pohaci* yang pelaksanaannya diiringi tari dan musik *Tarawangsa*.

DAFTAR PUSTAKA

- A.A.M .Djelantik
1999 *Eстетika Sebuah Pengantar*.
MSPI: Bandung
- Blow, Lynne Anee, Chaplin, L.Tarin
1984 *The Intimate Act of Cheroegraphy*,
Pittsburg: University Piisburg Press.
- Casserer, Ernes
1987 *Manusia dan Kebudayaan*.
Jakarta : Gramedia
- Dhavamony, Mariasusai

- 1995 *Fenomenologi Agama*.
Yogyakarta ;Kanisius
- Euis. Suhaenah
2004 "Hejaran Kuda Renggong dalam Konteks Seni Pertunjukan"
Panggung Jurnal Seni STSI Bandung Nomor XXXII Tahun 2004.
- Geert, Clifford
1992 *Kebudayaan dan Agama*.
Yogyakarta: Kanisius
- Kuntowijoyo
1999 *Budaya dan Masyarakat*.
Yogyakarta : Tiara Wacana
- Jacob Sumardjo
2000 *Filsafat Seni*. Bandung. ITB
- 2003 *Simbol-Simbol Artefak Budaya Sunda: tafsir-tafsir pantun Sunda*.
Bandung: Kelir
- Morris, Desmont
1997 *Man Watching A Field Guide to Human Behavior*. New York .
Harry N.Abrams. Inc.Pusbliher
- Radam, Noerid Halaoi
2001 *Religi Orang Bukit*. Yogyakarta:
Yayasan Semesta
- Soedarsono (R.M.Soedarsono)
1997 *Mengenal Tari-tarian Rakyat Di Daerah Istimewa Yogyakarta* .
Yogyakarta: Akademi Seni Tari (ASTI) Yogyakarta.
- Soemandyo, Hadi
1996 *Aspek- Aspek Dasar Koreografi Kelompok*. Yogyakarta : Mathili
- Soedarso Sp
1998 "Seni dan Keindahan" Pidato Ilmiah Pengukuhan Guru Besar Tetap Pada Fakultas Seni Rupa

ISI Yogyakarta , Yogyakarta 30
Mei 1998.

Utang Djuhara

1985 *Peranan Seni Tarawngsa Dalam
Masyarakat Rancakalong
Sumedang.* Skripsi S1 Insititut
Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta.

**PEMBELAJARAN GAMELAN
SEBAGAI INSPIRASI PEMBENTUKAN KARAKTER
ANAK BANGSA**

Saryoto, Tarjo Sudarsono, Ucu Mulya Santosa
Program Studi Seni Karawitan, Fakultas Seni Pertunjukan
Institut Seni Budaya Indonesia (ISBI) Bandung
Jl. Buahbatu 212 Bandung 40265

Abstrak

Penelitian berbasis karya seni ini menghasilkan satu *prototype* produk seni pertunjukan yang dapat dijadikan salah satu model pembelajaran, yaitu pembelajaran gamelan sebagai inspirasi pembentukan karakter anak bangsa. Sebuah model pengembangan pembelajaran seni pertunjukan, menggambarkan realitas kehidupan gamelan di masyarakat pendukungnya dilihat dari aspek pelaku serta kegigihan mereka dalam menghidupi (*sangkan hirup hurip*) seni gamelan yang pada kenyataannya saat ini belum ‘menggembirakan’. Pembuatan produk seni pertunjukan ini sekaligus menyatakan, bahwa kota Bandung masih memiliki kekuatan seni tradisi yang khas, dan memiliki keberlanjutan jika dilihat dari sisi pelaku dan masyarakat pendukungnya. Namun akhir-akhir ini pertunjukan gamelan mengalami stagnan jika dibandingkan waktu-waktu sebelumnya, baik secara kualitas maupun kuantitas. Pembelajaran gamelan terkandung makna mendalam untuk kebutuhan estetis yang bersifat rohaniah, yang dapat mencerahkan jiwani dan mampu memperbaiki kualitas kehidupan rohani manusia. Tradisi gamelan mengandung unsur-unsur etik, estetis, intelektual serta spiritual yang mampu mengasah kepekaan rasa, dan dapat berpengaruh terhadap kecerdasan emosional dan karakter seseorang. Oleh karena itu, kehidupan gamelan harus tetap bertahan. Penelitian ini menggunakan perspektif etnografi pertunjukan klasik, yakni menampilkan realitas pertunjukan gamelan apa adanya serta dilengkapi dengan fenomena untuk melihat keberadaan pertunjukan dari perspektif para pelakunya.

Kata kunci : *pembelajaran, gamelan, pembentukan, karakter.*

PENDAHULUAN

Dalam khasanah musik nusantara, nama gamelan telah menjadi *icon* cukup kuat dan menandai salah satu ciri khas etnis di beberapa tempat. Sebutlah gamelan Kalimantan, gamelan Bali, gamelan Jawa, gamelan Sunda, gamelan Lampung, gamelan Minangkabau, gamelan Melayu, dan lain-lain. Selain kedudukannya memiliki makna mendalam sebagai penanda, gamelan juga bisa disebutkan sebagai salah satu musik nusantara yang memiliki rasa

‘keakuan identitas’ etnis melekat kuat pada masing-masing pemilik budayanya. Oleh karena itu memiliki kekhasan, karakter, konsep, dan cara membudayakannya yang berbeda-beda. Bagi masyarakat musik dunia yang mengenal gamelan, bukan merupakan materi musikal yang asing. Bahkan telah menjadikannya materi pembelajaran di lingkungan pendidikan, komunitas, seniman, galeri, museum, dan lain-lain untuk dipelajari, diteliti, dikolaborasikan dengan musik-musik

mereka,¹ dan lain-lain. Saat ini, budaya gamelan telah hidup dan berkembang di berbagai negara, baik sebagai bagian dari program akademik di universitas, museum, maupun kegiatan keseniman (kegiatan kreatif) di berbagai lembaga, sanggar, komunitas, kelompok, individu di berbagai penjuru dunia (Supanggih, 2002:8-9). Di lain pihak, generasi muda sebagai anak bangsa pemilik budaya gamelan tidak merasa 'kehilangan' dengan banyaknya gamelan yang hidup dan berkembang di berbagai negara tersebut.

Salah satu langkah mengagumkan, adalah negara Jepang dalam memperlakukan gamelan Indonesia yang ditempatkan di sentra-sentra kegiatan anak-anak pada bidang seni yang dinamakan *Kodomo No Shiro* (Istana Kanak-Kanak) di pusat kota metropolitan Tokyo. Puluhan anak-anak Jepang dari usia 12 tahun selalu memenuhi tempat belajar menabuh gamelan. Bahkan hasil dari kegiatan tersebut, dapat disaksikan secara langsung oleh masyarakat Indonesia, khususnya Yogyakarta bertempat di kompleks candi Prambanan ketika diselenggarakan *event The Second International Gamelan Festival* pada tahun 1995.² Peserta dari negara Jepang adalah anak-anak yang secara serius dan kontinyu mengikuti latihan menabuh

gamelan di *Kodomo No Shiro* dengan sangat terampil dalam menabuh gamelan serta dapat memperagakan permainan anak-anak Jawa masa lampau, yaitu *Lêpêtan*³ atau dalam bahasa Sunda mirip dengan *Oray-orayan*, kemudian *sondah*, *dhéngklékan* atau *pérépét jengkol*, dan lain-lain.

Beberapa gamelan yang ada di wilayah nusantara, apabila dilihat dari materi/bahan baku juga sangat beragam, dimulai dari bahan bambu (gamelan awi di Jawa Barat, gamelan bambu di Lampung, gamelan bumbung, jegog di Bali), besi, kuningan, campuran antara besi dan kuningan, hingga gamelan dari bahan perunggu atau campuran antara Cu. (*cuprum*/tembaga) dan Sn. (*stanum*/timah putih) yang pembuatannya melalui proses peleburan dan proses tempa. Apabila dilihat dari cara memainkannya, ada yang dipukul, digesek, dipetik, ditiup, dan ditepuk. Beberapa materi gamelan tersebut, hingga kini gamelan-gamelan yang terbuat dari bahan perunggu merupakan gamelan paling mahal harganya. Hal ini dikarenakan tingkat resiko dan faktor kesulitan teknik pembuatannya cukup tinggi ditambah harga bahan dasarnya di pasaran juga sudah tergolong mahal.

Pertunjukan gamelan yang menggunakan gamelan berbahan perunggu secara kasat mata lebih

¹Mengenai konsep kolaboratif dan kerja kolaborasi dapat dicermati berbagai artikel yang dimuat pada Jurnal Seni Pertunjukan Indonesia, XI, 2001/2002.

²Ketika itu peneliti menyaksikan secara langsung kegiatan *The Second International Gamelan Festival* pada tahun 1995 di Yogyakarta (komplek candi Prambanan) dan antusias sangat tinggi dari masyarakat (*audiens*) yang menyaksikannya, bahkan mendapat sambutan luar biasa.

³ Permainan anak-anak Jawa Tengah yang biasa dimainkan di waktu sore hari atau malam terutama ketika terang bulan. Lebih kurang 8 - 12 anak (laki dan perempuan) dengan saling menempelkan kedua tangan di pundak teman lainnya sambil berjalan dan bernyanyi lagu *Lêpêtan*, mirip dengan permainan anak-anak Sunda ketika melakukan permainan *Oray-Orayan*.

menarik dan menyenangkan, jika dibandingkan hanya dengan menggunakan gamelan berbahan lainnya. Pada kenyataan di lapangan, gamelan-gamelan berbahan perunggu akan ditunjang dengan berbagai ukiran pada setiap *ancak* instrumen gamelan dan menambah keindahan seperangkat gamelan lengkap. Belajar dasar-dasar menabuh gamelan berbahan perunggu secara emosional akan lebih semangat dan bergairah. Begitu masuk ke ruang gamelan, sudah memiliki daya tarik tersendiri, apalagi ditunjang oleh suasana yang nyaman, bersih, dan menyenangkan, sehingga akan lebih cepat terciptakan rasa akrab dengan sesama peserta belajar gamelan lainnya.

Gamelan berasal dari kata *gamel* dan dalam bahasa Sanskret (Kawi) memiliki arti *gangsra*, serta di lingkungan kraton sama dengan *pradhangga* (J. Kunst, 1949: 244). Oleh karena itu, seseorang yang sudah sampai pada tataran ahli dalam menabuh gamelan (*empu*) disebut *wirapradhangga*. Tidak diragukan lagi, apabila seseorang telah memiliki kemampuan *wirapradhangga*, ia telah memiliki pribadi yang tidak hanya mahir dalam memainkan instrumen gamelan saja, tetapi juga menguasai segala ilmu yang berkaitan dengan budayanya. Artinya, ia telah menemukan jati dirinya dan berkarakter sebagai orang yang berkepribadian, sehingga dalam kehidupannya tidak mudah terombang-ambing oleh

gempuran budaya asing yang datang setiap saat.

Berkaitan dengan pembentukan karakter seseorang, dan salah satunya melalui belajar menabuh gamelan, memang memerlukan proses yang tidak sebentar. Demikian sebaliknya, pembentukan karakter yang melalui proses pembelajaran gamelan, setidaknya harus mengetahui berbagai hal yang terdapat di dalam gamelan itu sendiri, baik secara *intrinsik* maupun *ekstrinsik*. Di dalam gamelan tentu saja memiliki sistem nada (tangga nada) yang berbeda dengan sistem nada pada musik Barat. Nada-nada gamelan menggunakan tangga nada *Pentatonik* (Salendro, Pelog, Degung). Selain itu juga memiliki warna suara (*timbre*), ritme, memiliki fungsi, sifat, pathet, dan aturan garap dalam bentuk sajian instrumentalia, vokalia, dan campuran atas keduanya, enak didengar untuk diri sendiri dan untuk orang lain (Suhatarja, 1984/1985:2). Hal tersebut sama artinya, apabila menyajikan gendhing gamelan harus memiliki beberapa 'persyaratan' yang terdapat dalam gamelan (*intrinsik*). Menyajikan musik gamelan yang dapat memberikan kenikmatan terhadap orang lain, bukan sesuatu yang mudah, jika sebagai pemain tidak menguasai teknik bermain. Namun yang paling sulit dalam bermain gamelan apabila ingin mencapai pada tingkatan 'rasa' *rasaning gendhing*.⁴ Kaitannya dengan penelitian ini, setidaknya mengarah

⁴ Memainkan gendhing-gendhing dalam gamelan, ternyata tidak hanya sampai pada tingkat terampil menabuh, namun harus memiliki rasa gendhing. Setiap gendhing memiliki rasa masing-masing, yang berarti sebuah gendhing memiliki watak gendhing atau

karakter yang berkaitan dengan teknik tafsir garap. Seseorang yang gagal dalam menyajikan sebuah gendhing, artinya ia telah menggunakan teknik tafsir garap yang tidak sesuai dengan watak gendhing itu sendiri. Oleh karena itu, seorang *Wirapradhangga* selain terampil dalam

kepada capaian minimal bermain gamelan yang berpengaruh besar terhadap setiap peserta agar menguasai rasa (*sense of music*) sehingga dapat memainkan gamelan secara bersama-sama. Dengan demikian secara tidak langsung para peserta dapat bekerja sama melalui teknik permainan gamelan, meningkatkan kepekaan rasa dan kecerdasan serta mencapai derajat seseorang berkepribadian dan memiliki karakter positif dalam kehidupan bersama.

Sejarah dan perkembangan gamelan di Indonesia, tidak terlepas dengan sejarah dan perkembangan seni pertunjukan Indonesia itu sendiri. Dalam hal ini, J.L.A. Brandes menyatakan, bahwa bangsa Indonesia sebelum terpengaruh kebudayaan India, telah memiliki minimalnya 10 unsur kebudayaan yang ada, yaitu: wayang, gamelan, pengetahuan puisi, seni membatik, mengerjakan logam, sistem mata uang, pengetahuan pelayaran, pengetahuan astronomi, pertanian, dan birokrasi pemerintahan, meskipun dalam perkembangannya sangat pesat setelah bersentuhan dengan kebudayaan yang datang dari luar (Boskoff, 1964:140-157). Oleh karena itu, kehidupan gamelan di lingkungan masyarakat pendukungnya akan selalu eksis, apabila hingga kini masih dapat menghidupi para pelakunya sendiri. Artinya, gamelan selaku hasil warisan budaya selain harus *diurip-uri* (dihidupkan/*diuri-uri*) juga dapat menghidupi pelakunya/seniman. Dengan cara bagaimana? Yaitu, salah satunya gamelan masih dapat

ditampilkan dalam kegiatan kemasyarakatan, baik yang memiliki nilai ritual, hiburan, maupun untuk kegiatan prestasi estetis (Soedarsono, 2002:121-125).

Berbanding terbalik apabila keadaan tersebut diterapkan pada masa sekarang. Kehidupan gamelan di wilayah-wilayah etnis semakin terasing dan bahkan secara perlahan tapi pasti mulai ditinggalkan oleh masyarakat yang dulu pernah sebagai pendukung setianya. Sangat ironis memang, ketika masyarakat, bangsa, dan negara ini dikarunia warisan berbagai ragam jenis musik etnis, salah satunya gamelan yang telah mendunia, namun generasi muda bangsa ini sekarang kelihatan kurang akrab dengannya. Hal tersebut akan menjadi salah satu faktor seni gamelan tidak bisa eksis di tengah masyarakat pendukungnya apabila selera masyarakat sudah tidak mau berapresiasi dan mempelajarinya. Oleh karena itu, wajib mencari berbagai terobosan atau solusi, agar seni gamelan selain tetap hidup juga dapat menghidupi pelaku seni gamelan itu sendiri, di samping tetap memiliki daya tarik apresiatif bagi generasi berikutnya.

Selain perubahan selera masyarakat terhadap apresiasi seni tradisi, juga akibat dari kemajuan ilmu pengetahuan dan teknologi yang masuk ke relung-relung lapisan masyarakat sangat dirasakan. Salah satu contoh ketika stasiun-stasiun penyiaran televisi masuk ke rumah-rumah dengan berbagai ragam acara, baik yang tradisi maupun nontradisi sehingga masyarakat akan lebih memilih acara sesuai dengan

menabuh gamelan juga memiliki kemampuan garap sekaligus tafsir gendhing melalui teknik tabuhan bersama.

seleranya masing-masing. Dengan demikian, akhir-akhir ini masyarakat lebih memilih hiburan melalui program siaran televisi, yang dapat dinikmati sambil tiduran dan bisa berkumpul dengan keluarga. Maka tidak mengherankan dengan hadirnya televisi di rumah-rumah secara tidak langsung dapat diprediksi mengurangi silaturahmi antartetangga, mengurangi kumpul-kumpul bersama setiap saat, bercengkerama, dan lain-lain. Kondisi masyarakat tersebut jika dibandingkan waktu-waktu sebelum perkembangan teknologi informasi sangat berbeda. Oleh karena itu, secara fisik bisa saja berdekatan antartetangga, namun dengan berbagai fasilitas hiburan melalui media informatika, dan terutama 'kesibukan' masing-masing sehingga acara saling bertemu antartetangga semakin jarang. Oleh karena itu, melalui media gamelan salah satunya dapat dipergunakan sebagai ajang silaturahmi antaranggota masyarakat sekaligus memanfaatkan sumber budaya agar tetap dipertahankan keberadaannya.

Seperti telah disebutkan sebelumnya, bahwa melalui gamelan dapat didudukkan sebagai musik identitas komunitas tertentu, bahkan suku bangsa, kini harus meratapi nasibnya karena sudah jarang untuk tampil secara wajar di hadapan pendukungnya sendiri. Ada beberapa kemungkinan yang masih dapat dilakukan dalam menghadapi situasi dan kondisi masyarakat seperti sekarang ini. Di antaranya, dengan menciptakan karya seni terutama garap gamelan (pertunjukan) yang dapat menggugah selera generasi kini dan mendatang untuk tetap tertarik, mencintai, dan

menghargainya sebagai warisan hasil karya seni budaya. Dengan demikian akan memunculkan semangat cinta nusa, bangsa, dan tanah air, serta tidak meninggalkan karakter sebagai anak bangsa. Salah satunya memiliki kebanggaan dengan hasil karya gamelan itu sendiri dengan berbagai repertoar garapnya. Melalui proses pembelajaran gamelan, setidaknya seseorang dapat larut dalam alunan nada, irama, harmoni, kepekaan auditif dan kecerdasan lainnya yang akan memunculkan manusia-manusia 'auditif' yang lebih menghargai keindahan auditif dibandingkan keindahan visual. Seseorang yang lebih peka terhadap keindahan auditif, akan merangsang pada gejala tingkah laku lebih lembut yang berujung pada penebalan jatidiri dan karakternya.

Oleh karena itu, pembentukan karakter anak bangsa yang sesuai dengan budayanya, bisa dibangun salah satunya melalui pengenalan dengan teknik tabuhan gamelan serta pertunjukannya. Seseorang belajar gamelan secara fasih dan 'nyaman' dapat berpengaruh terhadap kehidupannya dan dipaksa untuk memiliki sikap toleransi, bisa hidup saling bekerjasama, dalam alunan nada, memahami etika, estetika, budi pekerti 'luhur' sehingga jiwanya dapat merasakan bagaimana bentuk tempo, irama, keselarasan, keharmonisan, kekompakan, terbuai alunan melodi dan lain-lain. Dengan demikian, jiwa dan emosi seseorang tidak terombang-ambing oleh 'alunan' budaya lain yang belum tentu cocok dan sesuai dengan nilai-nilai kehidupan berbangsa. Memang hingga kini masyarakat menganggap, bahwa musik merupakan

bentuk bahasa universal, yang memiliki pengaruh kuat terhadap jiwa seseorang yang setiap saat jika mengapresiasi musik-musik tertentu. Oleh karena itu, melalui penelitian berbasis karya seni ini, berupaya mempresentasikannya kembali dengan berbagai konsep garap, cara pandang, dan teknik-teknik tertentu tentang pertunjukan/penyajian gamelan. Selain untuk pendokumentasian juga diharapkan menciptakan produk-produk seni pertunjukan dan menambah vokabuler garap gamelan di prodi karawitan khususnya dan lembaga ISBI Bandung pada umumnya.

Berkaitan dengan pandangan-pandangan seperti tersebut di atas, maka terdapat beberapa permasalahan yang perlu ditindaklanjuti dengan aplikasi karya seni pertunjukan melalui penelitian ini yaitu: (1) Pembelajaran gamelan dapat menginspirasi pembentukan karakter anak bangsa; (2) Bagaimana bentuk dan proses pembelajaran gamelan tersebut ?

METODE

Selama melakukan penelitian yang berbasis karya seni ini metode yang paling tepat adalah metode eksploratif dan deskriptif. Sebagaimana dikemukakan dalam adeg-adeg penciptaan karya seni menyatakan, bahwa terdapat tujuh unsur dalam satu kesatuan antara nalar dan perasaan ketika seniman membangun sebuah karya, yaitu: keyakinan, kehendak berkarya, model, konsep, metode pengembangan konsep, metode penerapan konsep, dan karya seni (Sunarto, 2010:35).

Oleh karena yang menjadi objek penelitian pembelajaran gamelan yang diasumsikan dapat menginspirasi

pembentukan karakter, terutama para *maker player* dan pertunjukannya pun diapresiasi langsung oleh *audiens*, maka metode eksplorasi pada setiap materi perlu dipraktikkan langsung dan diulang-ulang hingga menghasilkan sebuah karya pertunjukan yang utuh. Kemudian mencobanya untuk mendeskripsikan apa saja yang dapat diungkapkan pada setiap materi garap gamelan tersebut, sehingga nilai-nilai yang terkandung dalam pembelajaran gamelan tidak hanya meliputi bagian yang kasat mata, namun juga berbagai hal yang dapat membentuk jiwa seseorang untuk merasakan, ikut menikmati, dan pada akhirnya dapat menimbulkan rasa empati mendalam terhadap seni gamelan, baik gamelan sebagai benda seni maupun gamelan sebagai media olah rasa. Artinya, di dalam pembelajaran gamelan terdapat muatan yang tidak hanya memunculkan dampak material (kasat mata) namun dapat berdampak terhadap pengolahan jiwa seseorang agar lebih 'halus' dalam upaya meningkatkan kepekaan rasa.

Dalam kehidupan bermasyarakat, khususnya adat ketimuran faktor rasa menjadi sangat penting kehadirannya untuk berinteraksi sosial. Hal tersebut kemungkinan berbeda dengan kehidupan pada budaya masyarakat lainnya terutama pada budaya masyarakat Barat. Seperti halnya diungkapkan oleh Suhendi, bahwa seni gamelan memiliki objek material dan non material. Objek material akan memunculkan nilai estetika, sistem harmoni, kemudian mengarah kepada pendidikan nilai; sedangkan non material akan memunculkan nilai-nilai etika, yang mengilhami pada norma budaya (2014:23).

HASIL DAN PEMBAHASAN

Perangkat gamelan yang ada di Nusantara, merupakan salah satu media atau alat ungkap ekspresi seni masyarakat pendukung budaya pemilik gamelan bersangkutan banyak mengandung nilai-nilai kehidupan, kearifan lokal, makna, simbol budaya, etika, estetika yang masih relevan untuk diterapkan pada masyarakat kini. Di sisi lain juga dapat menjadikannya sebagai identitas suatu kelompok, golongan, dan/atau etnis tertentu. Maka dalam pembelajaran gamelan tidak hanya sebatas memenuhi kebutuhan terampil menabuh atau memainkannya semata (motorik), akan tetapi sampai kepada pemenuhan kebutuhan rohani sehingga secara langsung dapat menjadikannya sebagai kebutuhan sehari-hari yang pada akhirnya dapat memengaruhi serta membentuk karakter seseorang, dan lebih memahami terhadap budaya gamelan.

Dalam setiap kehidupan kelompok masyarakat, etnik, dan bangsa memiliki keunikan-keunikannya masing-masing. Keunikan-keunikan tersebut lahir, tumbuh, dan berkembang di lingkungan masyarakat pendukungnya yang tidak sebatas berupa bentuk (wujud) yang beragam, namun memiliki kandungan pembelajaran sesuai dengan tingkatan usia pemiliknya. Misalkan yang terjadi pada masyarakat Sunda (masyarakat pedalaman/gunung) yang pada awalnya telah mengenal sistem pertanian tradisional (*huma*). Dapat dicermati berbagai bentuk ungkapan masyarakat pada bentuk permainan anak-anaknya, seni suara, tingkah laku masyarakat, dan lain-lain yang dapat berbeda dengan kehidupan masyarakat di daerah lain.

Pada masyarakat pedalaman, bentuk ungkapan ekspresi seni akan berbeda dengan bentuk ungkap ekspresi seni pada masyarakat pesisir (pantai), demikian juga sebaliknya. Oleh karena itu, pada *kaulian barudak lembur* (permainan anak-anak di desa) pada masyarakat pedalaman (Sunda) berbagai varian bentuk dan wujud permainan yang mengekspresikan seninya berkaitan dengan lingkungan alam, kemudian digarap melalui pertunjukan gamelan akan semakin hidup dan menghibur audiens selain mengingatkan kembali, bahwa masyarakat memiliki berbagai ragam permainan yang kini sudah mulai terlupakan. Hal yang sama terjadi pula pada masyarakat Minangkabau, dan Bali yang kehidupan masyarakatnya lebih memiliki nilai-nilai ritual. Berbagai pola lagu yang ada kemudian digarap melalui pertunjukan gamelan, akan sangat mengesankan meskipun hanya menggunakan seperangkat gamelan Sunda yang berlaras Salendro dan Pelog.

Bentuk pembelajaran gamelan yang paling tepat adalah dengan mempraktikannya secara langsung. Melalui pembelajaran praktik, seseorang akan merasakan langsung dan dapat diindera oleh keenam indera seseorang kecuali indera penyecap. Oleh karena itu, bentuk pertunjukan yang diapresiasi langsung oleh masyarakat, setidaknya dapat membangkitkan semangat untuk tampil di depan masyarakat pada umumnya, memperlihatkan kemampuan garap masing-masing peserta/pendukung; meskipun dituntut kerjasama, kekompakan, dan saling menghargai

sesuai dengan peran yang dibutuhkan dalam pergelarannya.

DAFTAR PUSTAKA

Afryanto, Suhendi.

2014 "Membumikan Seni Karawitan Sebagai *Value Education*" dalam *Paraguna* Jurnal Program Studi Seni Karawitan ISBI Bandung, Vol.1 No.1 Juli-Desember 2014.

Djelantik, A.A.M.

2001 *Eстетika: Sebuah Pengantar*. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.

Hastanto, Sri.

1997 "Pendidikan Karawitan: Situasi, Problema, dan Angan-Angan Wujudnya", dalam *Wiled*, Jurnal seni, II. Jurusan Karawitan STSI Surakarta. (h.28-53)

Kunst, Jaap.

1949 *Music In Java; Its History, Its Theory and Its Technique*, V.1, The Haque; Martinus Nijhoff.

Merriam, Alan P.

1964 *The Anthropology of Music*. Evanston III. Northwestern University Press.

Suhastjarja, R.M., AP., dkk.

1984 *Analisa Bentuk Karawitan*. Yogyakarta.

Sunarto, Bambang.

2010 "Epistemologi Karawitan Kontemporer Aloysius Suwardi", Disertasi. Universitas Gadjah Mada Yogyakarta.

Supanggah, Rahayu.

2002 *Bothèkan Karawitan I*. Jakarta: Ford Foundation & Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia (MSPI).

Tyler, Stephen A.

1969 "Introduction", dalam Stephen A. Tyler (ed), *Cognitive Anthropologi*. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc. (pp.1-23).

BATIK BEBER CERITA RAKYAT SUNDA

Ari Winarno¹ dan Wanda Listiani²,

^{1,2} Jurusan Kriya Seni, Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Seni Budaya Indonesia
(ISBI) Bandung³,

Jl Buah batu No 212 Bandung 55...

¹ ari.winarno@yahoo.co.id, ² wandastiani@gmail.com

Abstrak

Tradisi membatik secara turun temurun diwariskan dan mengembangkan ribuan motif batik dari kekayaan alam dan kearifan lokal masyarakat. Selain Batik juga berkembang tradisi lisan salah satunya adalah cerita rakyat. Cerita yang dituturkan dalam kehidupan sehari-hari baik sebagai penghantar tidur, pelajaran sekolah maupun pengembangan kreativitas. Pengembangan cerita rakyat ini diikuti oleh media yang digunakan salah satunya wayang beber. Penelitian kekaryaannya ini bertujuan untuk mewujudkan visualisasi batik beber sebagai pengembangan aplikasi teknik batik sehingga mampu mewujudkan nuansa baru. Teknik ini dipilih karena teknik batik menawarkan banyak nuansa artistik baru yang timbul dari fitrah teknik seperti, retak-retaknya lilin dalam proses pembuatan yang menimbulkan selekeh-selekeh lembut diantara goresan-goresan yang dibuat yang tidak mungkin dicapai dengan teknik-teknik lain. Penelitian ini menggunakan metode kualitatif dengan teknik analisa data menggunakan bahasa rupa (wimba dan ungkapan) untuk membaca visual dari cerita rakyat Sunda dalam bentuk beber.

Kata Kunci : *Batik, Wayang Beber, Cerita Rakyat, Bandung*

PENDAHULUAN

Tidak diragukan lagi bahwa eksistensi tradisi batik di Indonesia khususnya pulau Jawa sudah berlangsung lama. Tradisi membatik secara turun temurun diwariskan dan mengembangkan ribuan motif batik dari kekayaan alam dan kearifan lokal masyarakat. Menurut Sewan Susanto; Batik adalah kain tekstil hasil pewarnaan pencelupan rintang menurut corak khas batik Indonesia, dengan menggunakan lilin batik sebagai zat perintang masuknya warna (Susanto, 1984:4). Motif batik adalah gambar pada batik yang berupa perpaduan antara garis, bentuk, dan isen menjadi satu kesatuan yang membentuk satu unit

keindahan (Susanto, 1984:47). Selain Batik juga berkembang tradisi lisan salah satunya adalah cerita rakyat. Cerita yang dituturkan dalam kehidupan sehari-hari baik sebagai penghantar tidur, pelajaran sekolah maupun pengembangan kreativitas.

Kreativitas berperan penting dalam mengkoordinasikan kerja imajinasi. Imajinasi (Tabrani, 2006: 128) adalah mekanisme untuk mengambil kembali imaji yang tersimpan dalam memori, baik dalam bentuk asli maupun kombinasi. Imajinasi sebagai kemampuan menghubungkan atau mengkombinasikan imaji-imaji ke dalam proses berpikir maupun perasaan (*feeling*). Lebih lanjut dijelaskan bahwa

imajinasi terdiri dari Tiga jenis; Pertama, pra-imaji, tidak disadari atau tidak dapat ditangkap sensasi persepsi, tapi dapat dihayati, berguna untuk menghayati keseluruhan situasi. Kedua, imaji konkret, mulai dari pattern-image sampai pada form. Ketiga, imaji abstrak yaitu bahasa (Tabrani, 2006: 140). Bahasa dapat berupa kata atau kalimat yang diungkapkan dalam tulisan (tulisan), kata (tuturan) maupun rupa (gambar). Pengembangan cerita rakyat ini diikuti oleh media yang digunakan salah satunya wayang beber.

Wayang Beber (Prakosa, 2010: 5) berbentuk gambar bercerita berupa gulungan gambar terbuat dari kertas atau kulit binatang yang terdiri dari tiga gulungan besar yang ceritanya berasal dari Wayang Purwa, Wayang Gedog dan Wayang Klitik.

Berdasarkan latar belakang di atas, maka pada penelitian kekaryaannya ini mewujudkan visualisasi batik beber sebagai pengembangan aplikasi teknik batik sehingga mampu mewujudkan nuansa baru. Teknik ini dipilih karena teknik batik menawarkan banyak nuansa artistik baru yang timbul dari fitrah teknik seperti, retak-retaknya lilin dalam proses pembuatan yang menimbulkan *selekeh-selekeh* lembut diantara goresan-goresan yang dibuat yang tidak mungkin dicapai dengan teknik-teknik lain ataupun warna yang dihasilkan dari berkali-kali pencelupan yang silih berganti (Sp, 1998:14).

Berdasarkan permasalahan di atas, maka tujuan khusus penelitian kekaryaannya ini adalah:

1. Sebagai upaya konservasi karya tradisi batik, yang dipergunakan sebagai media berceritera melalui penggambaran dalam lembaran karya

2. Upaya revitalisasi tradisi berceritera dengan membeberkan karya sebagai wujud alternatif baru sehingga mampu memberikan nuansa baru dalam perwujudan karya rupa.

METODE

Setelah data penelitian terkumpul, maka langkah berikutnya adalah menganalisis dengan menggunakan bahasa rupa (wimba dan ungkapan) untuk membaca visual dari cerita rakyat Sunda dalam bentuk beber. Berbagai cara untuk menggambarkan objek hingga bisa bercerita disebut cara wimba. Cara untuk menyusun berbagai wimba di suatu adegan/ sekuen disebut tata ungkapan dalam. Pada gambar berseri (relief cerita misalnya) maka cara membedakan cara wimba dan tata ungkapan dalam antara panil yang satu dengan yang berikut hingga urutan panel bisa bercerita, disebut tata ungkapan luar (Tabrani, 2005).

HASIL DAN PEMBAHASAN

Setelah menganalisis dengan menggunakan bahasa rupa (wimba dan ungkapan) untuk membaca visual dari cerita rakyat Sunda dalam bentuk beber. Kegiatan berikutnya adalah membuat beberapa sket alternative yang kemudian dipilih beberapa menjadi sket pilihan untuk diwujudkan menjadi karya.

Proses dalam membatik meliputi *nglowong*, *ngiseni* dan *nembok* pada desain yang sudah ditentukan. Setelah selesai dilanjutkan dengan pewarnaan dan dilorod. Proses batik, warna dan lorod ini diulang berkali-kali sesuai dengan kebutuhan menjadi hasil sebagai berikut :

Penggambaran wajah tokoh cerita yang dipilih menggunakan raut wajah Jaka Kuning dalam Wayang Beber Pacitan. Terdapat empat tokoh cerita yaitu Raja Galuh Adimulya atau Wiku Ajar Padang, Raja Bondan, Permaisuri 1 dan Permaisuri 2.

- a. Raja Galuh Adimulya atau Wiku Ajar Padang adalah raja Kerajaan Galuh Adimulya yang adil dan bijaksana, menjunjung tinggi harkat dan marbata rakyatnya, tidak sewenang-wenang dan bersungguh-sungguh dalam mengolah negara.
- b. Bondan adalah utusan dari Kerajaan Palembang yang menyamar sebagai orang miskin yang diangkat oleh Raja Galuh Adimulya menjadi mantri pertanian dan membunuh Raja Galuh Adimulya dan kemudian menggantikan dan berkuasa di kerajaan.
- c. Permaisuri 1 atau Dewi Pangreyep dan Permaisuri 2 atau Dewi Naganingrum

Beberapa motif batik yang dipilih untuk menggambarkan wilayah Sunda yaitu diambil dari bentuk bangunan gapura, bangunan rumah, serta motif khas wadasan dan mega mendung.

Setelah pembuatan gambar tokoh dan motif hiasan dalam Batik Beber sesuai dengan alur cerita Sasakala Gunung Padang maka proses pewarnaan pun dilakukan dengan warna biru (tradisional disebut *wedel*).

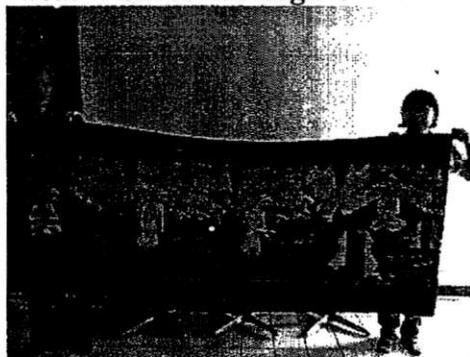


Gambar 3: Hasil Pewarnaan biru

Tahap berikutnya adalah dibatik lagi untuk menutup warna yang tetap diinginkan berwarna biru dan putih (*mbironi*)

Selesai di *bironi* maka langkah berikutnya adalah mewarna coklat “soga” dan sebagai tahap akhir dari pembuatan karya batik beber ini adalah dengan dilorod dan kemudian diframe dan disajikan dalam sebuah pameran karya.

Batik Beber ini dibuat dengan 4 adegan cerita yang dapat dibeberkan dalam pertunjukan dengan teknik beber. Berikut hasil akhir Batik Beber setelah pencelupan dua kali pewarnaan biru “*wede*” dan coklat “*soga*”:



Gambar 3 Hasil Akhir Batik Beber

Hasil penelitian Batik Beber dipresentasikan dalam Seminar Sehari di Galeri 212 ISBI Bandung dan

dipamerakan untuk mendapat masukan dari peserta dan tim reviewer internal LPPM ISBI Bandung.

Dari paparan diatas dapat ditarik kesimpulan bahwa, bentuk visualisasi batik beber sebagai pengembangan aplikasi teknik batik mampu mewujudkan nuansa baru dalam berkarya rupa. Teknik ini dipilih karena teknik batik menawarkan banyak nuansa artistik, retak-retak lilin dalam proses pembuatan yang menimbulkan selekeh-selekeh lembut diantara goresan-goresan yang dibuat yang tidak mungkin dicapai dengan teknik-teknik lain.

Perlu pengembangan lebih lanjut sumber cerita rakyat dari dongeng sebagai pengembangan media *storytelling* untuk anak-anak yang memiliki nilai edukasi dan moral serta pendampingan orang tua. Manfaat pengembangan media batik dengan teknik beber ini selain dapat digunakan sebagai (1) sinjang atau sarung dan bahan pakaian lainnya, (2) pertunjukan cerita rakyat seperti wayang beber, (3) media *storytelling* bagi anak-anak dengan pendampingan orang tua. Selain pengembangan konten cerita rakyat juga dibutuhkan penelitian lanjutan tentang penggambaran tokoh cerita wayang khas Sunda.

DAFTAR PUSTAKA

- Sp, Soedarso., 1998, *Seni Lukis Batik Indonesia, Batik Klasik Sampai Kontemporer*. Yogyakarta, Taman Budaya daerah Istimewa Yogyakarta.
- Susanto, Sewan., 1980, *Seni dan Teknologi Kerajinan Batik*

Indonesia. Yogyakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

Suwondo, Bambang., 1982, *Cerita Rakyat Daerah Jawa Barat*, Jakarta, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Proyek Inventarisasi dan Dokumentasi Kebudayaan Daerah

Tabrani, Primadi., 2005, *Bahasa Rupa*, Bandung, Kelir

_____, 2006. *Kreativitas dan Humanitas : Sebuah Studi Tentang Peranan Kreativitas Dalam Perikehidupan Manusia*. Bandung, Jalasutra

TUBUHKATATUBUH (Seni Pertunjukan Tubuh di Jalanan dan Panggung)

Tony Supartono

Program Pengkajian dan Penciptaan Seni Institut Seni Indonesia Yogyakarta
Jl. Suryodiningratan No 8 Yogyakarta

Abstrak

Teater masa kini adalah teater yang membawa persoalan publiknya, di mana ide penciptaan teater bersumber dari kehidupan masyarakat, sehingga teater akan terus menjadi sebuah proses antara pelaku teater dengan publiknya. Pelaku teater dan publiknya menjadi tema yang mendasar untuk terus diproses, sehingga teater menjadi pertemuan komunikasi untuk menjawab atau menyadari kembali pada masalah-masalah yang ada disekitar pelaku teater dan publik teater. Tubuh menjadi tema sentral untuk menjawab persoalan teater masa kini, tubuh seakan berhenti pada sebuah pengertian sebagai alat penyampai gagasan, yang sebenarnya tanpa disadari oleh pelaku teater dan publik teater, tubuh telah ditinggalkan atau selesai. "TubuhKataTubuh" sebuah penawaran proses atau metoda dari sebuah penciptaan teater tubuh, di mana teater sebagai seni pertunjukan yang menempatkan tubuh sebagai bahan utama, juga untuk menjawab bahwa tubuh aktor tidak melulu sebagai alat penyampai gagasan atau idea, tetapi tubuh itu sendiri sudah merupakan gagasan atau idea, tubuh dibongkar dengan cara menginterogasi tubuh aktor terus menerus dalam proses pelatihan. Konsep pemikiran Estetika Teater Jalanan juga digunakan untuk melihat beragamnya kepentingan masyarakat yang bertemu di sebuah jalanan. Jalanan adalah sebuah tempat yang penuh keteraturan karena jalanan merupakan milik semua orang yang menjadi lorong menuju ke tempat lain di mana orang tidak ingin berhenti. Jalanan memiliki aturan sendiri. Jalanan berbeda dari setiap jalan lainnya, sebagaimana satu orang berbeda dengan orang lain. Estetika teater jalanan didasarkan pada usaha untuk memahami bahasa orang-orang yang berada di jalanan. Proses penciptaan karya "TubuhKataTubuh" yang dipertunjukkan di jalanan dan panggung akan menghadapi apa yang disebut dengan estetika jalanan, yaitu belajar memahami bahasa tubuh yang ada di jalanan.

Kata kunci : *teater, tubuh, jalanan.*

PENDAHULUAN

Teater masa kini akan terus ada dengan segala hal yang melingkupinya dan sangat dipengaruhi oleh kehidupan. Secara sosiologis, teater kontemporer berkembang bersama dengan zamannya. Perubahan yang terjadi pada masyarakat berpengaruh kepada asal usul dan bentuk teater (Michel Zeraffa dalam Tom Burns & Elizabeth: editor,

1973:35). Perkembangan teater kontemporer Indonesia sekarang dapat dilihat dari kelompok-kelompok teater yang masih produktif seperti Putu Wijaya (Teater Mandiri-Jakarta), Nano Riantiarno (Teater Koma-Jakarta), Dindon WS (Teater Kubur-Jakarta), Rachman Sabur (Teater Payung Hitam-Bandung), Yosef Muldiyana (Laskar Panggung-Bandung), Yudi Ahmad

Tajudin (Teater Garasi-Yogyakarta), Butet Kartaredjasa (Teater Gandrik-Yogyakarta), Joko Bibit S (Teater Ruang-Solo). Kota-kota itu juga dapat disebut dengan kota teater yang menjadi barometer perkembangan teater kontemporer Indonesia. Kelompok-kelompok teater ini juga mempunyai bentuk pemanggungan dan proses yang masing-masing berbeda sehingga jika dijabarkan, kelompok-kelompok ini akan membentuk sejarah intelektual dari perkembangan teater Indonesia hari ini. Salah satu petunjuk adanya pembaharuan yang terjadi sepanjang masa pada kehidupan teater kontemporer di seluruh dunia adalah diusahakannya kegiatan eksperimen seperti dalam buku yang disunting oleh James Roose-Evans (1989) yang berjudul *Experimental Theatre: From Stanislavsky to Peter Brook*. Sementara itu, sebelumnya kalau menilik sejarah teater dunia, akan tampak bahwa dari era Yunani klasik hingga munculnya era realisme yang ditandai dengan munculnya Henrik Ibsen, Strindberg, George Bernard Shaw, Arthur Miller, senantiasa penuh dengan usaha pembaharuan. Pada periode pementasan dari kelompok-kelompok teater yang masih produktif pada saat sekarang (Teater Mandiri, Teater Koma, Teater Kubur, Teater Payung Hitam, Laskar Panggung, Teater Garasi, Teater Gandrik dan Teater Ruang) telah merebut perhatian publik teater. Kelompok-kelompok teater ini telah menjadi kelompok yang mapan (*established*). Ibaratnya, mereka adalah teater-teater *broadway*. Kelompok teater mapan ini memerlukan penyegaran supaya kegiatan pementasan terus berlangsung. Maka,

teater *broadway* perlu “*off-Broadway*” dan bahkan “*off-off Broadway*” yang menawarkan eksperimen. Proses berkesenian yang berkelompok dan individu ini yang membuat penulis tergugah untuk mencoba menyikapi proses teater yang dijalani selama ini sebagai suatu tantangan yang harus disikapi dengan arif dan bijaksana. Situasi ini telah membangkitkan kegelisahan penulis yang berujung pada perenungan. Kegelisahan tersebut akan dituangkan ke dalam sebuah pencarian dari sebuah proses teater yang baru, di mana penulis akan menciptakan proses dari sebuah karya untuk ditampilkan di jalanan dan juga panggung. Karya teater ini adalah teater yang khusus mempergunakan tubuh sebagai media ungkapannya. Mengapa tubuh?. Penulis melihat tubuh sebagai bahasa yang paling purba dan mempunyai kekuatan yang sangat luar biasa. Sebagai salah satu bahasa non-verbal sebelum kata dilahirkan. “TubuhKataTubuh” adalah proses latihan tubuh dengan kesadaran tubuh sebagai gagasan atau tubuh itu sendiri sebagai idea, proses belajar pada tubuh sehingga mendapat kesadaran gerakan-gerakan yang dilahirkan oleh tubuh, tidak menempatkan tubuh sebagai media penyampai atau dijadikan alat untuk menyampaikan gagasan. Untuk proses latihannya penulis menamakannya “interogasi tubuh aktor”, yaitu proses membongkar dan mempertanyakan kembali persoalan tubuh aktor. Proses latihan dalam “Interogasi Tubuh” yang ada dalam karya “TubuhKataTubuh” penulis memakai metode latihan tubuh Butoh. Tokoh yang pertama kali memperkenalkan Butoh adalah Kazuo Ohno dan Tatsumi Hijikata. Butoh

adalah sebuah eksplorasi tubuh yang lahir di Jepang sekitar tahun 60-an. Gerakan kesenian ini menjadi pelopor dari munculnya semangat eksplorasi pada tubuh. Tubuh menjadi persoalan yang tidak pernah selesai dalam sebuah eksplorasi dari penciptaan teater. Untuk melahirkan seni pertunjukan tubuh, dengan demikian penulis merumuskan permasalahan yang ada dalam proses penciptaan "TubuhKataTubuh", yaitu mengapa tubuh menjadi ide penciptaan dari "TubuhKataTubuh"? dan bagaimana mewujudkan ide tubuh menjadi konsep pelatihan (interogasi tubuh)? selanjutnya perencanaan konsep proses latihan (interogasi tubuh).

PEMBAHASAN

Pikiran ini didukung oleh konsep yang diajukan oleh Marshal Mc. Luhan: "*the media is the message*" (1994:7). Luhan mengatakan bahwa tubuh tidak lagi dilihat oleh publik sebagai alat atau media tapi tubuh itu sendiri oleh publik sebagai gagasan atau idea. Tubuh langsung menjadi pesan itu sendiri. Dalam karya "TubuhKataTubuh" tubuh publik atau penonton diberi kesadaran kembali pada tubuh yang selama ini dilupakan keberadaannya, seperti dalam mal atau tempat perbelanjaan yang mewah, maka ada kesepakatan tubuh yang tidak berpakaian layak atau kurang uang tidak ada keberanian masuk ke dalamnya. Tubuh menjadi diperdaya oleh benda-benda yang ada di sekitarnya, yang akan nampak adalah tubuh sebenarnya tubuh-tubuh yang berkedok, inilah tubuh masyarakat sekarang, dalam proses interogasi tubuh aktor ini akan dilatihkan sehingga bisa melahirkan meta-narasi tubuh aktor.

Penulis pada persoalan ini melihat tubuh sangat menjadi persoalan, teater harus kembali pada persoalan dasarnya yaitu tubuh, seperti yang dikatakan oleh Jerzy Grotowski sebagai tokoh pembaharu dalam konsep teater, di mana tubuh aktor menjadi media paling utama. Pada buku "*Toward a Poor Theater*" terjemahan Max Arifin, ia menyatakan bahwa tubuh aktor adalah inti dari teater itu sendiri. Penonton hanya melihat serangkaian denyut dari tubuh (ini yang disebut oleh konsep tubuh Grotowski dengan *via negativa*), tubuh bukan tumpukan ketrampilan (*skill*) tetapi usaha menghilangkan semua penghalang (Max Arifin 2002:5). Penyerahan diri aktor secara total diwujudkan dalam teater miskin Grotowsky, penulis menjadikan konsep tubuh dari Grotowski sebagai inspirasi dalam proses yang akan dilakukan dalam proses interogasi tubuh aktor yang akan membongkar meta-narasi tubuh aktor. Tubuh menjadi media utama dan menjadi inti dari pementasan teater "TubuhKataTubuh" yang dapat dimainkan di panggung dan di jalanan. Max Arifin (2002:13) menyatakan sang aktor lahir kembali bukan saja sebagai seorang aktor tetapi sebagai seseorang, dan dengan dia saya lahir kembali. Grotowsky menempatkan inti pada peristiwa teater adalah aktor. Penulis mengajukan rancangan aktor hadir bukan karena kostum dan make-up, tetapi karena tubuhnya. Penemuan yang tetap berpijak pada keutuhan "tubuh" aktor, yaitu tubuh yang merupakan media penghubung partisipasi baik dari sudut keaktoran maupun penonton (Yudiaryani, 2002 : xiii). Seni pertunjukan (*performance art*) adalah karya seni yang melibatkan

aksi individu atau kelompok di tempat dan waktu tertentu. Seni pertunjukan ini biasanya melibatkan empat unsur: waktu, ruang, tubuh seniman dan hubungan seniman dengan penonton. Dalam masyarakat baru atau modern, seni pertunjukan adalah kegiatan di luar kegiatan kerja sehari-hari (Sumardjo,dkk, 2001:2). Meskipun seni pertunjukan bisa juga dikatakan termasuk di dalamnya kegiatan-kegiatan seni *mainstream* seperti teater, tari, musik dan sirkus, tetapi biasanya kegiatan-kegiatan seni tersebut pada umumnya lebih dikenal dengan istilah seni pertunjukan. Berangkat dari penjelasan di atas, Butoh dan Gekidan Kaitaisha penulis jadikan inspirasi dalam mencipta metode pelatihan Interogasi Tubuh. Butoh dan Gekidan Kaitasha adalah proses penyikapan persoalan manusia sampai saat sekarang. Hal ini sebagai suatu tantangan yang harus disikapi dengan arif dan bijaksana. Penyikapan Butoh dan Gekidan Kaitasha ini dituangkan ke dalam sebuah pencarian dari sebuah proses teater yang baru. Karya teater ini adalah teater yang karyanya dapat dipentaskan di jalanan dan di dalam gedung pertunjukan. Butoh dan Gekidan Kaitaisha menggunakan tubuh sebagai media ungkapnya. Penulis sebelumnya pernah terlibat secara langsung dalam latihan-latihan Butoh dengan Kazuo Ohno, dan ikut serta dalam pelatihan dan produksi kolaborasi internasional dengan kelompok Geikidan Kaitaisha. Fenomena penggunaan media tubuh sebagai penyampai ide dan gagasan kepada apresiator juga terdapat pada beberapa kelompok teater di Indonesia. Seperti beberapa pementasan Teater

Garasi, Teater Kubur dan Teater Payung Hitam. Proses kreatif dan teknik yang digunakan oleh masing-masing kelompok teater ini memang berbeda, tetapi semangat untuk membongkar tubuh sebagai gagasan, juga eksplorasi tubuh yang dilakukan masing-masing kelompok, menjadi pembanding dalam mencipta metode pelatihan ini, karena penulis pernah ikut serta sebagai pemain (Teater Payung Hitam) dan penonton (Teater Garasi dan Teater Kubur). Peristiwa yang diangkat dalam "TubuhKataTubuh" adalah fenomena yang terjadi di jalan raya atau ruang publik. Kedua tempat ini adalah tempat bertemunya beragam kepentingan dan aktivitas masyarakat. Proses menghadirkan kembali permasalahan-permasalahan yang dihadapi masyarakat secara umum, akan menciptakan komunikasi antara pertunjukan dan masyarakat yang menyaksikannya. Komunikasi ini memberi kesempatan bagi masyarakat untuk berpartisipasi sekaligus memberi tanggapan terhadap pertunjukan yang disaksikannya.

Konsep Pemikiran Teater Jalanan

Beragamnya kepentingan masyarakat yang bertemu di sebuah jalanan (ruang publik), menjadi tantangan bagi penulis demi keberhasilan komunikasi untuk memecahkan misteri yang akan ditemui pertunjukan ini karena segala sesuatu yang terjadi tidak dapat diprediksi. Seperti yang dikatakan Judith Malina dalam wawancara dengan Cindy Rosenthal (dalam Cohen & Cruz, 1998:50) bahwa jalan raya adalah sebuah tempat yang penuh misteri karena jalan raya merupakan milik

semua orang yang menjadi lorong menuju ke tempat lain di mana orang tidak ingin berhenti. Jalan memiliki aturan sendiri. Jalan berbeda dari setiap jalan lainnya, sebagaimana satu orang berbeda dengan orang lain. Estetika teater jalanan didasarkan pada usaha untuk memahami bahasa orang-orang yang berada di jalan. Penulis menyadari dalam proses penciptaan karya "TubuhKataTubuh" yang dipertunjukkan di jalanan akan menghadapi apa yang disebut dengan estetika jalanan, yaitu belajar memahami bahasa tubuh yang ada di jalanan, sebab tubuh menjadi poin yang sangat dominan dalam penciptaan karya "TubuhKataTubuh" kesadaran untuk membongkar kesadaran pada bahasa tubuh ini harus terus dicari dalam latihan interogasi tubuh aktor.

SIMPULAN

Ruang publik adalah ranah-ranah kehidupan bersama yang diperebutkan dalam arus peristiwa sehari-hari, tergantung pada kekuatan mana yang punya sumber daya yang paling kuat untuk menguasainya (Herry & Priyono dalam Hardiman, 2010:370). Tubuh menjadi hilang dalam ruang publik sebab yang terjadi adalah ruang transaksi benda-benda yang selalu ingin dimiliki oleh tubuh, kendaraan roda dua, *Handphone* salah satu contoh benda yang disadari atau tak disadari membentuk tubuh gerombolan di jalan raya, yang sebenarnya mempunyai fungsi sosialnya untuk perjalanan jauh menjadi dekat dan lebih cepat dan ketika komunikasi sosial dengan alat komunikasi - *Handphone* - tak disadari membentuk tubuh Autis - tubuh sangat dikuasai benda - semua menjadi pendek

dalam hal komunikasi, tubuh menjadi diam tak bergerak. Mengenai pemilihan ruang publik dan ruang terbuka sebagai tempat pertunjukan, Mason (1992: 85-86) menjelaskan bahwa pada pertunjukan di luar ruangan, perubahan kondisi dan gangguan di setiap pertunjukan adalah peristiwa unik, menuntut pemain untuk memiliki semangat dan energi yang besar dan kemungkinan untuk menggunakan material, lokasi dan efek yang berbeda, karena sebaliknya pertunjukan di dalam ruangan cenderung menjadi lebih dari sebuah produk yang mudah diulang. Pengulangan memberi kesempatan untuk penataan tetapi kurang fleksibel. Penulis dalam proses karya penciptaan "TubuhKataTubuh" dalam pementasan di jalanan dan di gedung akan mengalami peristiwa unik dan proses kreatif dari pemain yang berbeda, sedangkan untuk di dalam gedung masuk pada proses pengulangan dari adegan-adegan yang dibuat. Madison (dalam Denzin, 2011:590) menambahkan bahwa pertunjukan jalanan merupakan gambaran lain fungsi komunikatif dan efektivitas politis pertunjukan dalam menggerakkan komunitas menuju perubahan. Penyaji menyakinkan bahwa fungsi komunikatif yang terjadi pada pementasan di jalanan dan panggung akan mengalami perbedaan, di jalanan sebuah perubahan bisa ditawarkan langsung pada publiknya yang sebenarnya publiknya berbeda dengan publik yang memang siap menonton pementasan dalam gedung. Konsep dari pemikiran teater jalanan merupakan sebuah proses yang terus akan berkembang bahkan mungkin akan berubah sebab pemikiran yang ada

dalam konsep teater jalanan adalah fenomena dari proses penciptaan teater di luar panggung atau di dalam panggung, penyaji juga masuk pada proses penciptaan ini sebab harus terus mencoba dalam proses latihan interogasi tubuh aktor, sehingga akan didapat konsep dari interogasi tubuh aktor. Penulis juga menyadari bahwa proses penciptaan karya "TubuhKataTubuh" tidak bisa dalam waktu singkat, harus memerlukan waktu proses yang panjang karena harus *trial and error*, mencoba lalu gagal kembali mencoba lalu gagal lagi, proses ini menjadi konsep dasar dari latihan interogasi tubuh aktor. Proses latihan panjang ini yang menjadi poin sangat penting dan harus disadari oleh aktor. Dalam Damajanti (2006 : 12,21) dijelaskan bahwa kreativitas adalah alat utama untuk mengembangkan inovasi yang sering diasosiasikan dengan aktivitas artistik. Kreativitas berarti menciptakan atau membuat sesuatu yang berbeda (bentuk, susunan dan gayanya) dengan yang lazim dikenal

orang banyak. Perbedaan yang diciptakan atau yang dibuat itu sekaligus merupakan pembaharuan tanpa atau dengan merubah fungsi pokok dari sesuatu yang diciptakan itu. Penulis dalam mempersiapkan proses penciptaan dari karya "TubuhKataTubuh" akan masuk pada perencanaan proses proses interogasi tubuh aktor, tubuh tema dan tubuh pentas. Tubuh menjadi pilihan penulis sebagai ide dasar dalam proses penciptaan karya "TubuhKataTubuh", di mana dalam proses kreatif teater tubuh, sampai hari ini menjadi ide yang tidak pernah selesai. Fenomena teater tubuh sampai sekarang menjadi proses eksplorasi yang menarik yang dilakukan oleh kelompok-kelompok teater, sehingga banyak lahir bentuk-bentuk baru dalam penyajian teater, pilihan tubuh secara total dipilih oleh penulis dalam proses kreatif dalam penciptaannya.

Lampiran :

Tabel Perencanaan Teknis Penciptaan "TubuhKataTubuh"

NO	KEGIATAN	BULAN	MINGGU	KETERANGAN
1	Pembentukan Tim Produksi	Ke-1	Minggu ke-1	Proses membuat perencanaan.
2	Pemilihan Pemain			Diskusi proses yang akan digunakan dalam latihan dasar tubuh
3	Pelatihan dasar dari semua pemain		Minggu ke 2	Melatih semua pemain dengan latihan dasar tubuh
4	Pemilihan pemain setelah melihat perkembangan latihan dasar yang diberikan			Melihat perkembangan pemain

5	Menetapkan pemain		Minggu ke-3	Proses pembentukan tubuh yang akan dimainkan di jalanan dan panggung
6	Pemilihan jalan(an) dan panggung		Minggu ke-4	Bekerjasama dengan team yang di lapangan
7	Publikasi	Bulan Ke-2	Minggu ke 1	Informasi untuk publik untuk tempat pementasan
8	Pelatihan di jalanan yang telah diputuskan bersama juga pada panggung			Menentukan beberapa tempat yang akan dijadikan tempat latihan, latihan akan disesuaikan dengan bagian yang akan di garap.
9	Menentukan masyarakat yang akan dilibatkan di jalanan yang telah ditentukan (khusus di jalanan)		Minggu ke-2	Proses latihan langsung melibatkan masyarakat yang telah di pilih
10	Publikasi		Minggu ke 3	Tim menyebarkan poster dan pamflet di jalanan yang ditentukan
	Dokumentasi		Minggu ke-2 sd minggu ke-4	Tim mengumpulkan data foto dan film pada waktu proses latihan di jalanan
11	Artistik	Bulan ke 3	Minggu ke-1 sd minggu ke-3	Mempersiapkan kostum, <i>property</i> yang di gunakan oleh aktor
12	Persiapan pementasan di jalanan dan panggung		Minggu ke-4	Persiapan lapangan
13	Pertunjukan	Bulan ke-4	Minggu ke-1	Semua tim ada di jalanan dan panggung
14	Evaluasi		Minggu ke-2	Mendiskusikan, mencatat semua peristiwa di jalanan dari foto dan film, termasuk publik yang di wawancara.
15	Proses pembukuan proses Interogasi Tubuh sampai pertunjukan "TubuhKataTubuh"		Minggu ke-1	Proses penyusunan buku teater dengan judul "TubuhKata Tubuh"

DAFTAR PUSTAKA

- Anirun, Suyatna. 2002. *Menjadi Sutradara*. STSI Bandung Press. Bandung.
- Arifin C. Noer, dkk. 2000. *Ideologi Teater Modern Kita*. Pustaka Gondo Suli. Yogyakarta.
- Arifin, Max. (2009), *Teater dan Kembarannya, Antonin Artaud*. Dewan Kesenian Jawa Timur.
- Burns, Tom & Elizabeth. 1973. *Sociology of Literature and Drama*. Penguin Education.
- Campbell, Joseph. 2001. *Myth and the Body*. Joseph Campbell Foundation.
- Cohen, Jan & Cruz (editor). *Radical Street Performance, an International Anthology*. Routledge. London and New York.
- Damajanti, Irma. 2006. *Psikologi Seni*. Kiblat Buku Utama. Bandung.
- Denzin, K. Norman & Yvonna S. Lincoln (editor). 2010. *The Sage Handbook of Qualitative Research 1*. Pustaka Pelajar. Yogyakarta.
- Dimiyati, Ipit S. 2004. *Teater Bandung : Gagasan dan Pemikiran*. Jurusan Teater Sekolah Tinggi Seni Indonesia Bandung. Bandung.
- Hardiman, F. Budi (editor). 2010. *Ruang Publik, Melacak "Partisipasi Demokratis" dari Polis samopai Cyberspace*. Kanisius. Yogyakarta.
- Hidenaga, Otori & Shimizu Shinjin. *Theatre of Deconstruction. Kaitaisha 1991-2001. Dialogue Otori Hidenaga and Shimizu Shinjin*. Gekidan Kaitaisha. Tokyo.
- Luhan, Marshal Mc. 1994. *Understanding Media*. London. Massachusetts. MIT Press Cambridge.
- Mason, Bim. 1992. *Street Theatre and Other Outdoor Performance*. Routledge. London and New York.
- Ohno, Kazuo & Yoshito Ohno (translated: John Barret). 2004. *Kazuo Ohno's World, from Without & Within*. Wesleyan University Press. Middletown.
- Sumardjo, Jakob, dkk. 2001. *Seni Pertunjukan Indonesia, Suatu Pendekatan Sejarah*. STSI Press. Bandung.
- Yudiaryani. 2002. *Panggung Teater Dunia: Perkembangan Konvensi dan Bentuk Teater*. Pustaka Gondho Suli. Yogyakarta.

Website :

- Baasyn, Muhammad Anis. (2010), *Biografi Teater Garasi*.
http://www.kelola.or.id/database/theatre/list/&dd_id=34&p=1&alph=p_t
http://www.kelola.or.id/database/theatre/list/&dd_id=70&p=1&alph=p_t
- Hurit, Silvester Petara. (2010), *Biografi Teater Payung Hitam*.
www.kelola.or.id. (2010), *Biografi Teater Kubur*.
<http://www.jakarta.go.id/web/encyclopedia/detail/163Bengel-Teater>

ETNOPEDAGOGI WAYANG KOMA

Dr. Arthur S Nalan, M.Hum.
Dr. Retno Dwimarwati, M.Hum.
Yadi Mulyadi, S.Sen. M.Sn.

Program Studi Teater Institut Seni Budaya Indonesia Bandung
Jl. Buah Batu 212 Bandung

Abstrak

Penelitian ini difokuskan pada bagaimana sebuah elaborasi pertunjukan teater yang beritik tolak dari lakon wayang. Fenomena yang memberikan kemungkinan terhadap munculnya pemahaman etnopedagogik melalui teater modern berdasar filosofi wayang. Model ini memberikan dampak tidak hanya pada kualitas pertunjukan tetapi secara konten dapat menumbuhkan sikap kreatif dan kritis dari seorang kreator teater. Metode penelitian yang dipakai adalah kualitatif melalui pendekatan sosiologikomunikasi, baik dramaturgis, persepsi penonton, maupun alih wahana. Metode ini dipakai dengan memanfaatkan lakon wayang sebagai media komunikasi dan interaksi simbolik. Penelitian ini menghasilkan luaran berupa metode dan teori etnopedagogik dalam bidang seni pertunjukan, khususnya teater. Etnopedagogik dapat digunakan sebagai pendekatan dalam mengkaji dan menciptakan karya seni teater dalam ranah estetika teater Indonesia.

Kata Kunci: *etnopedagoik, lakon wayang, dan teater koma*

PENDAHULUAN

Kebudayaan tidak di pandang sebagai sesuatu yang stabil, yang tetap atau sebuah sistem tertutup. Kajian budaya memahami kebudayaan sebagai sesuatu yang sedang terbentuk, dinamis, dan terus memperbaharui diri. Kebudayaan bukan serangkaian artefak atau simbol-simbol mati, tetapi sebuah proses (Jenk, 2013: 234). Memahami kutipan tersebut, kita patut menghargainya sebagai kesadaran yang kita setuju menuju pemahaman yang baru karena akan mengantarkan kita pada pemahaman tentang wayang Koma.

Wayang Koma merupakan bentuk ekspresi teater yang dilakukan oleh Teater Koma dalam menggarap lakon-lakon carangan drawawan Riantiarno yang bersumber dari wayang. Wayang Koma adalah proses kreatif, proses yang sedang terbentuk, dinamis dan terus memperbaharui diri. Kita mengetahui bahwa di dalam bentuk kesenian, khususnya wayang selalu hadir yang namanya proses, selalu hadir yang namanya dinamika, selalu hadir yang namanya pembaharuan dan kebaruan-kebaruan. Meskipun sumber ciptanya dari sesuatu "tradisi yang hidup" (*living tradition*) yakni wayang yang telah menjadi warisan dunia tetapi milik Indonesia. Wayang Koma hadir

ditengah-tengah kita dalam menjawab tantangan zaman karena “*miindung ka waktu-mibapa ka zaman*” (beribu pada waktu-berbapa pada zaman), ungkapan aporisma Sunda ini telah menjadi “ideologi” dalang Abah Sunarya (dalang wayang golek dari padepokan Girihardja Kabupaten Bandung). Aporisma Sunda ini dipopulerkan oleh dalang intelek anaknya Dalang Abah Sunarya yakni Asep Sunandar Sunarya.

Ideologi wayang gaya Girihardja ini, dijadikan titik keberangkatan (*starting point*) bagi kita untuk mencatatkan perjalanan mengenali-memahami-menghayati wayang Koma.

Etnopedagogi

Etnopedagogi merupakan ilmu pengajaran atau pendidikan berdasarkan pada pengetahuan lokal dan kearifan lokal (*local knowledge and local wisdom*) sebagai sumber inspirasi dan inovasi serta keterampilan hidup yang dapat diberdayakan demi kesejahteraan masyarakat. Pendidikan sebagai lembaga pewarisan dan penerus kebudayaan harus berorientasi pada masa kini dan masa depan.

Di masyarakat Sunda terdapat kearifan lokal yang penting untuk disikapi oleh kita yaitu *tekad ucap lampah* (niat/itikad/keinginan, ucapan, dan pelaksanaan). Kearifan lokal ini merupakan hasil olah pikir dan olah rasa generasi sebelumnya. Setiap generasi dan setiap zaman memiliki metode yang sesuai dengan konteks alamiah dan konteks budayanya. Untuk mengelola perubahan diri memerlukan kreativitas yang jelas tujuan dan tekadnya. Namun bukan berarti tidak dapat ditafsir kembali untuk memiliki kontekstualitas pada zaman sekarang.

Keseluruhan sistem gagasan, tindakan, dan hasil karya manusia di setiap etnis dapat dipelajari. Dengan demikian, kebudayaan sebagai sesuatu yang turun temurun dari generasi ke generasi dapat dipelajari dan diwariskan. Kebudayaan harus dipelajari agar manusia dapat hidup bertumpu pada realitas dengan melihat keberadaan diri sendiri dalam era persaingan yang tak terbatas (globalisasi). Simaklah pemahaman tentang globalisasi di bawah ini:

Globalisasi istilah yang mengacu pada proses di mana dunia dianggap menjadi satu ruang; globalisasi dapat dilihat sebagai kompresi ruang. Pada tahun 1960, dalam kajian budaya dan media massa, Mc.Luhan memperkenalkan ungkapan ‘desa global’ untuk menggambarkan bagaimana dunia menyusut sebagai hasil dari teknologi baru dibidang komunikasi. Meskipun tidak ada definisi baku mengenali globalisasi, dapat dicatat adanya komponen penting berikut ini: (1) adanya pertumbuhan pesat dalam kesalingterkaitan budaya, komoditas, informasi dan masyarakat melintasi ruang dan waktu; (2) adanya perkembangan teknologi dan sistem informasi untuk memadatkan ruang dan waktu; (3) difusi perilaku, praktik dan kode standar untuk memproses arus informasi, uang, komoditas dan orang-orang; (4) munculnya sistem yang mendukung, mengendalikan, mengawasi atau menolak globalisasi; dan (5) munculnya tipe kesadaran yang mengenali, mendukung, merayakan atau mengkritik proses global seperti kosmopolitanisme. (Abercrombie, 2010:235)

Pendidikan adalah sebuah upaya mentransmisikan dan mengabadikan gagasan kehidupan yang baik, berasal dari kepercayaan masyarakat yang fundamental berkenaan dengan hakikat dunia, pengetahuan, dan nilai-nilai. Tujuan dan cara mendidik generasi muda dipengaruhi oleh kondisi masyarakat dan kebudayaannya, juga berpengaruh terhadap kebutuhan masyarakat dan kebudayaannya. Revitalisasi warisan budaya nasional adalah menjaga keragaman budaya dari gelombang serangan destruktif globalisasi agar warisan setiap suku bangsa dapat menjadi sokongan untuk generasi mendatang, sehingga kesadaran masyarakat juga perencanaan melalui lembaga terkait dapat membantu melestarikan keanekaragaman budaya.

Wayang adalah suatu kesenian tradisional dengan multifungsi dan dimensi (Susantina, 2010: 344). Artinya kemultifungsian dan kemultidimensian sangat disadari sebagai kekuatan yang sangat potensial pada wayang. Multifungsi wayang (wayang kulit atau wayang golek) dapat berfungsi sebagai media ekspresi seniman (dalang); media komunikasi dengan penontonnya; media dakwah atau syiar agama; media propaganda; media pendidikan; media profesi berdampak ekonomi dll. Multidimensi wayang terdiri atas dimensi filosofis; dimensi ideologis; dimensi sosial; dimensi ekonomi; dimensi budaya dll. Potensialitas wayang sudah berjalan bersama dengan sejarahnya, melalui konsep *adiluhung* sebagai konsep keindahan yang tertinggi. Meskipun di dalam perkembangannya konsep *adiluhung* mengalami *multitafsir* sesuai dengan

tafsir kreatif para dalang maupun para seniman seni pertunjukan, termasuk seniman teater seperti Riantiarno dari Teater Koma.

Multifungsi dan multidimensi wayang

Tak ada yang menyangsikan wayang sesungguhnya telah menjadi media ekspresi seniman (dalang) sejak lama. Di dalam tradisi pedalangan Jawa dipahami beberapa julukan terhadap seorang Dalang (*Dhalang*), di antaranya: *dhalang guna*, *dhalang purba*, *dhalang sejati*, *dhalang wasesa*, *dhalang wikalpa*. Beberapa julukan ini sangat erat hubungannya ketrampilan hidup (*lifeskills*) seorang Dalang. (Susantina, 2010: 100-102). Wayang juga telah menjadi media komunikasi dengan penontonnya, sebagaimana dicatatkan oleh Groenedael bahwa dalang sebagai guru masyarakat (Groenedael, 1987: 9). Demikian pula dalam catatan Arthur S. Nalan (2012: 293-305): tentang konsep *Mandala wiwaha* dari Asep Sunandar Sunarya bahwa dalang yang memiliki *wiwaha* (pertimbangan matang) adalah dalang yang memahami *mataholang* (penonton). Di mana dalang telah dipahami sebagai profesi yang memiliki kemampuan berkomunikasi dengan penontonnya secara menarik. Menarik karena menggunakan media wayang sebagai ekspresinya serta memiliki khalayak sasaran (*target audience*) yang beragam.

Wayang pun telah diakui dapat dijadikan media syiar agama atau dakwah. Sebuah catatan tentang cerita wayang *Dewa ruci* yang di dalamnya berkisah tentang *Aria Sena* atau *Bima* mencari *jejerang pangeran* (hadirat, atau

letak kedudukan Tuhan) yang berakhir dan mencapai klimaks usahanya lebur merasuk ke dalam telinga *Dewa Ruci* (Saksono, 1995: 73). Hal tersebut memiliki tujuan tasawuf atau mistikisme sebuah peristiwa bersatunya dengan Tuhan. Di mana dapat mengambil bentuk dua model, model pertama yakni *ittihad* atau manunggal, yang di dalam pewayangan dilukiskan pada lakon *Dewaruci (warangka manjing curiga* atau manusia bersatu dengan Tuhan). Model kedua yakni *Al-Hullul* atau kalenggahan. Hal ini dilukiskan dalam wayang dengan lakon *Bimasuci* atau *Wrekudara kalenggahan Sang Hyang Tunggal* atau *Sang Hyang Acintya* atau Maha Gaib atau Sang Pencipta Dunia manunggal dengan Bima, kemudian ia menjadi pendeta di Argakelasa (*curiga manjing warangka* atau Tuhan bersatu dengan manusia) (Susantina, 2010: 102). Tercatat dalam dinamika seni pertunjukan Islami yaitu wayang Cepak Cirebon. Sejarah lisan wayang cepak dikaitkan dengan peranan Walisanga, terutama Sunan Kudus dan Sunan Kalijaga. (Sedyawati (ed), 2002: 53). *Wayang Sadat* di Lombok bernafaskan Islami, *Wayang Wahyu* dalam syair Injil sudah lama dipakai, bahwan bentuk wayangnya dirubah berdasarkan kebutuhan kitab suci Kristiani tersebut.

Sementara catatan tentang wayang sebagai media propaganda lebih diposisikan memiliki "muatan" politik, di mana pesan (*message*) dan dalam konteks kebutuhannya selalu berada dalam tradisi *Panajerik* (karya seni yang ditujukan untuk memuji-muji patron). Wayang di masa Orde Baru pernah menjadi "media propaganda" pemerintah melalui lakon-lakon seperti *Semar Bangun Swarga*, *Ringin Kencana*

dll. Selain itu pula wayang dijadikan media pendidikan, terutama di dalam tradisi tuturan wayang *Beber*, *wayang kancil*, *wayang Suluh*, *wayang Pancasila* dll. Perkembangan selanjutnya telah disadari benar, bahwa wayang telah menjadi media profesi yang berdampak ekonomi, bahkan telah menjadi komoditas serta media diplomasi budaya dalam kegiatan pertemuan ekonomi global. Para Dalang ternama telah mendapatkan "imbal jasa" dari profesinya dan hidup layak sebagai warga masyarakat. Hal ini menjadi salah satu pendorong generasi baru dalang di Indonesia.

Selain kemultifungsian wayang yang terus berkembang, wayang pun memiliki kemultidimensian yang terkait dengan nilai-nilai kearifan lokal (*local wisdom*) dalam dimensi filosofis, ideologis, sosial, ekonomi, budaya. Dimensi tersebut terus berkembang sebagai nilai-nilai penghayatan kehidupan mitis dan ontologis, lokal dan global.

Kesadaran terhadap multifungsi dan multidimensi wayang sangat dibutuhkan sekali di masa sekarang yang "galau" karena pengaruh globalisasi yang tak mungkin terelakan. Studi etnopedagogi wayang dibutuhkan sekali untuk mengkaji nilai-nilai "*tuntunan*" yang terkandung di dalam wayang. Penelitian yang dilakukan tentang etnopedagogi wayang koma sebenarnya bertujuan mengajak pembacanya dan para peneliti seni budaya peduli terhadap salah satu warisan budaya milik bangsa Indonesia, juga kini menjadi milik dunia (memperoleh pengakuan UNESCO sebagai *Masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity* atau

karya agung budaya dunia pada tanggal 7 November 2003 di Paris. Piagam penghargaan UNESCO diserahkan kepada Indonesia tanggal 21 April 2004 di Paris (S.Wirawan,2014:77). Namun meskipun sudah mendapat pengakuan dunia, jika kita sebagai pewaris aktif tidak melakukan aktivitas kajian dan pertunjukan melalui tafsir kreatif dan kegiatan *makeover* (perubahan) serta inovasi-inovasi terhadap wayang, suatu hari pengakuan itu dapat dicabut kembali.

Wayang Koma dalam konteks etnopedagogi

Wayang sebagai tontonan dan tuntunan dikenali-dipahami dan dihayati benar oleh dramawan Riantiarno, sehingga meneguhkan dirinya menjadi pewaris aktif wayang melalui aktivitas teater Koma.

Konsep Teater Koma adalah menemukan kembali Teater Indonesia dengan fokus pada teater rakyat. Teater tradisi dan teater rakyat kita banyak yang mati, bahkan musnah. Banyak kalangan menolak untuk menghadirkan teater rakyat dan tradisi dalam bentuk dan warna teater masa kini karena dianggap merusak warisan tradisi budaya bangsa. Riantiarno dan Teater Koma berusaha menggali ide, pemikiran, cara penyajian, struktur penulisan cerita dan simbolisasinya, roh dan semangatnya sebagai sumber ilham karya. Teater tidak boleh jauh dari masyarakatnya, hidup dinamis, bergerak tanpa sungkan dan ragu untuk mewujudkan mimpi dan pemikirannya sehingga menjadi media kreatif yang menjembatani dan menciptakan 'komunikasi estetik'.

Teater Koma mencoba membuka diri terhadap pengaruh yang berguna bagi pengembangannya, terutama yang memberi manfaat bagi kemanusiaan dan kebahagiaan. Oleh karena itu, Teater Koma berupaya lebih masuk ke dalam lingkaran masyarakatnya secara luwes, intim, bebas, tidak resmi, spontan, dan berseloroh. Teater Koma berupaya memotret kehidupan dan membeberkannya dengan tanpa menyakiti. Pementasan lahir untuk mewujudkan rasa estetik dan kebutuhan untuk menyampaikan sesuatu sebagai kebutuhan kultural.

Wayang menjadi inspirasi Riantiarno bersama teater Koma karena pertimbangan yang logis terhadap bawah sadar kolektif orang-orang yang mengenal wayang. Konsep bawah sadar kolektif (*arkhetipe*) dari Jung menjadi pertimbangan kreatifnya:

Arkhetip berasal dari pengamatan berulang-ulang, di mana mitos dan dongeng-dongeng dunia memuat motif-motif tertentu yang muncul di manapun. Kita mempunyai motif-motif yang sama dalam fantasi, mimpi, igauan atau deliria, serta khayalan atau delusi dari individu-individu yang hidup pada zaman sekarang (Jung, 2003: 545).

Apalagi teater Koma berada di Jakarta yang urban dan akulturasi tinggi. Maka pilihan wayang ditafsir ulang, bahkan dilakukan *makeover* (perubahan) adalah tanggung jawab kesenimanannya.

Wayang Koma telah hadir di publik Jakarta dengan sebanyak 11 lakon, antara lain:

- 1) KPK (Kalau Penguasa Kacau: Saduran dari Inspektur Jendral karya Gogol) (2015)
- 2) Republik Cangik (2014)

- 3) Republik Petruk (2009)
- 4) Maaf-Maaf-Maaf: Politik Cinta Dasamuka (2005)
- 5) Republik Togog (2004)
- 6) Republik Bagong (2001)
- 7) Kala (2001)
- 8) Semar Gugat (1995)
- 9) Suksesi (1990)
- 10) Konglomerasi Burisrawa (1990)
- 11) Wanita-Wanita Parlemen (1986)

Sebelas lakon tersebut memiliki karakteristik lakon sebagai “parodi politik”, di mana semangat “perlawanan rakyat” (*Panakawan*) menyatu dengan peristiwa-peristiwa kontekstual yang ditafsir ulang. Lakon-lakon *carangan* wayang Koma, kalau ditinjau dari sisi filsafat sebagai ilmu kritis, sebagaimana ditulis Magnis Suseno (1992: 30). Riantiarno telah mencoba melakukan “reduksi-reduksi simplistik dari kesadaran moral pada suatu pembatasan norma-norma adat istiadat” yang dipahaminya selama ini. Riantiarno sebenarnya mencoba membuat model kreativitasnya dengan menerangkan isi norma-norma yang dibatinkannya selama perjalanan sebagai dramawan, di mana berusaha mengungkapkan apa yang baik, adil, jujur. Apa yang buruk, sewenang-wenang, tidak jujur. Paradoksal yang disusunnya, juga merupakan paradoksal tradisi Jawa dari konsep estetika: *alus dan kasar* (halus dan kasar) sebagai harmoni kehidupan manusia.

Reduksi-reduksi simplistik “jalan yang lurus” dan “kesederhanaan yang indah” selalu muncul melalui tokoh-tokoh *panakawan* yang sangat dijagokan oleh Riantiarno sebagai “kekuatan” rakyat. Hal ini penting sebagai studi etnopaedagogik, bahwa

masyarakat dalam hal ini rakyat adalah sesuatu yang berdaulat penuh. Artinya para penguasa tidak bisa “mengabaikan” keberadaan rakyat, terutama di dalam konteks politik. Pengalaman sejarah bangsa Indonesia telah menjadi “catatan-catatan inspiratif” bagi Riantiarno di dalam menciptakan realitas kedua (lakon) dan realitas ketiga (pertunjukan). Akibatnya ketika pertunjukan berlangsung, penonton bukan hanya menonton tetapi dituntun kepada “makna-makna konotatif” yang dimunculkan melalui cuplikan-cuplikan lakon yang berupa lagu, dialog, epilog dll.

Adapun “makna-makna konotatif” yang muncul dibingkai dalam sejumlah kategori, antara lain:

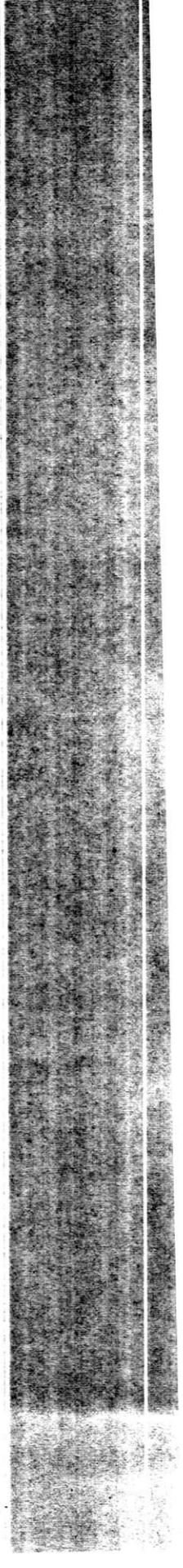
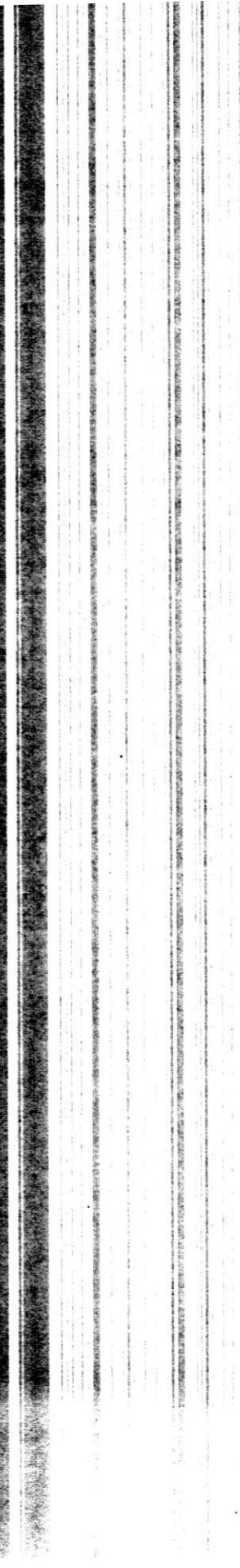
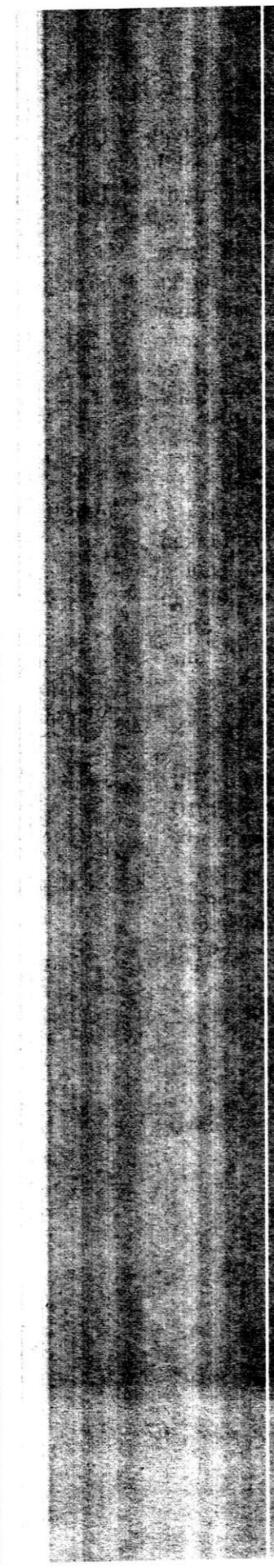
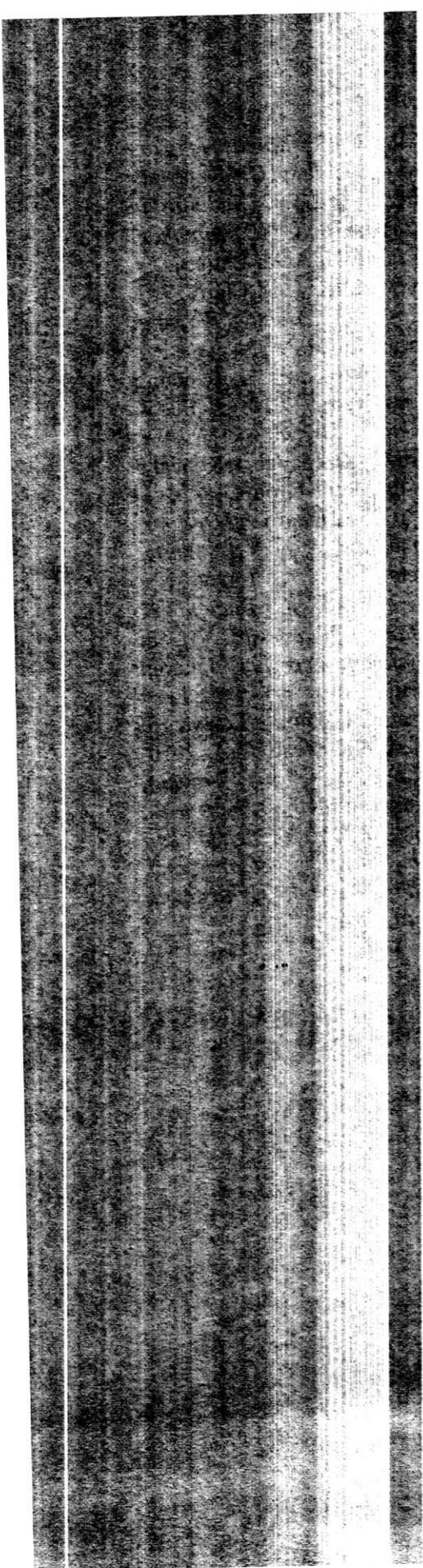
1. Metafora: Pemakaian kata atau kelompok kata berdasarkan persamaan dan perbandingan, bukan atas dasar arti harafiahnya Metafora (Ing: *metaphor*); Yun: *methapherein*=memindahkan). Makna dari ungkapannya bersifat figuratif dan mengandung kesan keserupaan serta pelukisan yang lebih hidup. (Dagun, 2005: 651).
2. Satir: (Ing: *satire*; Lat: *Satura*=piring berisi aneka buah-buahan dan sayuran). Karya tulis yang penuh dengan sindiran, ejekan dan olok-olok terhadap sesuatu masalah, lembaga atau seseorang lewat parodi, humor atau ironi, pada umumnya berbentuk puisi yang padat dengan kritik moral dan kritik politik. (Dagun, 2005: 1004).
3. Sarkasme: (*Sarcasm*=ejekan, sindiran). Penggunaan kata-kata pedas untuk menyakiti, mencemooh atau mengejek orang lain. (Dagun, 2005: 1003)

4. Premis: (Ing: *premise*; Lat: *praemittere*=mengirim lebih dahulu, mengatakan lebih dahulu). Suatu pernyataan yang bisa benar dalam kenyataan atau hanya benar dalam pengandaian; dalam logika tradisional, digunakan sebagai dasar untuk menyusun argumentasi atau kesimpulan atau untuk mengembangkan pernyataan-pernyataan baru yang relevan. (Dagun, 2005: 884)

Makna-makna konotatif itu dengan cara mendalaminya 11 lakon yang ditulis dan dipertunjukkan akan sampai pada kesimpulan tentang "tuntunan" yang dapat dikatakan sebagai etnopedagogi Wayang Koma. Demikian ringkasan riset tentang Etnopedagogi Wayang Koma.

DAFTAR PUSTAKA

- Abercrombie, Nicholas, Stephen Hill, Bryan S. Turner (ed), 2010. *Kamus Sosiologi*, Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Arthur S Nalan, 2012. *Jurnal Panggung, Vol 22 No 3 Juli-September*, Bandung: STSI Bandung.
- Chaplin, C.P., 1989. *Kamus lengkap Psikologi*, Jakarta: CV Rajawali.
- Edi Sedyawati (ed), 2002. *Indonesian Heritage: Seni Pertunjukan*, Jakarta: Buku Antar Bangsa.
- Groenendael, Victoria M. Clara, 1987. *Dalang di Balik Wayang*, Jakarta: Grafiti Pers.
- Heru S Sudjarwo, Sumari, Undung Wiyono (ed), 2010. *Rupa & Karakter Wayang Purwa*, Jakarta: Kakilangit Kencana Prenada Media Group.
- Jung, C.G., 2003. *Memories, Dreams, Refelections*, Yogyakarta: Jendela.
- S. Wirawan, 2014. *Seni Budaya & warisan Indonesia: Seni Pertunjukan (No 11)*, Jakarta: Aku Bisa.
- Sukatmi Susantina, Djoko Dwiyanto, Wiwien Widyawati (ed), 2010. *Ensiklopedi Wayang*, Yogyakarta: Media Abadi.
- Wiji Saksono, 1995. *Mengislamkan Tanah Jawa: Telaah atas Metode Dakwah Walisanga*, Bandung: Mizan.



DINAMIKA TEATER MODERN DI BANDUNG 1958-2002

Tatang Abdulah, Ipit Saepidier Dimiyati

Program Studi Seni Teater, Institut Seni Budaya Indonesia (ISBI) Bandung
Jl. Buah Batu 212 Bandung

Abstrak

Penelitian ini mengkaji dinamika perkembangan teater modern di Bandung dari tahun 1958 sampai dengan 2002. Adapun objek kajiannya adalah Studiklub Teater Bandung (STB). STB sebagai kelompok teater modern tertua di Bandung bahkan di Indonesia merupakan kelompok teater yang sangat berpengaruh, khususnya di Bandung umumnya di Indonesia. Tahun 1958 dijadikan titik awal penelitian berdasarkan tahun kelompok teater tersebut berdiri. Sedangkan tahun 2002 adalah tahun meninggalnya pentolan atau pimpinan kelompok tersebut, yaitu Suyatna Anirun. Penelitian terhadap kiprah STB dengan pendekatan sejarah sangat penting pertama, STB selain merupakan kelompok teater modern tertua yang keberadaannya hingga kini masih terus eksis adalah juga menjadi kiblat dan barometer teater modern konvensional khususnya di Bandung. Kedua, melalui penelitian kesejarahan diketahui latar belakang STB dalam melahirkan metode dan ideologi kekaryaan tersebut yang konsisten hingga dewasa ini. Melalui penelusuran dokumen dan wawancara dengan berbagai pihak akhirnya ditemukan kesimpulan bahwa STB di bawah penyutradaraan Suyatna Anirun selalu bertitik tolak dari naskah Barat yang dianggap berat. Untuk mengakrabkan antara tontonan dengan penonton, naskah sebagai titik tolak garapan seringkali disadur terlebih dulu. Selanjutnya, setiap pertunjukan STB selalu menonjolkan posisi actor. Artinya, aktor selalu menjadi titik pusat pertunjukan. Oleh karena hal tersebut, STB dianggap sebagai salah satu kelompok teater yang konsisten membawakan gaya teater realis. Dalam perkembangannya metode dan ideologi kekaryaan tersebut sangat berpengaruh terhadap kelompok-kelompok teater modern yang tumbuh dan berkembang hingga dewasa ini di kota Bandung.

Kata Kunci: *Metode, Penyutradaraan, Pertunjukan Teater.*

PENDAHULUAN

Studiklub Teater Bandung (STB) adalah sebuah kelompok teater modern yang didirikan secara resmi di depan seorang notaris tanggal 30 Oktober 1958 oleh tujuh orang mahasiswa. Mereka itu adalah: Suyatna Anirun, Jim Adilimas, Sutarjo Wiramiharja, Soeharmono Tjitrosuwano, Gigo Budi Satiaraksa, Tien Kartini dan Adrin Kahar (Durachman, 1996: 29-30). STB hingga kini menjadi salah satu kiblat

perteateran di Indonesia. Konsistensi terhadap pilihan gaya unguap dalam setiap pertunjukannya membuat kelompok teater ini menjadi teater yang mapan dan memiliki posisi "istimewa". Posisinya dianggap istimewa karena orang-orang yang menjadi penggerak STB, terutama Suyatna Anirun memberi pengaruh yang signifikan dalam membentuk "ideologi" berteater di Kota Bandung (Dimiyati, 2004 : 172).

Teater modern yang berkembang selama lima dekade dari tahun 1950-an

sampai dengan tahun 2000-an di Kota Bandung, sebagian dapat digolongkan ke dalam teater realisme⁵, yaitu model teater Barat yang berhasil mencapai taraf konvensionalisasi yang mapan dan mantap. Sebagian lagi dalam dua dekade berikutnya diperkirakan tahun 1970-an ada “gejala” pergeseran ke arah non-realisme (non-realis). Misalnya pertunjukan “Orexas” dengan sutradara Remy Sylado yang ramai diperbincangkan kala itu. Kemudian pada tahun 1990-an pertunjukan “Kaspar” oleh Teater Payung Hitam (TPH) pimpinan Rachman Sabur. Namun kemudian pada dua dekade selanjutnya kedua kecenderungan tersebut, terutama TPH yang hingga kini masih setia dengan pilihan bentuknya, semarak menyertai pertunjukan-pertunjukan teater konvensional di Kota Bandung.

Berkaitan dengan tujuan khusus penelitian ini, yaitu menghasilkan luaran berupa model penciptaan teater konvensional, maka Studiklub Teater Bandung (STB) adalah kelompok paling tepat untuk dijadikan objek penelitian.

PEMBAHASAN

Suyatna Anirun ketika masih hidup membagi pembabakan perkembangan STB sebagai berikut:

1. Periode I, tahun 1958 – 1962, Masa Polos

⁵ Ciri lain yang menonjol dari teater realisme adalah sifatnya yang sangat sastra (*literer*). Bahasa sangat berkuasa hingga teater ini sangat verbal. Sifat ini cocok untuk kegiatan yang bersifat intelektual dan analitik, jenis kegiatan yang menonjol pada masyarakat Eropa. Pilihan gambaran objektif tentang dunia, kecenderungan menempatkan kedudukan

2. Periode II, tahun 1963 – 1968, Masa Pemandangan
3. Periode III, tahun 1969 – 1973, Masa Penjajagan
4. Periode IV, tahun 1976 – 1980, Masa Mandiri I
5. Periode V, tahun 1981 – 1988, Masa Mandiri II
6. Periode VI dan seterusnya, Masa Mandiri III

Periodisasi STB seperti tersebut di atas, dapat dikerucutkan menjadi empat era yang dialami STB selama perjalanannya dari awal berdiri hingga kini, yaitu Era Jim Lim, Era Pasca-Jim Lim, Era Suyatna, dan Era Pasca Suyatna. Namun sesuai dengan batasan waktu (aspek temporal), yaitu sampai tahun 2002, maka Era Pasca Suyatna tidak termasuk ke dalam pembahasan penelitian ini.

1. Era Jim Lim

Era Jim Lim bisa ditandai dari awal terbentuk STB, yakni sejak melakukan pertunjukan perdana atas nama STB pada tahun 1958 hingga tahun 1963, setelah STB menggarap “Jas Panjang Pesanan”. Pada era ini yang banyak bertindak sebagai sutradara adalah Jim Lim dan Suyatna menjadi asisten sutradara. Ciri-ciri pada Era Jim Lim bisa diungkapkan sebagai berikut: (1) Selalu disutradarai oleh dua orang, yaitu Jim Lim dan Suyatna. Pers menyebutnya mereka

individu pada tempat yang sangat dominan serta kecenderungan memandang hakekat drama sebagai konflik telah menggerakkan suatu proses konvensionalisasi terhadap cara manata panggung, gaya berperan dan cara menulis naskah, dan lain sebagainya (Kosim, 2002 : 86-71).

sebagai sutradara dwi-tunggal; (2) Oleh sebab berkesenian (teater) masih dalam tahap awal, produktivitas berdasarkan kegelisahan yang demikian besar untuk selalu mencari hal-hal yang dianggap baru; (3) STB merupakan tempat belajar orang-orang yang berminat terhadap teater modern (Barat). Oleh karena di Indonesia teater modern belum berkembang, maka dalam pemahaman Jim Lim belajar teater itu harus dari akarnya, yaitu Barat. STB umumnya di era ini membawakan naskah-naskah Barat; (4) Naskah-naskah yang dibawakan oleh STB umumnya naskah-naskah yang relatif baru, artinya belum pernah dipentaskan oleh kelompok-kelompok teater lainnya di Indonesia. Seniman semestinya bisa menyajikan yang belum pernah disajikan atau diciptakan oleh orang lain; (5) Pertunjukan-pertunjukan STB di masa awal ini, dan berpengaruh dengan kuat pada masa seterusnya, bertitik-tolak dari anggapan bahwa aktor merupakan pusat pertunjukan; (6) Gaya penyutradaraan yang diterapkan oleh sutradara, terutama Jim Lim, bersifat otoriter. Jim Lim umumnya selalu mencetak aktor sesuai dengan keinginannya, terutama pada aktor-aktor yang relatif baru; (7) Pertunjukan teater STB umumnya tidak berlandaskan pada persoalan relevan atau tidak karya pertunjukannya dengan kehidupan riil yang sedang terjadi. Pandangan berkesenian sejak awal diusung Jim Lim dan kawan-kawannya adalah seni untuk seni. Artinya,, berkesenian bukan untuk kepentingan suatu hal, tetapi memang untuk kepentingan seni itu sendiri, tidak ditanggapi oleh kepentingan politik atau ekonomi, misalnya.

2. Era Pasca-Jim Lim

Era Pasca-Jimlim terjadi antara tahun 1963-1972, ditandai oleh keputusan Suyatna untuk tidak bersedia lagi menjadi asisten sutradara Jim Lim. Sejak tahun tersebut, STB disibukkan oleh kegiatan pertunjukan hasil kerjasama dengan Urril Siliwangi dalam rangka menghalau pengaruh komunis di desa-desa. Kondisi kerja berdasarkan pesanan serupa itu membuat Jim Lim tidak betah, dan dia pun hengkang dari STB. Seperti sudah disebutkan sebelumnya, di tahun 1969, setelah kegiatan dengan Urril Siliwangi selesai, STB dibawah komando Kadarusman Achill, mencoba menjadi keolompok teater yang professional. Sutradara tidak hanya di tangan Suyatna atau Jim Lim saja, tapi beberapa nama juga muncul seperti Yaya Sunarya, Kadarusman Achill, dan Hussein Wijaya. Sebagai tanda dari akhir era ini adalah saat Suyatna menggarap pertunjukan "Rumah", di tahun 1972, dan sejak itu pula pertunjukan STB dan selanjutnya selalu disutradarai oleh Suyatna Anirun.

Beberapa ciri dari Era Pasca-Jim Lim adalah: (1) Bekerjasama dengan pihak luar (tentara). Pada masa itu oleh Urril Siliwangi STB diajak bekerjasama, membuat pertunjukan ke desa-desa, untuk meminimalisir pengaruh komunis. Pertunjukan-pertunjukan teater STB dijadikan alat untuk menyebarkan ideologi yang sesuai dengan pandangan tentara; (2) Pilihan naskah berdasarkan pesanan. (3) Umumnya menyajikan fragmen. Pertunjukan tidak hanya di satu tempat, tetapi bergerak ke pelosok-pelosok desa; (4) Teater menjadi alat untuk mencari uang. Pandangan "seni untuk seni" kiranya ditanggalkan dulu pada

masa ini; (5) Setelah selesai bekerjasama dengan Urill, orang-orang yang terlibat di STB pada waktu itu mencoba menjadikan kelompok teaternya itu sebagai kelompok teater profesional. Di bawah komando Kadarusman Achill, setiap pertunjukan disusun sedemikian rupa *job description*-nya, sehingga setiap orang yang terlibat dalam pertunjukan itu memiliki tugasnya masing-masing. Bila awalnya sistem kerja itu tumpang tindih, artinya seorang aktor, misalnya, selain bertugas menghidupkan peran di atas panggung, bisa saja ia memiliki tambahan sebagai penata rias atau yang lainnya.

3. Era Suyatna Anirun

Era Suyatna Anirun berkisar antara tahun 1972 hingga awal tahun 2002, saat Suyatna meninggal dunia. Pada rentang hampir tiga puluh tahun, STB memiliki konsistensi dan kontinuitas yang sangat terjaga. Hampir semua pertunjukan STB pada masa itu penyutradaraannya dilakukan oleh Suyatna. Tahun 1975 adalah tahun kosong untuk STB, karena tak ada satu pun pertunjukan yang dilaksanakan. Di tahun itu Suyatna disibukkan oleh urusan pribadinya. Satu hal yang penting, pilihan naskah yang dilakukan Suyatna selalu memiliki plot dan

karakterisasi yang jelas⁶. Dia tidak tertarik untuk mencari pilihan-pilihan bentuk alternatif untuk pertunjukan teaternya. Kemudian, ada kecenderungan untuk selalu memilih naskah Barat yang baru, yang belum dipertunjukkan di Indonesia. Untuk mengakrabkan pertunjukannya dengan penonton, STB berulang kali mengadaptasi naskah-naskah yang dibawakannya ke suasana Indonesia.

Demikian pula pandangannya terhadap aktor, aktor menempati kedudukan yang sangat sentral. Memandang aktor tidak cukup hanya melihat dari sisi keterampilannya saja, melainkan harus dari segala aspek kemanusiaannya. Hal ini menyangkut masalah psikologi, sosial ekonomi, dan social budayanya (Abdulah, 1993: 5). Pandangan ini sebagaimana ditegaskan oleh Eka Gandara WK, Suyatna memberikan pemahaman bahwa modal pemain itu adalah intelektualitas, intelegensia, dan pengalaman bathin. Intelektualitas, kalau gak pintar kita gak bisa nangkap suasana. Intelegensia, kalau kita gak cerdas kita akan salah menempatkan teknik, menempatkan solusi masalah itu. Kalau kita gak punya pengalaman bathin, kita gak bisa merasakan apa yang diinginkan penonton, diinginkan oleh peran yang kita mainkan, untuk itu diperlukan

⁶ Diduga kuat hal ini berhubungan dengan label "Studiklub Teater Bandung", yang dapat diartikan bahwa STB merupakan "kawah Candradimuka" bagi siapa saja yang ingin belajar teater. Seperti diyakini oleh Yoyo C. Durachman dalam kesempatan wawancara pada tanggal 12 & 15 Juni 2015 di ISBI Bandung, "Studiklub Teater Bandung itu selain bahwa kalau membuat pertunjukan itu harus melewati tahapan-tahapan studi dahulu. Yang keduanya itu harus dimaknai bahwa STB itu

adalah sebuah komunitas kegiatan teater yang dimana komunitas itu diberikan peluang dan memberikan sarana kepada awak produksi yang ikut waktu itu untuk belajar. Maka Pak Suyatna itu punya ungkapan bahwa kalau yang mau belajar silahkan sedangkan yang sudah bisa silahkan keluar untuk berdiri sendiri... Jadi kalau orang yang merasa dirinya itu sudah cukup berbekal pengetahuan dan keterampilan teater, meninggalkan STB tidak menjadi masalah".

latihan. (Wawancara, 8 November 2014)⁷.

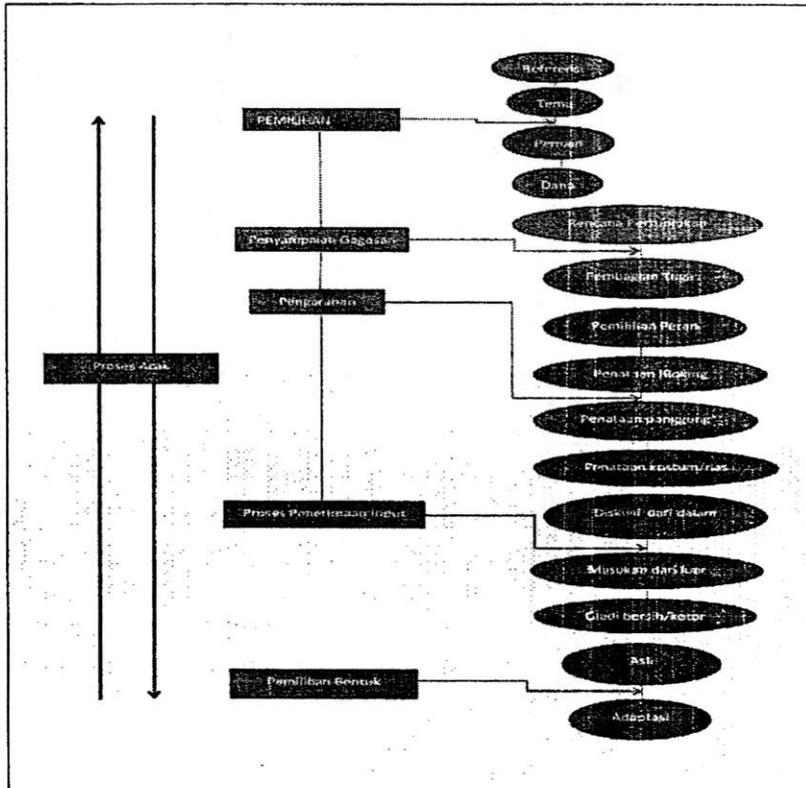
Jika dirinci ciri-ciri Era Suyatna tersebut, maka bisa diurutkan sebagai berikut: (1) Sutradara tunggal, artinya pertunjukan-pertunjukan STB umumnya disutradarai oleh Suyatna; (2) Pilihan naskahnya umumnya selalu Barat. Jenis naskahnya pun biasanya konvensional, artinya plot dan karakternya jelas; (3) Naskah baru. Ada kecenderungan untuk mencari naskah-naskah Barat yang baru, terutama yang belum pernah dipentaskan oleh kelompok teater lainnya di Indonesia; (4) Adaptasi. Untuk mengakrabkan pertunjukan teater yang berasal dari naskah Barat dengan penonton di Indonesia, beberapa naskah itu oleh Suyatna diadaptasi, disesuaikan dengan kondisi Indonesia; (5) Aktor sebagai pusat pertunjukan. Dalam beberapa wacana yang ditulis oleh Suyatna di

berbagai kesempatan, dia semakin memantapkan keyakinannya bahwa aktor merupakan pusat pertunjukan teater. Pada masa itu ia membuat sebuah jargon yang diakuinya sebagai credo berteaternya; "Memanusiakan ide-ide"; (6) Kebebasan berkarya. Artinya, seniman dalam berkarya harus memiliki kebebasan. Tak semestinya mendapat tekanan dari mana pun. Begitu pula bila bekerjasama dengan pihak-pihak lain. Pihak lain itu tidak bisa masuk ke ranah penciptaan artistic; (7) Pilihan bentuk konsisten. STB di bawah penyutradaraan Suyatna terkenal karena konsisten dengan pilihan bentuknya. Artinya, naskah-naskah yang dipentaskannya senantiasa naskah yang konvensional, memiliki plot, struktur dan karakter yang jelas.

⁷ Lihat juga Tatang Abdulah (2015: 122) "Prinsip dan Metode Akting Eka Gandara WK. (Awal kelahiran dan Perkembangan Konsep Akting Eka Gandara WK)". Naskah Procciding dalam Seminar Nasional: Nilai dan Makna Seni;

Tradisional, Industri Kreatif dan Budaya Urban di Era Globalisasi.

Skema Model Proses Kreatif Produksi STB



SIMPULAN

Berdasarkan temuan yang telah diuraikan di atas maka dapat ditarik kesimpulan Proses kreatif produksi teater STB sebagai berikut:

Pilihan naskah selalu naskah karangan orang asing (Eropa atau Amerika). Pilihan naskah biasanya jatuh pada naskah-naskah konvensional, artinya secara alur (plot) dan karakter sangat jelas. Seringkali supaya naskah itu bisa akrab dengan kondisi lingkungan tempat pertunjukan itu disajikan, maka dilakukan penyaduran. Namun demikian beberapa pertunjukan tidak dilakukan adaptasi atau penyaduran jika naskah tersebut dianggap oleh Suyatna secara dramatik kuat, dan memiliki nilai sastra yang tinggi.

Karena pilihannya pada naskah-naskah konvensional, kerap kali garapan STB di bawah penyutradaraan Suyatna dianggap sebagai teater realisme. Para pengamat menyebut pertunjukan STB sebagai realisme, bisa dipahami, sebab tokoh-tokoh yang ditampilkannya merupakan tokoh dengan karakter yang jelas, artinya, secara psikologis tokoh itu bisa diidentifikasi.

Metode penyutradaraan Suyatna Anirun bertitik-tolak dari anggapan bahwa media utama teater adalah manusia. Karena anggapannya serupa itu, maka pertunjukan-pertunjukan STB umumnya menghadirkan seni akting dengan pendekatan *inner action*, laku dalam, yaitu akting yang tidak hanya menampilkan penampilan fisik belaka, tetapi juga harus dibarengi oleh

ekspresi dalam, yakni kejiwaan dari tokoh yang dimainkan. Bagaimanakah hal itu bisa dilaksanakan oleh aktor? Akting yang ditampilkan harus meruang, yakni memiliki kejelasan, uniti, dan harmoni.

DAFTAR PUSTAKA

Ipit S. Dimiyati. (ed.).

2004 *Teater Bandung Gagasan & Pemikiran*. Bandung: Teater STSI Bandung.

2014 "Ideologi Studiklub Teater Bandung (STB)". *Disertasi*. Bandung: Pada Program Studi Antropologi Program Pascasarjana Universitas Padjadjaran (UNPAD).

Jakob Sumardjo.

1997 *Perkembangan Teater Dan Drama Indonesia*. Bandung: STSI Press.

Suyatna Anirun.

1987 "Catatan Perjalanan (STB 1958-1980) I Memoar Suyatna Anirun". Penyunting: Sugiyati SA. Bandung: STB.

1994. "Catatan Perjalanan II Studiklub Teater Bandung (1981-1988) Memoar Suyatna Anirun". Penyunting: Sugiyati SA. Bandung: STB.

1996. "Catatan Perjalanan III Studiklub Teater Bandung (1989-1995) Memoar Suyatna Anirun". Penyunting: Sugiyati SA. Bandung: STB.

2001. "Catatan Perjalanan IV Studiklub Teater Bandung (1996-

2001) Memoar Suyatna Anirun". Penyunting: Sugiyati SA. Bandung: STB.

Tatang Abdulah.

1993 "Konsep Penyutradaraan Suyatna Anirun Pada Pementasan Drama Burung Camar (Chayka)". Skripsi pada Program Studi Dramaturgi Jurusan Teater Fakultas Kesenian Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta.

2015 "Prinsip dan Metode Akting Eka Gandara WK. (Awal kelahiran dan Perkembangan Konsep Akting Eka Gandara WK)". Naskah Procciding dalam Seminar Nasional: Nilai dan Makna Seni; Tradisional, Industri Kreatif dan Budaya Urban di Era Globalisasi.

Yoyo C. Durachman. dkk.

1996 *Enam Teater Mengenai Tokoh-Tokoh Teater Modern Indonesia*. Bandung: STSI Press.

Nara Sumber

1. **Eka Gandara Wk (70)**, aktor STB tahun 70-an-90-an. Dosen pada mata kuliah pemeranan di prodi teater Institut Seni Budaya Indonesia (ISBI) Bandung tahun 1978-2014.
2. **Yoyo C. Durachman (60)**, aktor dan asisten sutradara STB tahun 80-an-90-an. Dosen pada mata kuliah penyutradaraan di prodi teater Institut Seni Budaya Indonesia (ISBI) Bandung tahun 1980-sekarang.

PERTUNJUKAN WAYANG SEBAGAI MEDIA PENDIDIKAN BUDI PEKERTI DALAM KONTEKS KEHIDUPAN BERMASYARAKAT DAN BERBUDAYA

Dr. H. Cahya Hedy, S.Sen.,M.Hum.

Fakultas Media dan Budaya ISBI Bandung
Jl. Buah Batu no 212 Bandung

Abstrak

Tulisan ini mengangkat persoalan makna dan nilai-nilai yang terdapat dalam pertunjukan wayang golek purwa sebagai sebuah bentuk tontonan rakyat yang masih memiliki ciri-ciri ketradisian. Pertunjukan wayang golek selama ini masih didudukkan tidak sekedar seni yang menghibur penontonnya, akan tetapi lebih dari itu, pertunjukan wayang golek mampu memberikan makna dan nilai bagi kehidupan bermasyarakat dan berbudaya. Dipahami sebagai sebuah bentuk tontonan, tuntunan dan tatanan, maka pertunjukan wayang tidak hanya didudukkan sebagai seni yang edhipheni, melainkan juga sebagai seni yang bersrta adhiluhung. Salah satu ciri keadhiluhungannya tersebut yaitu memiliki muatan-muatan nilai filosofi kehidupan yang meliputi nilai moral, religi, etika dan estetik. Nilai-nilai tersebut dapat dijumpai dalam isi lakon atau cerita yang disajikan oleh dalang, melalui pembendaharaan bentuk garap antawacana (dialog wayang) sesuai dengan tokoh dan karakter wayangnya. Berkenaan dengan muatan nilai-nilai tersebut, maka bentuk pertunjukan wayang golek menjadi sebuah realitas nilai kehidupan sebagai inspirasi pendidikan budi pekerti bagi kehidupan bermasyarakat dan berbudaya.

Kata Kunci: wayang golek, nilai, makna, budi pekerti.

PENDAHULUAN

Seni pertunjukan wayang dalam hal ini adalah seni wayang golek yang hidup dan berkembang di wilayah budaya tatar Sunda, dipandang sebagai salah satu bentuk tontonan rakyat yang kental dengan nilai-nilai kerakyatannya. Sebagai sebuah bentuk tontonan, pertunjukan wayang golek selalu berhubungan erat dengan berjubelnya penonton yang terdiri dari berbagai lapisan masyarakat, kesemuanya bertujuan untuk menonton pertunjukan wayang. Peran dan kedudukan dalang sebagai aktor utama dalam pertunjukan

wayang, dituntut untuk mampu menyajikan gaya pertunjukannya dalam upaya memberi kepuasan kepada penonton.

Di samping sebagai tontonan, misi berikutnya adalah pertunjukan wayang sebagai tuntunan. Tidak hanya sekedar memberikan hiburan yang segar bagi para penontonnya, juga melalui lakon dalam cerita yang disajikan oleh dalang dapat memberikan ajaran moral dan nilai-nilai keutamaan kehidupan. Setiap lakon dalam cerita pewayangan selalu mengarah kepada sebuah tema yang berkaitan erat dengan fenomena dan realitas kehidupan. Sepertihalnya

tema kepahlawanan (patriotisme), kesetiaan, kepemimpinan, perkawinan, kelahiran, perebutan hak kepemilikan, pendalaman ilmu, dan lain-lain. Tema-tema tersebut akan tersajikan secara simbolik dengan muatan nilai-nilai kehidupan yang dapat memberikan bekal sebagai tuntutan bagi penonton setelah menyaksikan pertunjukan wayang. Hikmah di balik cerita yang terdapat dalam lakon pewayangan tersebut, pada akhirnya dapat menteladanai hal-hal yang baiknya, serta dapat bercermin kepada hal-hal keburukan, kejahatan, keangkaramurkaan yang diperankan oleh tokoh-tokoh wayang antagonis.

Misi berikutnya setelah wayang berperan sebagai tontonan dan tuntunan, juga pertunjukan wayang adalah sebagai tatanan nilai-nilai keindahan yang bersentuhan dengan rasa estetik (keindahan) yang dirasakan langsung oleh peneonton. Berkenaan dengan rasa penikmatan sebagai bentuk respon estetik antara pertunjukan wayang dengan penontonnya, kesemuanya dapat tersaji secara audio-visual. Secara kasat mata, pertunjukan wayang mampu menunjukkan sebuah bentuk tatanan estetik yang artistik dengan susunan dan tataletak penempatan alat-alat pendukung pertunjukan seperti perangkat gamelan, jagat pagelaran wayang (gedebog pisang), *janturan* wayang (deretan wayang samping kiri dan kanan dalang), tata lampu, sound system, dan lain-lain. Adapaun tatanan estetik auditif adalah dapat tersajikan melalui hidangan bunyi-bunyian baik dari suara dalang (haleuang kakawen, haleuang wayang, dialog wayang), suara sinden, suara gamelan yang mengiringi alunan pertunjukan wayang.

Kesan-kesan seperti itulah yang kesemuanya dapat memanjakan penonton dalam menikmati tontonan, tuntunan dan tatanan dalam pertunjukan wayang.

Menyoal keterkaitan antara pertunjukan wayang dengan konteks pendidikan budi pekerti, adalah sebuah bentuk kegunaan nilai dan makna yang keduanya saling mengkait. Pendidikan budi pekerti bagi para generasi penerus menjadi kata kunci yang fundamental, yang harus tertanamkan sejak dini sebagai landasan hidup bermasyarakat, berbangsa, dan bernegara. Krisis moral yang kini sedang menjamur menjadi virus yang mengerikan menyangkut masa depan sikap dan martabat bangsa, sehingga apa bila dibiarkan tanpa ada upaya penyelamatan dan pemeliharaan nilai moral jati diri bangsa, "kehancuran" bangsa dapat menjadi kenyataan. Kekhawatiran inilah yang harus menjadi perhatian dan komitmen kita semua, bagaimana membangun dan membentuk *character buiding* melalui sistem baik formal maupun non formal.

Pada dasarnya, pertunjukan wayang adalah sebuah dunia penuh makna sekaligus sebagai etalase nilai-nilai kehidupan dengan kedalaman makna dan simboliknya. Lakon dalam pertunjukan wayang memberi gambaran nyata tentang adanya dua lisme alam papasangan yaitu perang antara kebaikan dengan keburukan. Lambang kebenaran ditunjukkan oleh dalang dengan menempatkan tokoh wayang diletakan pada bagian sebelah kanan dalang, adapaun lambing keburukan (kejahatan) diletakan pada bagian sisi kiri dalang. Di manapun, siapapun dalangnya, yang baik pasti menang, yang jahat pasti kalah. Secara tidak

langsung, proses pendidikan budi pekerti melalui pertunjukan wayang dapat berjalan dengan sendirinya, secara alamiah penonton dapat mencerna dan memaknai betapa pentingnya manusia Indonesia berbudi pekerti yang baik, bermoral, bermartabat dan berahlak luhur sebagai cita-cita bangsa Indonesia seutuhnya.

FALSAFAH DALAM PERTUNJUKAN WAYANG

Pada hakikatnya, wayang dapat memberikan gambaran lakon perikehidupan manusia dengan berbagai problematikanya, wayang sebagai etalase nilai dengan makna dan simboliknya yang dapat dijadikan sumber ajaran kehidupan untuk menghantarkan menuju manusia Indonesia seutuhnya. Melalui wayang, manusia dapat memperoleh pemahaman cakrawala baru tentang pandangan dan sikap hidup dalam memilih dan mewilah antara yang baik dan yang buruk, benar dan salah, dan seterusnya selalu dihadapkan dengan dua pilihan dalam proses perjalanan akbar manusia di muka bumi. Cerita wayang adalah lakon kehidupan manusia yang tersimbolkan oleh wayang dalam bentuk pernak-pernik nilainya. Selain memuat nilai spiritual yang dalam, juga wayang memuat ajaran budi pekerti, etik, estetik dan filosofi. Realitas inilah yang menghantarkan seni wayang Indonesia pada tahun 2003 telah dinobatkan oleh UNESCO sebagai *Masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity*. Dasar pertimbangan utama UNESCO menganugerahkan wayang wayang

sebagai karya agung budaya yang mendunia adalah; pertama, wayang Indonesia sejak dulu digemari dan didukung oleh masyarakat luas, dan kedua, wayang Indonesia memiliki kualitas seni yang tinggi sehingga perlu dilestarikan dan dikembangkan agar bermanfaat bagi kemanusiaan. Kualitas seni yang tinggi itu biasa disebut *edipeni-adiluhung* maksudnya indah dan menarik serta sarat dengan kandungan ajaran moral keutamaan hidup.⁸

Melalui pertunjukan wayang, kita dapat memahami dunia penuh makna yang tersimpan dalam bentuk khasanah nilai dan filosofinya. Nilai-nilai tersebut terkemas dalam keindahan seni yang disebut estetika pertunjukan wayang. Dalam sebuah pertunjukan wayang yang baik, sudah barang tentu di dalamnya akan dijumpai kualitas tontonan yang dapat memberikan kesenangan, keindahan, kenyamanan dan hal-hal lainnya yang membangun suasana batin penonton menjadi larut dalam penikmatannya. Tentunya tidak hanya kemasan nilai estetik yang tersajikan dalam pertunjukan wayang, melainkan nilai etika dan falsafah menjadi bagian yang tak terpisahkan sebagai roh pertunjukan dari aspek nilai dan makna. Dengan demikian, pertunjukan wayang secara realitas dan simbolik tampil sebagai sebuah tontonan, tuntunan, dan tatanan yang dapat menghibur serta menyampaikan ajaran sebagai referensi kehidupan pribadi, dalam bermasyarakat dan bernegara.

Pemahaman nilai-nilai simbolik dalam pertunjukan wayang dapat kita

⁸ *Ibid*, 2011, 2.

lihat dari lakon-lakon wayang dan unsur-unsur pendukungnya yang terbingkai dalam pergelaran wayang yang mengungkapkan keseluruhan kisah kehidupan manusia. Panggung kosong sebelum pergelaran wayang melambangkan alam semesta ciptaan Tuhan. Dua gedebog pisang jagat pagelaran wayang, melambangkan cosmos dunia atas dan dunia bawah, jagat ageung jagat kecil lambang strata masyarakat dimana terbagi menjadi masyarakat kalangan penguasa dan masyarakat rakyat biasa. *Janturan* (Jawa; *simpingan*) yang berderet samping kiri dan kanan dalang, melambangkan dua sisi kehidupan yang berpasangan, antara kebaikan dan keburukan, kebenaran dan kesalahan. Dalam tradisi pedalangan Sunda, *janturan* sebelah kiri dalang sebagai simbol kelompok manusia jahat, sedangkan *janturan* sebelah kanan dalang adalah kelompok manusia cinta kebenaran. *Gunungan* (*kayon*) yang ditertancap di atas gedebok dengan posisi miring ke kiri, melambangkan situasi akal, pikiran dan perilaku anak-anak yang masih labil dan cenderung suka melakukan hal-hal yang tidak benar. *Gending* lagu-lagu iringannyapun menggunakan *Patet Nem* yang melambangkan manusia dalam siklus usia anak-anak sampai remaja. Demikian juga letak *gunungan* menancap tegak di tengah *jagat gedebog* pergelaran, melambangkan situasi alam pikiran manusia dewasa yang sama-sama suka berbuat benar dan salah. *Gending* iringannya menggunakan *Patet Sanga* yang

melambangkan siklus manusia dalam tahap dewasa sehingga mampu memilih mana yang benar dan salah. Adapun bagian ketiga, yaitu letak *gunungan* menancap miring ke kanan dan *gending* iringannya pun menggunakan *Patet Manyuro*, yang melambangkan manusia memasuki masa usia tua dengan kecenderungan lebih menyukai berbuat kebenaran dengan kematangan akal, pikiran dan perilakunya.⁹

Di bagian terakhir pembabakan (pembagian adegan) dalam pertunjukan wayang terdapat adegan penutup berupa *tancep kayon* sebagai pertanda pertunjukan wayang telah berakhir. Ketika dalang menutup pertunjukannya dengan ditandai *tancep kayon*, maka *gending* karawitan wayang pun mengalun mengiringi penonton *bubaran*, mereka kembali ke rumahnya masing-masing dengan membawa bekal wejangan dan hiburan yang didapatkan melalui tontonan wayang. Semua wayang yang berjejer (*dijantur*) di sebelah kiri dan kanan dalang, termasuk mayang yang dipergunakan oleh dalang, satu persatu dimasukan lagi ke dalam kotak wayang. Gamelan iringan wayang yang ditabuh oleh para *pangrawit*, juga kembali dibereskan masuk ke dalam kotak atau wadah yang biasa dipergunakan untuk menyimpan gamelan sesuai bentuk dan ukurannya masing-masing. Panggung kembali menjadi kosong, tidak ada aktipitas pertunjukan, bahkan panggungnyapun dibongkar sehingga tepat tersebut, benar-benar menjadi tanah atau pekarangan yang kosong tidak ada bangunan atau panggung pertunjukan.

⁹ Hazim Amir, "Nilai-Nilai Etis dalam Wayang dan Pendidikan Watak Guru", Malang,

Diseratasi Pascasarjana FPS IKIP Malang, 1986, 93-94.

Itu semua adalah simbol dunia ketika kehidupan manusia dan makhluk hidup lainnya telah berakhir, dunia kembali menjadi kosong, dan itulah zaman telah berakhir yang disebut kiamat. Itulah siklus simbol yang tergambar dalam pertunjukan wayang, sebagai gambaran hidup manusia ketika di dunia dimulai dari lahir, masa anak-anak, remaja, dewasa, tua hingga kembali mati meninggalkan dunia fana menuju kehidupan sesungguhnya di alam akhirat.

SIMPULAN

Sebagai akhir dari tulisan ini, dapat disimpulkan sebagai penekanan kembali bahwa, pertunjukan wayang golek selama ini masih tetap dijadikan sarana hiburan rakyat, yang di dalamnya memuat nilai-nilai kehidupan dengan beragam makna dan simbol penafsiran yang dapat dimaknai oleh manusia sebagai penikmat wayang. Melalui wayang, manusia dapat memotret diri dengan cara mencoba mencermati dan memaknai salah satu tokoh wayang yang digemari termasuk karakter dari tokoh wayang tersebut. Cerita wayang adalah lakon kehidupan manusia yang tersimbolkan oleh wayang dalam bentuk pernak-pernik nilainya. Selain memuat nilai spiritual yang dalam, juga wayang memuat ajaran budi pekerti, etik, estetika dan filosofi.

Wayang merupakan hasil cipta, rasa, dan karsa manusia Indonesia karena proses daya spiritual. Pengamatan yang mendalam terhadap wayang menunjukkan wayang bukan seni yang bertujuan untuk kepuasan biologis, tetapi memberikan kepuasan batiniah. Menonton pertunjukan wayang merupakan proses introspeksi intuitif

terhadap simbol-simbol disertai pembersihan intelektual dan penyucian moral sehingga mendapatkan pencerahan rohani. Wayang memakai logika dongeng tetapi logika itu atas dasar nilai-nilai realitas sehari-hari. Wayang merupakan cerminan kehidupan manusia secara konkret. Pertunjukan wayang merupakan proses introspeksi intuitif terhadap simbol.

Pertunjukan wayang dipandang sebagai etalase nilai dan norma kehidupan yang di dalamnya memuat aspek-aspek nilai spiritual, moralitas dan nilai-nilai normatif lainnya. Melalui kedalaman nilai-nilai tersebut, maka pertunjukan wayang sangat berpengaruh besar terhadap kehidupan manusia dalam konteks kehidupan berbangsa, berbudaya dan beragama.

DAFTAR PUSTAKA

- Cahaya Hedy
2009 Struktur Dramatik Lakon Wayang, Jurnal Panggung, STSI, Bandung, Volume 5, No.1
2011 Memahami Gaya Pedalangan Sunda, Jurnal Resital ISI Yogyakarta, Volume 12. No.2
Salmun, M.A. *Padalangan*. Jakarta: Balai Pustaka, 1961.
Solichin
2011 Falsafah Wayang, *Intangible Heritage Of Humanity*, Jakarta; Yayasan SENAWANGI
Slamet Sutrisno, dkk
2009 Filsafat Wayang, Jakarta: Yayasan SENAWANGI
Soedarsono, RM.
1999 Metodologi Penelitian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Bandung: MSPI.

Guritno, Pandam. *Wayang Kebudayaan Indonesia dan Pancasila*. Jakarta: UI Press, 1988.

Hadiprayitno, Kasidi. *Filsafat Keindahan, Suluk Wayang Kulit Purwa Gaya Yogyakarta*. Yogyakarta: Bagaskara, 2009.

Hamzah, Amir. *Nilai-Nilai Etis Dalam Wayang*. Jakarta: Sinar Harapan, 1994.

Soetarno, . *Pertunjukan Wayang & Makna Simbolisme*. Surakarta: STSI Press, 2005.

Soepandi, Atik. *Wayang Golek Gaya Priangan*. Bandung: Bina Cipta, 1985.

------. *Tetekon Padalangan Sunda*. Jakarta: Balai Pustaka, 1988.

Van Groenendael, Victoria M. Clara. *Dalang Di Balik Wayang*. Jakarta: Pustaka Utama Grafiti, 1987.

GAYA KEPENARIAN BERBASIS WAWASAN BUDAYA SUNDA (TARI RASJATI)

Asep Jatnika¹, Edi Mulyana², Lalan Ramlan³.

Program Studi Seni Tari, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Budaya (ISBI)
asjat66@yahoo.com¹, lalanramlan74@yahoo.com², mulyana.edi63@gmail.com³

Abstrak

Pemenuhan kebutuhan materi tari di lingkungan Prodi Seni Tari selama ini semata-mata dipercayakan kepada dosen pengampu mata kuliah, tetapi seringkali kurang memperhatikan proses menetapkan atas materi yang dijadikan bahan ajar. Hal itu mengakibatkan munculnya masalah sumber literatur yang berkaitan dengan materi repertoar tersebut. Dengan kata lain, materinya ada tetapi tidak memiliki pewacanaan yang jelas dan holistik mengenai materi tersebut. Rumpun (*genre*) tari *Jaipongan* yang belum lama menjadi materi dalam kurikulum di lingkungan Prodi Seni Tari, saat ini juga mengalami keterbatasan materi bahan ajar. Terutama, materi yang memiliki bobot untuk pendalaman di semester VII bagi mata kuliah Penyajian Repertoar Tari dalam Minat Utama (Kompetensi Utama Penyaji Tari). Hampir lebih kurang selama tiga tahun, kegiatan kuliah pendalaman mengandalkan kegiatan '*nyantrik*' di Padepokan Jugala pimpinan Gugum Gumbira. Berdasarkan dukungan dari semua pihak, maka disusunlah sebuah repertoar tari *Jaipongan* yang diberi nama '*Rasjati*'. Bagaimana proses kreatif dalam pembedaan sebuah repertoar tari, baik dari sisi bentuk, isi maupun bobot kualitasnya sebagai materi penajaman kepenarian dalam *genre* tari *Jaipongan*? menjadi persoalan yang penting untuk dieksplanasi lebih jauh dalam penelitian ini. Untuk mencapai maksud tersebut, maka dalam penelitian yang berbasis karya seni ini peneliti menggunakan metode eksperimen, yaitu mencoba menjelajahi ruang dan waktu terhadap berbagai elemen estetika tari (gerak, musik, dan busana/rupa), termasuk di dalamnya mengenai garap isi. Berdasarkan perjalanan proses kreatif tersebut, maka dihasilkanlah sebuah repertoar tari *Jaipongan* yang diberi nama '*Rasjati*', yang memiliki bobot sebagai materi pendalaman yang akan diterapkan di semester VII.

Kata Kunci: Materi Pendalaman, *Jaipongan*, *Rasjati*.

PENDAHULUAN

Sejak masuknya *Jaipongan* dalam kurikulum di lingkungan Jurusan/Prodi Seni Tari pada tahun 2007 hingga saat ini, khususnya dalam dimensi waktu, memang masih terhitung baru (muda) apabila dibandingkan dengan rumpun/*genre* tari lainnya yang sudah ada sejak institusi ini berstatus ASTI

(1972), seperti; tari *Topeng Cirebon*, tari *Keurseus*, tari *Wayang*, tari *Kreasi Baru*, dan tari *Rakyat (Ketuk Tilu)*. Akan tetapi, kehadiran *Jaipongan* di lingkungan pendidikan tinggi seni ini telah menambah keragaman khasanah tari Sunda, tidak saja pada sisi keragaman rumpun (*genre*) tari saja tetapi sekaligus menambah keragaman

dalam gaya kepenarian. Pada setiap *genre* tari memiliki gaya kepenariannya masing-masing, sebagaimana yang diungkapkan oleh Edi Sedyawati dalam bukunya yang berjudul *Perkembangan Seni Pertunjukan*, bahwa: "gaya adalah pembawaan tari, menyangkut cara-cara bergerak tertentu yang merupakan ciri pengenal dari gaya yang bersangkutan" (1981: 4).

Namun demikian, pada *genre* tari *Jaipongan* jumlah materi repertoarnya masih terbatas baru dua buah, yaitu tari *Keser Bojong* di semester IV sebagai *basic* dan tari *Sonteng* di semester V sebagai materi pengayaan. Adapun di semester VII untuk mata kuliah Penyajian Repertoar Tari Jaipongan (pilihan), sementara ini untuk mendapatkan materi pendalaman diberlakukan metode "*nyantrik*" di Padepokan Jugala pimpinan Gugum Gumbira Tirasondjaya. Bahkan, materi hasil *nyantrik* itulah yang kemudian menjadi sumber garap para mahasiswa peserta Ujian Tugas Akhir Penyajian Tari yang mengambil *Jaipongan*, dan hingga saat ini baru berjumlah tiga repertoar saja, yaitu; *Sonteng*, *Rawayan* dan *Kawung Anten*.

Berkaitan dengan kondisi itu, Gugum Gumbira (Sang Maestro Jaipong), ketika menjadi Dosen Luar Biasa (2007-2011) pernah mengingatkan, bahkan cenderung menugaskan kepada kami bahwa sebaiknya segera membuat sendiri materi repertoar sebagai bahan mata kuliah. Pesan tersebut, jelas terasa sangat berat buat kami, tetapi bagaimanapun hal itu harus mampu diwujudkan, sehingga menjadi prioritas untuk bisa merealisasikannya. Walaupun hal itu, jelas tidak mudah

untuk dilakukan, terbukti cukup lama tertunda karena banyak persoalan teknis dan pemahaman yang masih terus didiskusikan.

Oleh karena itu, penelitian yang sedang dilakukan dalam bentuk "proses penciptaan repertoar tari" Rasjati ini, belum dilakukan oleh peneliti sebelumnya. Terlebih, karena hasilnya akan merupakan sebuah naskah akademik mengenai proses penciptaan repertoar tari 'bentuk' atau 'lepas' pada tingkat 'standar'. Dengan kata lain, penelitian ini dapat dikatakan sebagai kegiatan penelitian yang 'orisinal' yang terbebas dari kegiatan plagiasi. Sejalan dengan berbagai hal yang telah diuraikan dalam latar belakang masalah tersebut di atas, maka yang menjadi pertanyaan penelitian adalah sebagai berikut: Bagaimana proses kreatif dalam pembetulan sebuah repertoar tari, baik dari sisi bentuk, isi maupun bobot kualitasnya sebagai materi penajaman kepenarian dalam *genre* tari Jaipongan yang memberi gaya kepenarian berbeda dengan rumpun tari lainnya?. Mengacu pada rumusan masalah tersebut, maka yang menjadi tujuan dalam penelitian ini adalah sebagai berikut: Mendapatkan sebuah repertoar tari yang memiliki gaya khas dengan bobot kualitas sebagai materi penajaman dalam *genre* tari Jaipongan; Menghasilkan naskah garap repertoar tari.

Adapun manfaat dari hasil penelitian ini, setidaknya-tidaknya akan menjadi bahan literatur yang akan menjadi sumber acuan bagi para mahasiswa khususnya. Bahkan tidak menutup kemungkinan secara umum juga dapat dipergunakan oleh para creator muda Jaipongan di luar

lingkungan kampus (masyarakat) dalam melakukan proses kreatif penciptaan repertoar tari Jaipongan, sekaligus juga melakukan pencatatannya dalam bentuk ‘Naskah Garap’ yang selama ini terabaikan. Mengingat bahwa penelitian ini merupakan jenis penelitian yang berbasis karya seni, maka metode yang digunakan pun sangat berkaitan dengan kebutuhan perwujudan dari sebuah proses penciptaan, yang dalam hal ini lebih pada penciptaan sebuah repertoar tari. Untuk kepentingan itulah, maka peneliti melakukan kegiatan eksperimental, yaitu melakukan sebuah proses eksperimentasi atau kerja studio, mulai dari menyusun konsep hingga pembentukan kerangka garap. Dalam hal ini Tjetjep Rohendi Rohidi menjelaskan, bahwa: “tugas utama peneliti seni adalah menjelaskan secara teliti cara-cara orang yang berada dalam latar tertentu, karya-karya atau hasil dari tindakannya, sehingga dapat memahami, memperkirakan, mengambil langkah-langkah yang diperlukan” (2011: 48).

Namun demikian sebagaimana telah ditetapkan dalam judul penelitian di atas, bahwa penelitian ini difokuskan kepada persoalan pembentukan struktur dan pola penyajian repertoar tari *Rasjati*, sehingga dalam hal ini dibutuhkan sebuah metode untuk membedahnya, yaitu; melalui pendekatan paradigma formalisme, bahwa: “Analisis formal tentang komposisi artistik itu harus mempertimbangkan bagaimana setiap unsur menyumbangkan secara fungsional pada keseluruhan kesan yang ditimbulkan oleh karya seni tersebut” (dalam Rohidi, 2011: 150). Adapun proses pembentukan repertoar tari

“*Rasjati*”, dilalui dalam beberapa tahapan sebagai berikut: (1) Tahap Penyusunan Naskah Garap; (2) Tahap Eksplorasi, meliputi rangsang audio, rangsang visual (gerak tari/kinestetik), dan rangsang rupa/busana; (3) Tahap Komposisi;

HASIL DAN PEMBAHASAN

A. HASIL

1. Pandangan Umum

Genre tari *Jaipongan* sebagai generasi ketiga dalam perkembangan tari Sunda, hingga saat ini masih tetap memikat dan dipresiasi dengan baik oleh masyarakat Jawa Barat. Itu artinya, kelahiran *Jaipongan* berangkat dari akar budaya Sunda “kini” yang masih melekat dalam kehidupan masyarakat Sunda. Bahkan, *Jaipongan* telah menjadi salah satu identitas jatidiri *urang* Sunda dalam pergaulan masyarakat Indonesia. Di sisi lain, membicarakan keberadaan *Jaipongan* tidak akan lepas dari nama Gugum Gumbira, karena Ia sebagai pelopor sekaligus yang melahirkan *Jaipongan*. Sejalan dengan hal itu, R.M. Soedarsono mengatakan dalam bukunya berjudul *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi*, bahwa: “kehadiran *Jaipongan* di arena tari di Jawa Barat tak bisa dipisahkan dari penciptanya, yaitu Gugum Gumbira”.

Gugum Gumbira dalam proses kreatifnya 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*.

2. Proses Pembentukan Tari Rasjati

2.1. Tahap Penyusunan Naskah Garap

Pada tahap penyusunan naskah garap, kami berdua melakukan diskusi secara intensif mengenai pokok bahasan tentang materi tari. Kegiatan ini menyentuh beberapa aspek yang berkaitan langsung dengan perwujudan materi yang diinginkan, antara lain; judul tarian, sumber inspirasi, penggalan nilai, dan peluang garapnya sekaligus.

Pada awalnya muncul sebuah alternatif nama yaitu '*NuRasJati*', terdiri dari tiga kata meliputi; *Nu*, *Ras*, dan *Jati*. '*Nu*' yang berarti subyek yang sedang mengalami, '*Ras*' yang berarti '*inget*' (ingat), dan '*Jati*' yaitu jenis pohon keras berkualitas tinggi, ataupun bisa diartikan *asal*, *asal muasal*, *wiwitan*, *tulen*, *asli*. Bahkan dalam Kamus Bahasa Sunda, Lembaga Basa & Sastra Sunda menjelaskan, bahwa kata '*asal*', mengandung arti dari mana kita asal, asli (2000: 315). Sejalan dengan pengertian itu H.R Hidayat Suryalaga dalam bukunya berjudul *Rawayan Jati Kasundaan* menjelaskan, bahwa: "*jati* di sini dimaknai sebagai esensi keberadaan manusia di muka bumi ini. Dalam naskah Sunda lama disebut sebagai Hakikat Keteguhan (2010: 9). Jadi, *NuRasJati* mengandung arti seseorang yang sedang melakukan perenungan (kontemplasi) mengenai jatidirinya.

Berkaitan dengan hal tersebut, dengan berbagai pertimbangan, maka pada akhirnya atas kesepakatan bersama kami memutuskan untuk judul tarian itu adalah "*Rasjati*", dengan menghilangkan kata '*Nu*'. Hal itu disepakati, bahwa subyeknya tidak

perlu dipertimbangkan ada dalam judul karena sudah menjadi bagian integral dari *Rasjati*.

Secara koreografis, tari *Rasjati* terinspirasi oleh sebuah repertoar tari yang berjudul "*Pencug Bojong*", yaitu satu-satunya tarian tunggal putra dalam *genre* tari *Jaipongan* ciptaan Drs. Gugum Gumbira Tirasondjaya, terutama pada lirik (*rumpaka*) lagu dan *wiletannya*. Sumber inspirasi itu, kemudian diamati, dicermati, dan dianalisis baik dari visual (koreografis; motif gerak, ragam gerak, intensitas gerak, dan struktur koreografi secara keseluruhan), maupun dari sisi audio (lagu, tempo, dan dinamika iramanya).

2.2. Tahap Eksplorasi

Pada tahap eksplorasi, yang dilakukan adalah secara berulang-ulang mendengarkan rangkaian musikalitas dari lagu '*Tablo naek Gendu*' yang menjadi iringan karawitan tari '*Penjug Bojong*'. Lalu secara bertahap (*perfrase*) dicoba merangkai beberapa motif gerak. Hingga pada akhirnya, seluruh frase musik yang digunakan dalam tari *Pencug Bojong* dapat diisi dengan rangkaian gerak baru.

Berbagai motif gerak dalam rangkaian gerak tersebut, tidak lepas dari hasil pengamatan dan pencermatan terhadap struktur koreografi tari *Pencug Bojong* dan beberapa motif gerak yang ada pada tarian *Jaipongan* lainnya, seperti; *Keser Bojong*, *Sonteng*, *Pencug Bojong Rawayan*, dan *Kawung Anten*. Dengan kata lain, pola irama tersebut digunakan sebagai panduan dalam pembentukan tipe/motif gerak dengan intensitas geraknya sekaligus, seperti; gerak yang mengalir (*legato*), menghentak, dan patah-patah

(*staccato*). Dalam ranah tari *Jaipongan*, intensitas gerak itu, biasa disebut 'kosong' atau 'eusi'. Aspek inilah yang membangun dinamika gerak, sehingga terasa lebih bervariasi, enerjik, dan dinamis.

Proses seperti itu, ternyata sangat membantu dalam menggali berbagai kemungkinan motif gerak, sehingga menghasilkan keragaman kekayaan (*vokabuler*) gerak yang menjadi bahan pilihan (seleksi) dalam membangun struktur koreografi. Pada bagian lainnya, juga dilakukan re-desain busana tari yang dari beberapa busana tari yang sudah biasa dipakai dalam repertoar tari *Jaipongan*.

2.3. Tahap Komposisi

Adapun pada tahapan 'komposisi', yang dimaksud yaitu proses penyusunan struktur tarian atau proses penataan tari yang dalam hal ini masih bersifat sederhana atau memiliki struktur koreografi yang sangat memungkinkan untuk dikembangkan dan disempurnakan. Dengan kata lain, proses komposisi baru menghasilkan semacam draft (kerangka koreografi) dari sebuah struktur koreografi.

Pada bagian busana tari didapatkan desain yang terdiri dari; bagian atas menggunakan baju yang mengacu pada kebaya Sunda, bawahannya menggunakan kain bercorak batik yang dirancang seperti longgres, di bagian dalam menggunakan celana panjang ketat (*tayet*), menggunakan ikat pinggang. Pada bagian rambut ditata dalam bentuk sanggul Sunda dengan asesoris siger berbentuk tusuk konde, dan pada bagian tubuh lainnya dilengkapi dengan kalung serta gelang tangan.

B. PEMBAHASAN

Hasil yang dicapai tersebut, diperoleh melalui sebuah proses panjang dengan melakukan berbagai pembahasan artistik yang meliputi; penetapan identitas repertoar tari dan penyajian repertoar tari dihadapan publik. Secara singkat, proses perjalanan tersebut akan diuraikan sebagai berikut.

1. Identitas Repertoar Tari

Repertoar Tari "*Rasjati*", konsep garapnya mengacu dan/ atau mempertimbangkan bobot kualifikasi sebagai materi pendalaman, yaitu meliputi; kualitas teknik, struktur, dan gaya penyaian, juga memuat kandungan kedalaman isi. Oleh karenanya, tarian ini dibangun dengan menghadirkan berbagai unsur yang meliputi; (1) Tema/isi, (2) Bentuk/Struktur, dan Tata Busana yang berciri khas.

1.1 Tema/Isi Tarian; "Kontemplasi/Perenungan Jati diri"

Setelah melalui proses bongkar-pasang di berbagai elemen, maka pada akhirnya repertoar tari *Rasjati* ditetapkan sebagai berikut: Tari *Rasjati* adalah sebuah gambaran proses perenungan terhadap kesadaran jati diri, bahwa hidup dan kehidupan merupakan dua sisi yang saling mengisi dan melengkapi menjadi satu kesatuan identitas jatidiri. *Hirup kudu jeung huripna, Hirup-huripna manusa anging ku kersana Gusti*. Adapun secara visual, maka akan terlihat pada struktur koreografi, struktur karawitan iringan tari, dan penataan rias dan busana.

1.2. Struktur Koreografi Tari

Repertoar tari *Rasjati* yang termasuk ke dalam genre tari Jaipongan memiliki struktur koreografi, sebagai berikut;

Goongan Kahiji:

pasang handap (depok nutup silang), galeong pasang suay, cengkat, nangtung golong gibas, maju siku handap (ka), sogok (ka), muter, teundeut; angin-angin, maju gunting, tutup handap, golong mundur (jerete), gibas (pling suay), muter capang (ki-ka), sogok-kepret (ka-ki) maju, pring, jambreut nutup, muter soloyong, muter lageday, banting sonten; pasir muih, capang nangtung, nunut nangtung, pasang eluk paku, leumpang ngalaga, beset gigir; depok kagok (goong),

Goongan Kadua:

usik nangtung, sogok luhur, barungbang muter, kepret gigir, kuda-kuda sabeulah, siku (ki-ka) handap 3x, golong mundur, pasang handap, capang jedag ajeg, galeong capang, salin kadek gigir, beset gigir, salin kadek hareup, pasang angin-angin, salin kadek hareup, giles, pasang gigir, peupeuh/pekprek, pasir muih, siku gigir,

ayun jagat, beset gigir, gunting sirig, pring luhur, teundeut, beset (ka), takis, beset (ki), takis malik, pasang nuking malik, capang, kuda-kuda barungbang; minced ngalaga, pasang capang, soloyong-motong, beset hareup, muter, banting nyenggol (goongan kadua).

Goongan Katilu:

mincid ombak banyu, daun kawung meber, mincid ecek, ngalaga, ngayun, bandras, beset hareup, sogok dobel, selup rogok, nyiku, tenjrag nyiku, beset hareup, sogok dobel, selup rogok, nyiku, turus bumi, barungbang muter, suay, turus bumi, barungbang muter, suay, pasang capang, soloyong, pasang muter, nyokot, takis (goongan katilu).

Goongan Kaopat (dua wilet):

bukaan; giles, neunggas, sogok, jedag, gunting, jeblag, luncat pasang, teundeut; seser kepret, barungbang muter, teundeut, jeblag hareup; bandras, capang, mincid dua; ileug, luncat jerete, takis, teundeut, turus bumi 3x, sogok, pasang, kepret muih, obah taktak, nutup mundur, jedag, koma, mincid tilu.



Gb. 1

*Motif gerak awal
Goongan Kahiji
(depok handap)*



Gb. 2

*Motif gerak awal
Goongan Kadua
(depok kagok)*



Gb. 3

*Motif gerak awal
Goongan Katilu
(Mincid ombak
banyu)*



Gb. 4

*Motif gerak awal
Goongan Kaopat
(koma, nyiku)*

(Photo: Tim Peneliti, Studio Tari, Oktober 2015)

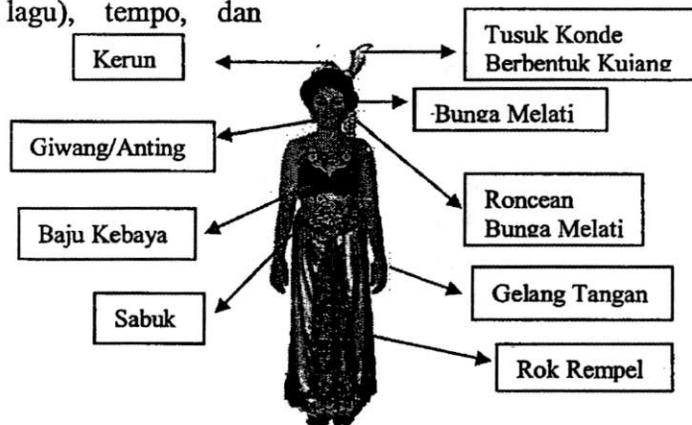
1.3 Struktur Karawitan Iringan Tari

Kekayaan motif tepak kendang yang energik, sangat mendukung kuat dalam mengisi gerak serta suasana keseluruhan karya tarinya. Walau demikian, tidak terkesan monoton atau 'cape' mendengarnya karena ditata apik

pengaturan waktunya dan selalu ada bagian koreografi yang dipadukan dengan pola irama lambat dari gending berbentuk *dua wilet*. Selain itu, amat langka tarian atau karya tari Sunda yang nyanyian dan rumpaknya secara khusus digarap tersendiri. Hal lain yang juga penting menjadi bagian yang dianalisis, antara lain unsur-unsur garap kendang, bentuk gending, *laras*, *rumpaka* (teks lagu), tempo, dan struktur.

Menurut analisisnya, karakter lagu *Tablo* terkesan *lungguh* sedangkan karakteristik tari *Rasjati* terkesan lebih *ladak*, sehingga jiwa musikal lagu *Tablo* dapat dikatakan tidak mampu membangun karakter tari *Rasjati*. Hasil analisis itu, setidaknya memberikan jawaban atas faktor penyebab tari *Rasjati* terasa kurang berkarakter. Maka dari itu, berdasarkan hasil analisis dan upaya kreatifnya tersebut, maka karawitan yang digunakan dalam tari *Rasjati* adalah sebagai berikut: (1) Intro; (2) *Pager Baya*; (3) *Rénggong Kobongan*; (4) *Anglé*.

1.4 Rias dan Busana Tari



Gb. 5

Rias-Busana Tari Rasjati

(Photo: Fotografer Ervan, Padepokan Seni Mayang Sunda)

2. Presentasi Hasil Proses Akhir Tari Rasjati

Langkah akhir dari sebuah proses penciptaan tari adalah menyajikan hasilnya dihadapan publik, terutama sebagai bentuk pertanggungjawaban dari penelitian berbasis karya seni ini. Untuk kepentingan tersebut, secara kebetulan

di lingkungan kampus ISBI Bandung pada awal bulan Oktober yang baru lalu dilaksanakan sebuah kegiatan Dies Natalis Pertama ISBI Bandung. Adapun bentuk kegiatannya terdiri dari Sidang Senat Terbuka, Pergelaran dan Seminar.

Pada bentuk pergelaran itulah, *Rasjati* sebagai hasil akhir dari penelitian ini disajikan sebagai materi

yang terintegrasi dengan kegiatan Dies tersebut. Sungguh merupakan sebuah momentum yang sangat berharga, terutama dalam membangun publisitas sebagai sarana pengenalan kepada masyarakat mengenai kehadiran sebuah repertoar tari baru yang siap memberi warna dalam menyemarakkan

pertunjukan tari di lingkungan masyarakat pada umumnya.

Di sisi lain secara khusus bagi komunitas penggiat/kreator muda Jaipongan, bahwa tari *Rasjati* diharapkan mampu memberikan sentuhan baru dalam perkembangan tari Jaipongan.

Repertoar Tari Rasjati.



Gb. 6
Salah-satu motif gerak
Goongan Kahiji
(*depok handap*)



Gb. 7
Salah-satu motif gerak
Goongan Kadua
(*depok kagok*)



Gb. 8
Salah-satu motif gerak
Goongan Katilu
(*mincid ombak banyu*)



Gb. 9
Salah-satu motif gerak
Goongan Kaopat
(*koma, nyiku*)

(Photo: Fotografer Ervan, Oktober 2015)

SIMPULAN

Penciptaan repertoar tari untuk pemenuhan kebutuhan bahan ajar praktik, seperti juga yang berlangsung dalam penelitian berbasis karya seni dengan materi tari “Rasjati” ini, berdampak sangat positif bagi dosen penelitinya, Pengelola Prodi, dan terlebih lagi bagi para mahasiswa yang kecenderungan pada setiap tahunnya secara kuantitas mengalami peningkatan.

Repertoar tari Rasjati, tidak saja hadir sebagai bahan ajar materi praktik semata tetapi sekaligus di dalamnya memberikan dimensi pendalaman terhadap pemahaman mengenai informasi akademiknya sekaligus. Hal ini terasa begitu penting, karena masih terbatasnya sumber literatur sebagai acuan yang sangat dibutuhkan oleh para mahasiswa, terutama ketika mereka

akan menyelesaikan ujian tugas akhirnya. khususnya mengenai Jaipongan,

Begitu pula bagi sejawat dosen di lingkungan Prodi Seni Tari, penelitian berbasis karya seni ini menghasilkan langkah-langkah atau tahapan-tahapan yang penting dilakukan dalam menghasilkan sebuah model repertoar tari, sehingga memungkinkan selanjutnya menjadi format standar dalam pemenuhan kebutuhan materi ajar praktik. Bahkan menjadi sangat urgen, karena akan mengikis atau merekduksi secara bertahap kebiasaan pemunculan materi baru yang dilakukan tanpa disertai proses pengkajian terlebih dahulu, terutama tanpa disertai informasi akademiknya.

Berdasarkan perjalanan proses kreatif tersebut, maka repertoar tari Rasjati yang dihasilkan melalui kegiatan penelitian berbasis karya seni

ini “layak sebagai materi bahan ajar di semester VII”, karena sudah teruji melalui studi kelayakan dalam berbagai bentuk presentasi, diskusi, dan evaluasi, sehingga menjadi sebuah repertoar tari Jaipongan yang memiliki bobot pendalaman sesuai kebutuhan.

SUMBER PUSTAKA

Edi Mulyana, 1997, *Proses Kreatif Gugum Gumbira Dalam Penciptaan Tari Jaipongan*. Surakarta: Intitut Seni Indonesia (ISI) Surakarta.

Edi Mulyana & Lalan Ramlan, 2012, *Tari Jaipongan*. Bandung: Jurusan Tari Press, STSI Bandung

Edi Sedyawati, 1981, *Perkembangan Seni Pertunjukan*. Jakarta: Sinar Harapan.

Endang Caturwati dan Lalan Ramlan, ed., 2012, *Gugum Gumbira dari*

Cha-cha ke Jaipongan. Bandung: Sunan Ambu Press-STSI Bandung.

F.X. Sutopo Cokrohamidjoyo, et al., ed., 1986, *Pengetahuan Elementer Tari Dan Beberapa Masalah Tari*. Jakarta: Direktorat Kesenian Proyek Pengembangan Kesenian Jakarta Dep. P Dan K.

Hidayat Suryalaga, 2010, *Rawayan Jati*. Bandung: HAKI Yayasan Nur Hidayah.

R.M. Soedarsono. 1998, *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi*. Bandung: MSPI.

Sutan Takdir Alisjahbana, 1983, *Kreativitas*. Jakarta: Dian Rakyat.

METODE PROMOSI PAGELARAN KESENIAN TRADISIONAL DI BALAI PENGELOLAAN BUDAYA JAWA BARAT

Enok Wartika, Yanti Heriyawati

Institut Seni Budaya Indonesia (ISBI) Bandung
Jalan Buah Batu No. 212 Bandung
enok_wartika@yahoo.com

Abstrak

Makalah dengan judul “Metode Promosi Pagelaran Kesenian Tradisional di Balai Pengelolaan Budaya Jawa Barat”, merupakan hasil kajian tim penulis mengenai berbagai proses komunikasi yang telah, sedang dan akan dilakukan oleh Balai Pengelolaan Budaya Jawa Barat (BPBJB) dalam mempromosikan berbagai pagelaran kesenian yang berbasis budaya lokal. BPBJB didirikan untuk memfasilitasi para seniman, pencinta, apresiator, kritikus dan masyarakat pada umumnya agar dapat menampilkan dan menyaksikan berbagai kreativitas di bidang seni budaya. Penerapan metode promosi kesenian yang tepat dapat membantu menyosialisasikan keunikan, keluhuran dan keindahan karya seni yang ditampilkan terutama karya-karya kesenian tradisional yang nasibnya mengkhawatirkan. Kesenian-kesenian tradisional tersebut banyak yang hampir punah bahkan beberapa di antaranya sudah menghilang tanpa ada generasi yang mewarisinya. Sebagai aset bangsa yang tak ternilai harganya eksistensinya harus diperkenalkan kepada masyarakat luas secara berkelanjutan. Penerapan metode promosi yang tepat merupakan suatu keniscayaan agar masyarakat dapat mengenal, memahami, mencintai dan memiliki rasa bangga terhadap keluhuran seni budaya bangsa sendiri. Melalui promosi, atensi masyarakat harus terambil untuk melihat dan memaknainya dengan benar sehingga diharapkan dapat melahirkan kepedulian untuk bersama-sama melakukan dan mendukung berbagai program pelestarian. Promosi berbasis konservasi sangat perlu agar generasi mendatang dapat tetap menyaksikan dan mengapresiasi berbagai karya luhur generasi pendahulunya sehingga ikatan emosional melalui sentuhan budaya dapat membantu memperkuat identitas bangsa yang berakar dari filosofis kearifan lokal.

Kata Kunci: Metode, Promosi, Taman Budaya, Budaya Lokal

PENDAHULUAN

Fakta menunjukkan bahwa Indonesia adalah negara yang memiliki kekayaan kebudayaan yang sangat melimpah. Potensi ini tidak terbantahkan lagi merupakan aset negara yang tak ternilai harganya. Perhatian negara melalui berbagai program pelestarian budaya sudah cukup banyak namun kelihatannya hasilnya belum optimal dalam

memaksimalkan eksistensi kekayaan warisan seni budaya di tengah-tengah masyarakat. Masalah lain juga muncul karena kini ternyata kecintaan terhadap kekayaan seni budaya milik sendiri mengalami degradasi yang cukup memprihatinkan. Masyarakat umumnya generasi muda banyak yang tidak lagi mengenal dengan baik keluhuran seni budaya bangsanya. Hal lain yang lebih mengkhawatirkan di antara kekayaan

seni budaya bangsa banyak yang sudah musnah karena kehilangan penerus yang memiliki kepedulian dan tanggung jawab dalam melakukan pelestarian. Realitas tersebut telah memancing pemerintahan pusat dan daerah untuk melakukan berbagai upaya penyelamatan melalui kementerian terkait.

Jawa Barat turut andil menggalakan program pelestarian ini misalnya dengan membangun sarana fasilitas “Balai Pengelolaan Budaya Jawa Barat (BPBJB)”. Tujuan utamanya adalah terus berupaya meningkatkan fungsi dan peranannya sebagai wahana pelestarian, pembinaan, dan pengembangan seni budaya di Jawa Barat. Tujuan lainnya berupaya untuk membantu dalam memperkaya wawasan informasi khalayak agar memiliki pemahaman yang baik mengenai pentingnya penyelamatan aset bangsa tersebut dari kepunahan. Konsep yang positif, namun apakah kehadiran balai pengelolaan budaya tersebut sudah mampu berbuat maksimal untuk melakukan proses pelestarian?

Berkaitan dengan nasib eksistensi seni budaya tradisional di Jawa Barat, hasil inventarisasi Dinas Pariwisata dan Kebudayaan (Disparbud) Jawa Barat tahun 2010, sebanyak 134 jenis atau 40% dari total 355 kesenian budaya Sunda terancam punah. Bahkan 10% di antaranya sudah dinyatakan punah.¹ Sekitar 39 seni tradisional yang pernah hidup di Jawa Barat kini punah dan

tidak dipentaskan lagi.² Fenomena tersebut sangat miris karena jika tidak dilakukan pewarisan melalui regenerasi dengan berbagai program pelestarian, bukan tidak mungkin kesenian-kesenian tradisional lainnya akan mengalami nasib serupa.

Membaca fenomena yang telah lama dan sering digembor-gemborkan, selanjutnya, langkah apa yang sudah dilakukan balai pengelolaan budaya ini? Apakah kiprahnya sudah mampu menjawab tantangan pelestarian? Bagaimana memenuhi kebutuhan masyarakat dalam meningkatkan pemahaman dan kecintaan terhadap kekayaan seni budaya bangsa sendiri? Untuk merealisasikannya tentu memerlukan proses komunikasi yang intensif, efektif dan efisien agar upaya pemerintah pusat dan daerah dalam menempatkan serta mempromosikan citra seni budaya daerah untuk hidup dan berkembang di tengah masyarakat lokal, serta mampu dikenal ditingkat regional dan global dapat diwujudkan.

Jika kini, Balai Pengelolaan Taman Budaya Jawa Barat sudah memiliki metode untuk mempromosikan kegiatannya, maka harus dievaluasi capaian kinerjanya sehingga dapat terdeteksi berbagai kelemahan yang menyebabkan tidak optimalnya pencapaian tujuan yang telah ditargetkan. Paparan di atas, merupakan dasar pemikiran penulis mengkaji upaya promosi yang telah dilakukan BPTBJB.

1

<http://bola.inilah.com/read/detail/908462/134-kesenian-sunda-terancam-punah> (Diakses Tanggal 25-4-2014)

2

<http://oase.kompas.com/read/2012/10/05/06165929/39.Kesenian.Jabar.Punah> (Diakses Tanggal 23-4-2013)

PEMBAHASAN

Eksistensi Balai Pengelolaan Budaya Jawa Barat (BPBJB)

Cikal bakal munculnya gagasan mendirikan Taman budaya di Indonesia berasal dari ide Direktur Jenderal Kebudayaan pada Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia yang bernama Ida Bagus Mantra.³ Pada tahun 1970-an, ia terinspirasi setelah melakukan kunjungan kerja ke sejumlah pusat-pusat budaya yang ada di luar negeri. Berdasarkan pengamatannya pusat-pusat kebudayaan yang dikunjungi memiliki fasilitas lengkap yang representatif seperti; gedung pertunjukan atau teater tertutup, galeri seni, teater terbuka, ruang workshop, ruang pertemuan dan lain-lain. Dia ingin merealisasikan kehadiran taman budaya sebagai etalase seni budaya daerah di tiap provinsi se-Indonesia. Melalui serangkaian kajian yang melibatkan berbagai kalangan, maka disusun perencanaan untuk membangun Taman Budaya Tipe A di delapan Provinsi di Indonesia salah satu di antaranya adalah Taman Budaya Provinsi Jawa Barat.

Mengacu pada Peraturan Gubernur Provinsi Jawa Barat Nomor 43 Tahun 2010, tugas pokok Balai Pengelolaan Taman Budaya yaitu melaksanakan pengolahan, pengembangan, pemanfaatan, workshop, pelayanan dan pelestarian seni budaya daerah. Berdasarkan tugas pokok tersebut di atas, maka fungsi Balai Pengelolaan Taman Budaya

meliputi: pelestarian, pengembangan, dan pemanfaatan seni budaya, juga penyelenggaraan, pengelolaan, pelestarian, pengembangan dan pemanfaatan seni budaya. Hal ini sesuai dengan visi dari lembaga ini yaitu "Mewujudkan Taman Budaya Sebagai Pusat Seni dan Budaya Jawa Barat".

Sebagai salah satu ruang publik yang dapat dijadikan sebagai tempat untuk berkreasi para seniman, budayawan, pelajar maupun masyarakat umum, di bidang Seni dan Budaya dapat dikatakan bahwa fasilitas yang dimiliki Balai Pengelolaan Taman Budaya Jawa Barat sudah cukup memadai. Apalagi jika fasilitas pemerintah ini dapat suntikan dana cukup untuk melengkapi dan merawat berbagai fasilitas yang ada. Area ini dapat menjadi lokasi menarik yang cukup bergengsi. Lokasinya di dataran tinggi Dago Utara, idealnya dapat menjadi tempat bersantai pengunjung sambil disuguhi sajian unik kesenian lokal yang sudah tidak mudah lagi ditemukan di daerah perkotaan. Perpaduan kesenian tradisi dengan kuliner khas olahan tanah priangan dapat dikemas menjadi paket kunjungan wisata budaya di Bandung utara. Ruang publik ini masih memerlukan sentuhan pengelolaan. Saat ini belum mampu menjadi ikon budaya yang selalu dikejar penikmat seni, barangkali karena keterbatasan dana pengelolaan dan minimnya kontribusi masyarakat untuk menyalurkan bantuan secara financial telah membuat eksistensinya kurang dimanfaatkan secara optimal.

Terlepas dari kelemahan yang ada, berdasarkan pengamatan di

³ Lhat Informasi dan Agenda Kegiatan Balai Pengelolaan Taman Budaya Jawa Barat, tahun 2015

lapangan dan hasil penelusuran dari referensi yang ada di Balai Pengelolaan Taman Budaya, lokasi ini sangat berpotensi untuk terus dikembangkan karena pada dasarnya SDM yang ada didukung pula oleh para kurator kesenian cukup berpengalaman untuk meramu kekayaan Seni dan Budaya di Jawa Barat. Peluang untuk merealisasikan tujuan didirikan lembaga ini juga didukung beberapa fasilitas yang saat ini sudah dimiliki oleh Balai Pengelolaan Taman Budaya, meliputi: Gedung Teater Tertutup (*Indoor Theatre*), Gedung Teater Terbuka, Sanggar Tari, Galeri Rumah The, Mushola "Jabal Nur", Café, Ruang Perpustakaan, Wisma Seni, Area Parkir, Etalase Seni, Ruang Pertemuan dan Sekretariat.

Metode Promosi Pertunjukan Seni Budaya Lokal di Balai Pengelolaan Budaya Jawa Barat

Promosi adalah kegiatan pemasaran yang erat kaitannya dengan ilmu komunikasi. Promosi merupakan suatu aktifitas yang dilakukan dimana tujuan utamanya adalah untuk memberikan informasi, membujuk, mengingatkan dan mengarahkan masyarakat agar dapat terlibat di dalamnya dan tertarik untuk membeli atau memanfaatkan produk barang dan atau jasa yang ditawarkan pelaku promosi.

Konsep promosi umumnya sangat erat kaitannya dengan aktifitas pemasaran di perusahaan dan instansi yang bergerak di dunia usaha yang berjuang mengoptimalkan penjualan produknya yang berupa barang dan jasa. Namun seiring dengan perkembangan dan kebutuhan dalam penyebaran

informasi, maka kegiatan promosi telah menjadi salah satu metode komunikasi yang penting dilakukan dalam berbagai kegiatan tidak terbatas pada kegiatan perekonomian tetapi sangat tepat diterapkan untuk mengkomunikasikan kegiatan di bidang lain seperti; sosial, budaya, politik, dan lain-lain. Sehingga kegiatan promosi juga telah menjadi agenda penting dan biasa dilakukan oleh instansi-instansi pemerintah dan organisasi-organisasi nirlaba yang bergerak dalam bidang pembangunan dan pelayanan jasa agar program-programnya diterima, dikenal dan mendapat perhatian masyarakat.

Pada prakteknya, kegiatan promosi menggunakan beragam media yang meliputi media promosi berbasis media cetak dan media promosi elektronik. Selain itu, realisasi penyampaian informasi seringpula didukung dengan kegiatan yang sifatnya langsung seperti; workshop, pameran, talkshow, diskusi kelompok, pesan berantai, kunjungan dari pintu ke pintu, dan lain-lain.

Penulis melihat bahwa kegiatan promosi telah dilakukan para pengelola di BPBJB dalam setiap menjelang pelaksanaan event-event yang berkaitan dengan seni budayanya walaupun realisasinya belum optimal karena berbagai keterbatasan. Metode promosi yang dilaksanakan lebih mengarah pada promosi berpola khusus karena diawali dengan serangkaian tahapan untuk melakukan konservasi, rekonstruksi dan revitalisasi.

Berdasarkan data yang penulis peroleh bahwa Balai Pengelolaan Budaya Jawa Barat memiliki agenda tahunan yang sudah dirancang pada tahun anggaran sebelumnya. Namun

selain agenda acara Seni dan Budaya yang sudah pasti, Taman Budaya juga memiliki acara-acara yang penyelenggaraannya disusulkan di tengah-tengah kekosongan acara. Kegiatan-kegiatan seperti ini biasanya merupakan permintaan dari para stakeholder atau masyarakat umum lainnya untuk menggunakan fasilitas Taman Budaya.

Kajian penulis berkaitan dengan aktifitas bidang seni dan budaya di Balai Pengelolaan Taman Budaya Jawa Barat, menunjukkan bahwa lembaga ini sudah terus menata dan meningkatkan peranannya sebagai ruang publik tempat berkreasi para pelaku seni baik dari kesenian tradisional lokal maupun kesenian-kesenian kontemporer lainnya yang berkembang di masyarakat. Penataan dan optimalisasi peran sangat penting bagi Taman Budaya. Hal ini ditekankan oleh Kepala Dinas Pariwisata dan Kebudayaan Provinsi Jawa Barat, Nunung Sobari⁴. Dia mengungkapkan pada acara milangkala Taman Budaya yang ke 24., bahwa; "Seni budaya dari luar (negeri) yang masuk dan memengaruhi generasi muda sangat deras. Hal itu membutuhkan pemikiran bersama. Oleh karenanya, melalui unit-unit pelaksana seperti Balai Pengelolaan Taman Budaya Jawa Barat dituntut meningkatkan, mempererat, dan menjaga hubungan yang sudah terjalin baik selama ini dengan pelaku seni, budaya dan masyarakat pencintanya sebagai bentuk tanggungjawab Dinas Pariwisata dan Kebudayaan sebagai fasilitator, sekaligus mediator".

Terlepas dari program jangka panjang yang akan diusung pemerintahan provinsi Jawa Barat dengan visi: "Mewujudkan Jawa Barat Sebagai Pusat Budaya dan Destinasi Wisata bekelas Dunia" dan visi Balai Pengelolaan Taman Budaya Jawa Barat: Mewujudkan Taman Budaya Sebagai Pusat Seni Budaya di Jawa Barat." Dimana semua diurai dalam misinya yaitu; 1).Melestarikan seni dan budaya lokal; 2) Mengoptimalkan seni dan budaya sebagai aset daerah yang mendukung pengembangan kepariwisataan Jawa Barat dalam bingkai kearifan lokal.; 3) Mengoptimalkan seni dan budaya untuk mendukung pengembangan pendidikan seni berbasis budaya lokal; 4) Menjadikan Taman Budaya sebagai ruang kreatif yang terbuka bagi seniman dan budayawan Jawa Barat; dan 5) Meningkatkan kualitas Sumber Daya Manusia bidang seni dan budaya. Maka peneliti akan menyoroti langkah-langkah konkrit yang sudah dilaksanakan untuk merealisasikan visi dan misi dan tujuannya tersebut yaitu bagaimana mengoptimalkan perannya sebagai ruang publik melalui upaya langkah-langkah promosi untuk menarik masyarakat datang menyaksikan pertunjukan-pertunjukan yang telah dikemas.

Bersasarkan hasil evaluasi dan kajian peneliti Balai Pengelolaan Budaya Jawa Barat melakukan kegiatan promosi pagelaran budayanya berbasis rekonstruksi, revitalisasi, pewarisan dan inovasi seni budaya. Unsur promosinya disisipkan dalam setiap tahapan dan

⁴ Lihat Koran Pikiran Rakyat, Minggu 26 April 2015

yang paling terlihat adalah pada saat menjelang pertunjukan. Di sana akan mulai melibatkan media promosi cetak dan elektronik berbasis internet dan media sosial. Apabila dirinci maka terdiri dari beberapa tahapan. Penyusunan tahapan ini berdasarkan kajian peneliti selama melakukan observasi lapangan, wawancara dan penelusuran pustaka mengenai kiprah Taman Budaya Jawa Barat dalam merealisasikan tujuannya sebagai Unit Pelaksana Teknis yang langsung berhadapan dengan seniman, budayawan, pemerintahan daerah, para stakeholder dan masyarakat secara umum. Adapun tahapannya meliputi:

- 1. Tahap Pertama.** Membuat rancangan agenda dengan beberapa pengelompokan dan kriteria; kategori pertunjukan ragam seni, pewarisan seni tradisional, dialog budaya, revitalisasi seni tradisional, eksperimen seni, pesona budaya, temu karya, workshop, dan lain-lain. Setelah melalui pembahasan maka akan ditentukan beberapa seni budaya local untuk dibina dan dipertunjukan di Taman Budaya. Proses observasi, survey ke kabupaten dan kota serta proses dokumentasi aset budaya local di berbagai kabupaten dan kota akan dilakukan oleh tim langsung terjun dan datang ke daerah.
- 2. Tahap Kedua.** Apabila proses inventarisasi sudah selesai dilaksanakan pada tahun tersebut, maka tahap Selanjutnya akan dilakukan proses pemilihan, pemilahan, dan pengelompokan.
- 3. Tahap ke tiga.** Pembinaan, Pelatihan dan Kerjasama dengan

daerah-daerah yang keseniannya telah ditentukan.

4. Tahap Penjemputan dan pagelaran kesenian.

Proses promosi yang dilakukan untuk mengkomunikasikan pagelaran kesenian tersebut dilaksanakan dalam beberapa cara:

- a. Promosi disampaikan melalui media massa terutama media cetak "Pikiran Rakyat". Di media tersebut akan diuraikan dalam bentuk berita, artikel, konferensi pers, ulasan atau tulisan publisitas.
- b. Mengoptimalkan fasilitas media social di internet. Selain itu, pihak Taman Budaya biasanya merekrut volunteer untuk mempromosikan pertunjukan-pertunjukannya yang akan membantu mengundang via sms.
- c. Bantuan pihak pengisi acara. Ini sangat umum dilakukan jika pengisi acaranya akan membawa kawan atau relasi mereka untuk menyasikan acaranya bahkan seringpula untuk undangan selain yang dikirim oleh pihak Taman Budaya juga para pengisi acara akan membuat undangan sendiri disesuaikan dengan konsep yang diusung para pengisi acara.
- d. Media promosi cetak seperti; poster, spanduk, selebaran, surat undangan langsung, dan buku agenda tahunan yang akan disebar ke para stake holder.

5. Analisis dan Evaluasi

Selanjutnya menyusun

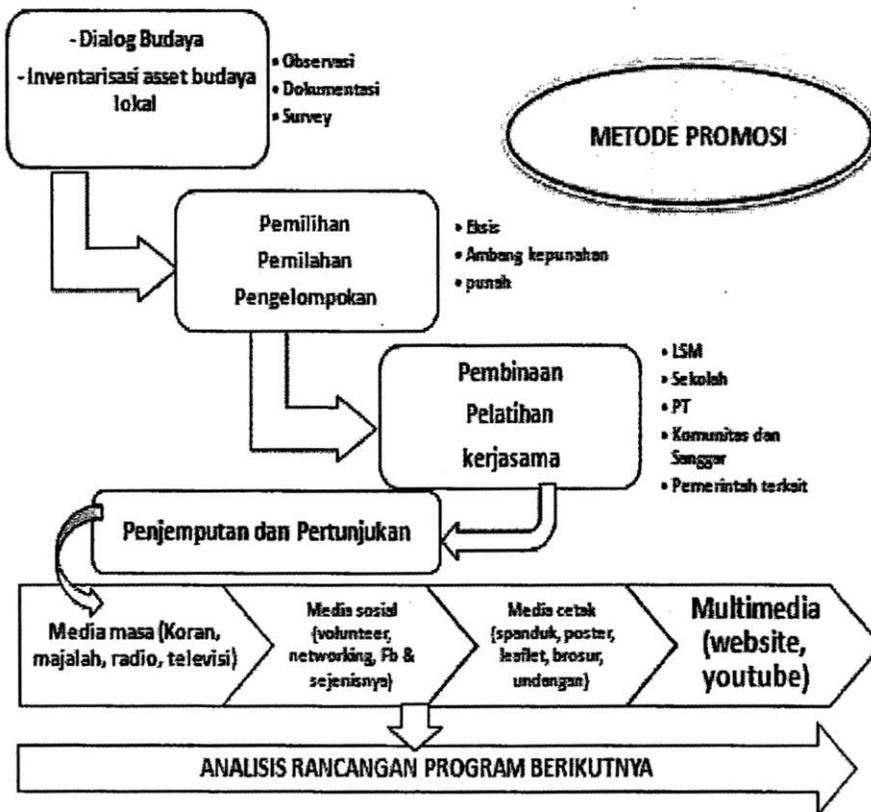
rancangan program berikutnya.

Setelah pagelaran acara selesai maka akan dilakukan tahapan evaluasi mengenai capaian yang

telah diraih dan membahas bagaimana apresiasi masyarakat penonton terhadap sajian acara. Selanjutnya akan dikemas kembali dan dibicarakan program-program pertunjukan kesenian berikutnya berdasarkan masukan, kajian dan permintaan untuk mengisi ruang public yang dimiliki Taman Budaya.

Bersasarkan tahapan metode promosi berbasis konservasi, rekonstruksi, revitalisasi, pewarisan dan inovasi seni budaya tersebut di atas. Apabila penulis gambarkan dapat dilihat pada ilustrasi di bawah ini.

MODEL METODE PROMOSI PERTUNJUKAN Kesenian DI TAMBUD



Peneliti hanya memberikan gambaran bahwa Taman Budaya dapat eksis dipastikan jika mampu merangkul pihak swasta/masyarakat untuk

bekerjasama tetapi untuk raihan tersebut tentu pihak pemerintah harus serius terlebih dahulu untuk menciptakan image. Pihak Taman Budaya melalui Dinas-dinas terkaitnya harus mampu merancang perlengkapan untuk

melaksanakan komunikasi pemasaran yang terintegrasi sehingga kegiatan promosi juga dapat optimal.

SIMPULAN

Taman Budaya atau Balai Pengelolaan Budaya merupakan salah satu Unit Pelaksana Teknis Dinas (UPTD) pada Dinas Pariwisata dan Kebudayaan Provinsi Jawa Barat. Fungsinya adalah sebagai fasilitator dalam setiap penyelenggaraan seni budaya yang dilaksanakan oleh para seniman, budayawan, pelajar dan mahasiswa serta berbagai kalangan masyarakat. Adapun berdasarkan Peraturan Gubernur Jawa Barat No. 43 Tahun 2010 Balai Pengelolaan Taman Budaya, memiliki tugas pokok yang sangat ideal jika pelaksanaannya mampu dilaksanakan secara optimal yaitu melaksanakan pengolahan, pengembangan, pemanfaatan, workshop, pelayanan dan pelestarian seni budaya daerah.

Pelaksanaan promosi yang dilaksanakan oleh Balai Pengelolaan Budaya Jawa Barat adalah berbasis konservasi, rekonstruksi, revitalisasi, pewarisan dan inovasi seni budaya untuk kemudian dilakukan pembinaan agar dapat disajikan pada serangkaian pagelaran kesenian budaya di Taman Budaya. Namun, proses dan pelaksanaan promosinya belum optimal karena berbagai keterbatasan baik dilihat dari SDM, sarana dan prasarana maupun pembiayaannya sehingga dalam setiap tahunnya harus melakukan penyeleksian yang cukup ketat ketika akan melakukan pembinaan.

Pertunjukan seni budaya lokal masih harus melakukan kerja keras dan perjuangan melalui kerjasama dengan

berbagai pihak karena jika tidak, maka keberadaannya hanya akan diapresiasi oleh kelompok-kelompok yang sama atau bahkan hanya diapresiasi oleh orang-orang yang datang tetapi tidak melakukan penghayatan dengan sesungguhnya. Idealnya, pertunjukan seni budaya tradisi dapat menjadi tontonan menarik yang berani tampil beda dibandingkan dengan pertunjukan seni kontemporer yang telah biasa menjadi santapan masyarakat di daerah urban.

Idealnya promosi harus bisa meningkatkan tingkat kunjungan sehingga target sasaran pelestarian yang digembor-gemborkan pemerintah melalui dinas-dinas kebudayaan dan pariwisata di setiap provinsi dan kota bisa terealisasi dengan baik.

DAFTAR PUSTAKA

- Azhar Susanto. 2000, *Sistem Informasi Manajemen Konsep dan Pengembangannya*, Bandung: Penerbit Lingga Jaya.
- Devito, Joseph, 1991, *Human Communication the Basic Course*, New York: Harver Collins Publihers.
- Fisher, B. Aubrey, 1986, *Perspectives on Human Communication atau Teori-Teori Komunikasi* (terj. Jalaluddin Rakhmat), Bandung: Remaja Rosdakarya
- Garna. K. Yudistira, 2001, *Ilmu-Ilmu Sosial: Dasar-Konsep-Posisi*, Bandung: Primaco Akademika
- Kotler, Philip, 2000, *Marketing Management, The Millenium Edition*, New Jersey: Prentice Hall International, Inc.

- Krech, Crutchfield, and Ballachey, 1962, *Individual in Society*, Berkeley: Mc Graw-Hill, Kogakusya Ltd.
- Littlejohn, Stephen, 1996, *Theories of Human Communcation*, Edisi ke 5, California Wadsward: Belmont.
- Mulyana, Deddy, 2001, *Ilmu Komunikasi Suatu Pengantar*, Bandung: Remaja Rosda Karya.
- Rakhmat, Jalaludin, 1991, *Metode Penelitian Komunikasi*, Bandung: Remaja Rosda Karya.
- Shimp. A. Terence, 2007, *Advertising, Promotion, and Athers Aspect of Integrated Marketing*, South Western Cencage Learning, Mason USA
- Tjiptono, F., 2002. *Manajemen Jasa*, Cetakan ketiga, Yogyakarta: Penerbit Andi Offset.
- Widyaningtyas, Sistaningrum, 2002, *Manajemen Penjualan Produk*, Yogyakarta: PT. Taristo.
- Wuthnow dkk, 1984, *Cultural Studies*, Boston: Routledge & Kegan paul

UNSUR RUPA DAN MANAJEMEN SENI PADA KESENIAN BELOK DAN GENYE: Sebagai Upaya Pemberdayaan Seni Daerah di Kabupaten Purwakarta

Zaenudin Ramli, M.Sn

Jurusan Seni Rupa Murni, Institut Seni Budaya Indonesia (ISBI) Bandung

Jl. Buah Batu No.212 Bandung 40116

Email: zaenudinramli@gmail.com

Abstrak

Kesenian Belok dan Genye merupakan sebuah seni pertunjukan (*performance*) yang bersifat hiburan. Pada mulanya kesenian Belok dan Genye digunakan pada kegiatan seni keramik. Tetapi pada saat ini kesenian Belok dan Genye digunakan sebagai seni hiburan. Hal ini berhubungan dengan semakin berubahnya pandangan masyarakat yang mencari inovasi-inovasi kesenian baru. Pada saat ini kesenian Belok dan Genye masih tetap tumbuh dan berkembang sesuai dengan kebutuhan masyarakat sekitar. Walaupun perkembangan Kesenian Belok dan Genye lebih bersifat hiburan tetapi identitas budaya di dalamnya masih tetap terjaga. Kesenian Belok dan Genye merupakan festival kesenian atau helaran kesenian memberikan makna penting untuk memahami budaya yang dihasilkannya dalam hal ini pada aspek kehidupan sosial masyarakat. Identitas yang kemudian bertindak keluar secara *real time*, melalui ritual yang mengangkat peserta-peserta di luar waktu untuk kesadaran baru, atau tujuan akhir mereka sendiri sebagai makhluk spiritual –manusia milik suci tatanan kosmis. Dalam tingkat ini, makna festival kesenian biasanya hidup berdampingan dalam upacara dan adat istiadat tradisional.

Kata kunci: *Identitas, Kesenian, Belok, Genye, Tradisional.*

PENDAHULUAN

Kesenian Belok dan Genye merupakan sebuah seni pertunjukan (*performance*) yang bersifat hiburan. Pada mulanya kesenian Belok dan Genye digunakan pada kegiatan seni keramik. Tetapi pada saat ini kesenian Belok dan Genye digunakan sebagai seni hiburan. Hal ini berhubungan dengan semakin berubahnya pandangan masyarakat yang mencari inovasi-inovasi kesenian baru.

Pada saat ini kesenian Belok dan Genye masih tetap tumbuh dan

berkembang sesuai dengan kebutuhan masyarakat sekitar. Walaupun perkembangan Kesenian Belok dan Genye ini lebih bersifat hiburan tetapi identitas budaya di dalamnya masih tetap terjaga. Kesenian Belok dan Genye ini merupakan warisan budaya yang harus dipelihara dan dilestarikan. Pengaruh era globalisasi yang sangat kuat membuat kita seakan lupa dan tidak peduli terhadap warisan budayanya sendiri. Oleh sebab itu, penulis melakukan kajian terhadap kesenian tradisi khas Kabupaten Purwakarta tersebut. Hasil penulisan ini

dapat dijadikan sumber untuk mengembangkan dan melestarikan kesenian Belok dan Genye. Penulis berusaha untuk memberikan informasi serta dokumentasi mengenai penyajian kesenian Belok dan Genye di Kabupaten Purwakarta.

Adapun permasalahan mengenai pengembangan kesenian Belok dan Genye sebagai berikut. *Pertama*, Bagaimana penyajian kesenian Belok di Kabupaten Purwakarta? *Kedua*, Seperti apa peranan unsur rupa dalam kesenian Belok di Kabupaten Purwakarta? *Ketiga*, Bagaimana konsep manajemen dan promosi dalam kesenian Belok di Kabupaten Purwakarta?

Tujuan yang pokok berkaitan dengan perspektif pembinaan dan luaran adalah kebutuhan akan perluasan medium unsur rupa dan manajemen promosi dalam kesenian Belok-Genye, khususnya pada masyarakat kabupaten Purwakarta. Hal ini menandakan upaya pemberdayaan seni daerah agar tetap eksis dan dapat dilestarikan.

Landasan penulisan dilakukan dengan pendekatan teoritik dan empirik. Pendekatan teoritik melihat bahwa kesenian merupakan suatu produk dari manusia yang berasal dari pengalaman-pengalaman hidupnya. Kesenian merupakan ekspresi dan sifat kreatif manusia yang timbul dari perasaannya dan bersifat indah sehingga dapat menggerakkan jiwa perasaan manusia seperti apa yang diungkap oleh Koentjaraningrat dalam Arifa (2013: 1). Sementara pendekatan empirik melihat bahwa kesenian Belok-Genye merupakan produk kesenian daerah khas Purwakarta dan salah satu *genre* seni pertunjukkan. Teknik pengumpulan data dilakukan dengan

observasi yakni: wawancara, studi pustaka dan dokumentasi.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Sejak awal waktu munculnya modernitas merupakan kemajuan sekuler linear sejarah. Sebagian besar kehidupan masyarakat manusia biasanya telah membuka dalam siklus suci suksesi ketat melalui ketaatan-kemeriahan. Hal itu telah mengganggu rutinitas kehidupan sehari-hari mereka. Kehidupan sosial masyarakat pada akhirnya menegaskan kembali prinsip-prinsip yang mendasarinya seperti pola keyakinan, asumsi, harapan, mitos dan visi masa depan. Fakta bahwa festival kesenian atau helaran kesenian memberikan makna penting untuk memahami budaya yang dihasilkannya dalam hal ini pada aspek kehidupan sosial masyarakat. Identitas yang kemudian bertindak keluar secara *real time*, melalui ritual yang mengangkat peserta-peserta di luar waktu untuk kesadaran baru, atau tujuan akhir mereka sendiri sebagai makhluk spiritual –manusia milik suci tatanan kosmis. Dalam tingkat ini, makna festival kesenian biasanya hidup berdampingan dalam upacara dan adat istiadat tradisional.

Keadaan normal waktu adalah apa yang membuat mereka menonjol sebagai manifestasi arketif (*the archetypical manifestation*) bahwa manusia seperti apa yang dikatakan oleh sejarawan Belanda John Huizunga (1872-1945) merupakan makhluk bermain atau “yang bermain dalam budaya”. Tindakan sakral festival dirayakan pada momen liburan, sebagaimana momen-momen waktu suci. Dalam acara seperti festival

mereka berkumpul bersama secara kolektif untuk kegembiraan. Acara festival seperti seni pertunjukkan, tarian, musik dan lain-lain dirayakan. Seperti apa yang dikatakan Huizunga, apakah kita pikirkan bahwa perayaan agama Yunani kuno atau agama di Afrika, hari ini kita hamper tidak bisa menggambarkan apapun garis secara tajam antara suasana festival hiruk-pikuk kesenian dengan hal-hal yang suci dan sakral (*Homo Ludens*, 1955 : 21).

Seni dan budaya yang tumbuh dan berkembang di Jawa Barat merupakan refleksi dari akar budaya, hasil kreativitas dari kelompok masyarakat, maupun kreativitas individual. Semua itu, merupakan kekuatan lokal dan modal social (*social capital*) yang sering dilupakan, bahkan tidak disadari potensinya oleh masyarakat sebagai pemilikinya, merupakan aset, dan kekayaan daerah, yang dapat dijadikan potensi sebagai Aset Seni Budaya dan Pariwisata. Namun demikian potensi Seni Budaya, dan Pariwisata tersebut belum dapat diberdayakan secara optimal (Darsiharjo, et al., 2009 : 6). Seni pertunjukan Indonesia sangat istimewa serta merupakan sosok seni pertunjukan yang sangat lentur dan "cair" sifatnya. Hal tersebut karena lingkungan masyarakatnya yang selalu berada dalam kondisi yang terus berubah-ubah. Pada kurun waktu tertentu, ada yang mapan dan mengembangkan suatu sosok yang tumbuh sebagai suatu "tradisi", sebagai upaya dan penerimaan masyarakat kepada suatu "hasil budaya" yang dialihteruskan selama ber-generasi. Begitu pula daerah Jawa Barat, berbagai karya seni tumbuh dan berkembang, difungsikan dari generasi ke generasi

yang kemudian mempunyai ciri-ciri yang mapan, masing-masing daerah mempunyai ciri khas yang mencerminkan asal daerahnya, bahkan membentuk *genre-genre*, kemudian menjadi tradisi masyarakat setempat.

A. Fungsi Seni Pertunjukkan

Seni pertunjukkan bisa dikategorikan memiliki tiga fungsi yaitu: fungsi primer, ungkapan pribadi dan presentasi estetis. (1) Fungsi primer adalah seni sebagai sarana upacara; sebagai ungkapan pribadi; dan (3) sebagai presentasi estetis. Sedangkan fungsi sekunder apabila seni pertunjukan bertujuan bukan untuk dinikmati, tetapi untuk kepentingan yang lain. Ini berarti fungsi pertunjukan menjadi multifungsi, tergantung dari perkembangan masyarakat pendukungnya. Multifungsi itu antara lain; sebagai pengikat kebersamaan, media komunikasi, interaksi, ajang gengsi, bisnis, dan mata pencaharian. Dengan kata lain bahwa tiap tarian bisa mempunyai beberapa fungsi, yang menentukan fungsi primer dan fungsi sekundernya. Artinya fungsi belum tentu abadi dari waktu ke waktu (Anya Peterson Royce, 1980: 85).

1. Fungsi Primer

Seni Pertunjukan sebagai Sarana Ritual. Beberapa daerah di Jawa Barat masih menyelenggarakan seni pertunjukan yang ada kaitannya dengan upacara ritual, khususnya yang berkaitan dengan padi, yang dilaksanakan menurut kebiasaan secara tetap, menurut waktu tertentu, serta untuk keperluan tertentu. Antara lain, *Tarawangsa* di Sumedang, *Ngarot* di Indramayu, dan *Seren Taun* di

Sukabumi. Pertunjukan tersebut merupakan ritual untuk persembahan demi kesuburan pertanian. Penyajian tarian pada upacara padi, diyakini memiliki kekuatan magi-simpatetis dan berpengaruh terhadap upacara persembahan itu (Darsiharjo, et al., 2009 : 8-9).

2. Fungsi Sekunder

Apabila fungsi primer dari seni pertunjukan, adalah seni pertunjukan berfungsi untuk dinikmati, baik sebagai ritual, hiburan, atau tontonan, berbeda dengan fungsi sekunder. Fungsi seni pertunjukan lebih kepada kepentingan yang lain. Ini berarti fungsi pertunjukan menjadi multifungsi, tergantung dari perkembangan masyarakat pendukungnya. Multifungsi itu antara lain; sebagai pengikat kebersamaan, media komunikasi, interaksi, ajang gengsi, bisnis, dan mata pencaharian, termasuk juga untuk kepentingan pariwisata (Darsiharjo, et al., 2009 : 10).

B. Konsep Penyajian Seni Belok-Genye Purwakarta

Seni Belok-Genye yang coba dikembangkan di kabupaten Purwakarta, merupakan seni pertunjukan yang muncul pada tahun 90-an, yang muncul pada awalnya dari kegiatan kreatif *beberesih* memakai sapu lidi yang dilaksanakan di seputar jalan buah batu-Bandung. Oleh karena itu, tidak heran jika pertunjukan Belok-Genye ini memakai material sapu lidi sebagai alat pertunjukannya. Seni Belok sendiri kalau melihat perkembangan dalam seni modern Barat bisa dikatakan model pendekatannya disebut memakai pendekatan *happening art*. Seni Belok sendiri dalam tataran

materialnya memakai medium tanah lumpur bekas—hasil karya keramik Plered—yang kemudian dilumuri ke seluruh tubuh para aktor pertunjukannya, kita bisa cermati bahwa pemakaian lumpur bekas ini tidak lain hasil pemanfaatan dari karya keramik yang merupakan hasil dari industri keramik yang berada di Plered-Purwakarta. Maka dengan demikian seni Belok-Genye bukanlah seni tradisional yang orisinil milik kabupaten Purwakarta. Pada prakteknya seni Belok-Genye ini mengalami berbagai perubahan, kreatifitas, dan hasil inovasi. Meskipun seni Belok-Genye pada pendekatannya masih berpegang pada prinsip-prinsip seni pertunjukan. Seni Belok-Genye pada perjalanan kemudian telah mengalami perkembangan dan pergeseran, salah seorang yang berhasil mengembangkan seni Belok-Genye ini ialah oleh Gondo seorang alumni dari STSI/ISBI Bandung.



Gambar 1. Tahap persiapan latihan seni Belok-Genye kabupaten Purwakarta (sumber foto: Mpap Gondo September 2015)



Gambar 2. Para aktor seni Belok yang berjumlah 15 orang yang sudah dilumuri tanah (sumber foto: Mpap Gondo September 2015)

C. Pengembangan Unsur Rupa dalam Seni Belok-Genye kabupaten Purwakarta

Sejauh pengamatan penulis bahwa pola seni Belok dan Genye yang ditampilkan di panggung atau di jalanan tampak sporadis dan tidak teratur. Maka dibutuhkan pola iring-iringan Belok-Genye yang sesuai dengan konsep budaya tradisional masyarakat Sunda. Estetika adalah dasar sekaligus tujuan dari penciptaan seni, desain dan arsitektur. Dalam seni rupa kontemporer dimungkinkan pencarian gagasan atau sumber estetika tidak hanya dari bentuk berbagai artefak tradisional tetapi juga dari berbagai sumber lain termasuk kondisi geografis dan kekayaan budaya lainnya yang dimiliki masyarakatnya dalam hal ini masyarakat Sunda. Beberapa sumber yang dapat dijadikan acuan adalah kosmologi Sunda, bahasa dalam hal ini ungkapan dan peribahasa serta naskah Sunda kuno. Dalam khasanah seni rupa, desain dan arsitektur serta matematika dikenal tiga bentuk dasar yaitu segi empat bujursangkar, lingkaran dan segitiga (Jamaludin, 2011 : 9). Ketiga bentuk dasar ini juga ditemukan dalam *babasan* (ungkapan) dan *paribasa* (peribahasa) Sunda. Oleh karena itu sebagai pengembangan inovasi unsur rupa pola

seni Belok-Genye dalam pertunjukannya bisa memakai ketiga pola bentuk dasar tersebut.

1. Pola Iring-iringan Genye-Belok Segi Empat Bujursangkar

Pola atau bentuk segi empat bujur sangkar yang dipakai dalam terdapat dalam ungkapan "*Hirup kudu masagi*". Ungkapan yang berisi petuah yang artinya hidup harus serba bisa. Bentuk lain, "*jelema masagi*" (Natawisastra, 1979, Hidayat, dkk, 2005) artinya orang yang memiliki banyak kemampuan dan tidak ada kekurangan. *Masagi* berasal dari kata *pasagi* (persegi) yang artinya menyerupai (bentuk) persegi. Ciri bujursangkar adalah keempat sisinya berukuran sama. Kesamaan ukuran empat bidang pada bentuk bujursangkar ini diibaratkan berbagai aspek dalam bentuk tindakan atau perbuatan di dalam kehidupan yang harus sama dalam kualitas dan kuantitasnya. Umumnya ungkapan ini dipahami sebagai perlambang untuk hidup serba bisa sehingga tercipta kesempurnaan perbuatan atau perilaku dalam hidup. Pengertian serba bisa atau serba dilakukan dalam arti positif dengan penekanan utama mengarah pada dua aspek pokok kehidupan manusia, yaitu kehidupan duniawi (bekerja, hubungan manusia dengan manusia, hubungan manusia dengan alam) dan kehidupan di akhirat nanti (hubungan manusia dengan Tuhan). Bentuk segi empat bujur sangkar secara absolut tidak terdapat di alam. Dengan kata lain, bentuk ini adalah ciptaan imajinasi manusia hasil abstraksi dari rupa yang ada di alam. Bentuk segi empat lainnya, seperti empat persegi panjang adalah

turunan dari bentuk bujur sangkar ini (Jamaludin, 2011 : 10).

2. Pola Iring-iringan Genye-Belok Lingkaran

Bentuk lingkaran terdapat dalam ungkapan “*Niat kudu buleud*” (niat harus bulat). Niat berkaitan dengan persoalan keteguhan sikap, keyakinan serta kepercayaan yang pada ujungnya bermuara pada masalah keimanan atau spiritual. Bentuk bulat dibuat dari garis melingkar dengan ujung saling bertemu, dengan jari-jari dari titik pusat ke setiap sisi berukuran sama. Bila mengacu pada bentuk-bentuk yang ada di alam tampak bahwa lingkaran terdapat pada berbagai objek seperti bulan dan matahari di angkasa, berbagai bentuk bunga seperti bunga teratai dan beberapa jenis daun memiliki bentuk dasar lingkaran atau bulat. Bentuk lingkaran mempunyai keunikan yang tidak dimiliki bentuk dasar lain, seperti riak di permukaan air. Bila permukaan air tersebut terganggu seperti karena suatu objek jatuh pada permukaan air tersebut, di sekitar objek, karena pengaruh gravitasi, air bereaksi dengan membentuk lingkaran yang bergerak membesar mengitari objek (Jamaludin, 2011 : 10).



Gambar 3. Pola lingkaran yang dilakukan pada saat latihan Belok-Genye (sumber foto: Mpap Gondo September 2015)

3. Pola Iring-iringan Genye-Belok Segitiga

Bentuk segi tiga terdapat dalam ungkapan “*bale nyuncung*” dan *Buana Nyuncung* (tempat para dewa dan hyang dalam kosmologi masyarakat Kanekes). *Bale Nyuncung* adalah sebutan lain untuk tempat atau bangunan suci, yang dalam Islam adalah masjid. Kalimat *ka bale nyuncung* dalam percakapan sehari-hari maksudnya melangsungkan akad nikah, yang jaman dahulu umumnya dilakukan di masjid. Mengacu pada alam, bentuk *nyuncung* adalah bentuk umum gunung. Gunung berperan penting dalam perjalanan sejarah Sunda khususnya karena berbagai situs megalitikum dan makam keramat umumnya terdapat di gunung (Wessing, 2006). Wessing lebih jauh mengungkapkan penelitian Hidding (1933 dan 1935) bahwa pegunungan adalah perbatasan antara hunian manusia (*settled area*) dan wilayah asing tempat kehidupan manusia berakhir dan kehidupan lain mulai (Jamaludin, 2011 : 12).

D. Rekomendasi Pengembangan Unsur Rupa Baru dalam Seni Belok-Genye

Rekomendasi peneliti untuk menunjukkan upaya lebih menarik lagi dari pertunjukkan seni Belok-Genye ini, dirasa perlu pengembangan lagi dalam tataran unsur rupa seperti: eksplorasi material dan pemakaian unsur warna. Selain memakai tanah liat/lumpur yang hanya bisa dilihat satu warna (monokromatik). Peneliti merekomendasikan eksplorasi material yang memakai *bodysuits colour* yang tentu lebih menarik akan segi warna dan aman terhadap iritasi kulit para aktor.

No.	Unsur Rupa Belok-Genye Lama	Rekomendasi Unsur Rupa Belok-Genye Baru
1	 <p data-bbox="303 584 669 648">Material lama: tanah liat Warna: monokromatik-coklat</p>	 <p data-bbox="724 584 1141 680">Material baru: <i>bodysuits</i> Warna: <i>Full colour</i> (kuning, putih, hijau, hitam, merah biru)</p>

Gambar 4. Ilustrasi Penggunaan Material baru dan *Body Colour Suits*
(Sumber: Penulis, 2015)

E. Manajemen dan Promosi dalam Seni Belok-Genye

Seni tradisi Belok-genye di Purwakarta-Jawa Barat banyak mengalami perubahan, di antaranya ada yang berubah fungsinya, bentuk, atau bahkan orientasi nilai budaya. Di Jawa Barat misalnya. Tidak ada satupun investor yang berani membuka Pusat Budaya sejenis *Culture Center* tempat berkumpulnya para seniman lokal sebagai ajang kreativitas, dengan penataan panggung yang representatif untuk suatu sajian pertunjukan serta dilengkapi desain artistik tata panggung, tata suara, dan tata lampu yang super canggih. Atau yang lebih kecil lagi, tempat untuk menyajikan berbagai pertunjukan tradisional, yang mencerminkan kelokalan daerah Sunda Jawa Barat.

Pengemasan seni pertunjukan atas pertimbangan industri pariwisata harus disesuaikan dengan kondisi dan keberadaan para turis dan wisatawan yang datang. Parawisatawan biasanya memiliki waktu yang terbatas untuk

menonton seni pertunjukan, oleh sebab itu pengemasan dan perkembangan seni pertunjukan pun akan selalu mengikuti perkembangan dan dinamika masyarakat pendukungnya.

SIMPULAN

Untuk mempertahankan seni budaya Jawa Barat dari kepunahan perlu dilakukan pengemasan berupa seni pertunjukan dengan tetap melestarikan budaya dari unsur konservasi, menjadi sajian pariwisata yang bersifat kompetitif. Kemasan seni pertunjukan merupakan bentuk seni pertunjukan tradisi yang sudah terwujud sebagai hasil interaksi sosial, karena sebuah pertunjukan tidak hanya memuaskan seniman pelaku dan penciptaannya, melainkan juga harus dapat dinikmati oleh masyarakatnya.

Untuk mempertahankan seni budaya yang ada di Jawa Barat perlu mengemas, kesenian daerahnya menjadi sajian seni yang menarik, yang bisa disukai oleh pengguna, yang tidak saja

dikonsumsi oleh masyarakat setempat, tetapi juga oleh daerah lain, sebagai bentuk seni yang unik dan menarik. Sehingga selain dapat melestarikan, dan mengembangkan seni budaya daerah, juga dapat mewujudkan dan menciptakan lapangan kerja bagi masyarakat atau juga para seniman lokal.

Seni dan budaya Jawa Barat harus dianggap sebagai aset yang luar biasa, dan disinergikan dengan sektor pariwisata, sehingga dapat dinikmati oleh berbagai kalangan. Untuk mengefektifkan pembinaan dan pengemasan seni budaya dalam bentuk seni pertunjukan perlu dibuat kantong-kantong pembinaan seni pertunjukan sebagai salah satu destinasi kunjungan wisata.

DAFTAR PUSTAKA

- Arifa, Rina. (2013). *Penyajian Seni Domyak Pada Grup Sinar Pusaka Muda Kabupaten Purwakarta*. Skripsi Sarjana Pendidikan Pada FPBS UPI Bandung: Tidak Diterbitkan.
- Darsiharjo. (2009). *Pengembangan Potensi Seni Tradisi di Jawa Barat Melalui Pembinaan Sentra-sentra Budaya Seni dan Pariwisata*. Direktorat Jenderal Pendidikan Tinggi Departemen Pendidikan Nasional.
- Jamaludin. (2011). *Estetika Sunda dan Implementasi dalam Desain Kontemporer*. Konferensi Internasional Budaya Sunda II.
- Kubarsah, Ubun.1994. *Waditra*. Bandung: CV. Sampurna.
- Lestari Suci, Prima. (2013). *Kesenian Dod Dod Pada Acara Syukuran Panen (Rasulan) di Kampung Pamatang Kecamatan Saketi Kabupaten Pandeglang*. Skripsi Sarjana Pendidikan Pada FPBS UPI Bandung: Tidak Diterbitkan.
- Maulany, Hilda. (2013). *Kesenian Buncis di Sanggar Leuweung Seni Kabupaten Purwakarta* Skripsi Sarjana Pendidikan Pada FPBS UPI Bandung: Tidak Diterbitkan.
- Roy, Christian. (2005). *Traditional Festivals- A Multicultural Encyclopedia*, Santa Barbara, California, Oxford-England.
- Sedyawati. (1981). *Seni Pertunjukan*. Jakarta: Sinar Harapan
- Sp, Soedarso. (1990). *Tinjauan Seni*. Cetakan ke3. Yogyakarta: Saku Dayar Sana.
- Sugiyono. (2008). *Metode Penelitian Pendidikan (Pendekatan Kuantitatif, Kualitatif dan R&D)*. Cetakan ke5. Bandung: Alfabeta
- Tryana, Tino. (2011). *Pertunjukan Angklung Buncis dalam acara seren Taun Di Kecamatan cigugur Kabupaten Kuningan*. Skripsi Sarjana Pendidikan Pada FPBS UPI Bandung: Tidak Diterbitkan.

GAYA TEATER KAMI JAKARTA MENGKONSTRUKSI Pandangan Sosial Budaya

Jaeni

Prodi Seni Teater, Fak. Seni Pertunjukan ISBI Bandung
Jl. Buah Batu no.212 Bandung
email; jaenibwastap@gmail.com

Abstrak

Seni pertunjukan teater kontemporer merupakan media komunikasi seni yang berangkat dari ide gagasan para seniman untuk mengekspresikan fenomena-fenomena yang terjadi dalam lingkungan sosial budayanya. Ekspresi pertunjukan teater bisa merupakan jawaban, harapan, kritik, gambaran masa lalu, sekarang, dan masa depan kehidupan. Ekspresi itu dikomunikasikan melalui seni teater, baik secara dramatik, kinestetik, musikalistik, maupun visualistik oleh para pelakunya yang sekaligus mengkonstruksi masyarakatnya terkait dengan kehidupan sosial budaya yang dialami dalam lingkungannya. Metode dalam penelitian ini memakai pendekatan kualitatif dengan semangat interpretatif dalam perspektif fenomenologis. Metode ini mengedepankan wawancara mendalam, pengamatan berpartisipatif, dan refleksi diri. Hasil penelitian ini menunjukkan bahwa pertunjukan teater kontemporer Indonesia memberikan upaya konstruksi pikiran publiknya, terutama pada pengetahuan dan pemahaman tentang lakon-lakon yang dipentaskan oleh kelompok teater. Analisis pertunjukan teater yang diwakili kelompok teater Kami Jakarta yang dipimpin oleh Haris Bah, menunjukkan isu-isu yang berkembang di wilayah budaya lingkungannya. Teater Kami mengungkap permasalahan masyarakat urban di sisi kota metropolitan Jakarta.

Kata kunci: *Konstruksi, Teater Kontemporer, Gaya, Sosial-budaya*

PENDAHULUAN

Penelitian tentang komunikasi seni pertunjukan teater kontemporer Indonesia merupakan kegiatan penelitian lanjutan penulis yang sebelumnya telah dilakukan sejak tahun 2003. Diawali dengan memetakan wilayah seni pertunjukan ke dalam perspektif komunikasi yang dituangkan dalam publikasi artikel ilmiah (Jurnal Panggung, volume 2 no. XXI, 2003) dan pada tahun 2004, melalui penelitian kecil peneliti mulai menuliskan tentang *Pencarian Landasan Teori Komunikasi Seni Pertunjukan Teater Rakyat* (Jurnal Panggung, volume 1 no. XXV, 2004). Pentingnya wilayah komunikasi dalam seni pertunjukan diwujudkan dalam tesis (2005) dengan mengambil topik

Komunikasi Seni Pertunjukan Teater Rakyat yang diterbitkan dalam sebuah buku *Komunikasi Seni Pertunjukan (membaca teater rakyat Indonesia)* pada tahun 2007. Wilayah komunikasi seni semakin menjadi penting ketika membicarakan estetika seni pertunjukan, maka peneliti menuangkannya dalam disertasi (S3) dengan topik *Komunikasi Estetik Pertunjukan Teater Rakyat* (2011) yang pada tahun 2012 diterbitkan dalam bentuk buku *Komunikasi Estetik (Menggagas Kajian Seni dari Peristiwa Komunikasi Pertunjukan)*.

Beranjak dari kajian komunikasi seni pertunjukan teater rakyat, penulis ingin membuat basis pengetahuan untuk menuju kajian-kajian pada komunikasi

seni pertunjukan kontemporer. Alasan ini mendorong peneliti untuk mengkaji beberapa kelompok teater kontemporer, salah satunya adalah kelompok teater KAMI Jakarta.

Bagi penulis, permasalahan komunikasi seni merupakan permasalahan yang dinamis terkait makna pesan yang disampaikan yang selalu berdasarkan pada fenomena dan konteks sosial budaya masyarakat pendukungnya. Asumsi permasalahan ini diawali bahwa sesungguhnya dalam kehidupan sosial penuh dengan tindakan konstruksi dari setiap individu sebagai makhluk bebas (Berger and Luckmann; 1966). Teater salah satunya menjadi ruang bagi individu yang memiliki kebebasan berpikir untuk mengungkap gagasan-gagasan yang tidak sama dengan individu pada ruang di luar teater. Ruang kebebasan individu seniman teater tersebut menjadi aktivitas konstruktif bagi fenomena sosial budaya. Asumsi selanjutnya bahwa kelompok teater dapat mengkonstruksi pikiran, pandangan dunia, dan pemahaman publiknya dalam mementaskan suatu lakon (cerita). Terkait dengan hal tersebut, penulis mencoba untuk mengungkap komunikasi seni pertunjukan teater kontemporer pada kelompok teater KAMI Jakarta yang diungkapkan melalui bentuk-bentuk komunikasi seni seperti komunikasi *dramatik*, *kinestetik*, *musikalistik*, dan *visualistik*.

Dari keempat bentuk komunikasi seni tersebut menjadi bagian dari komunikasi seni yang secara esensial disebut komunikasi estetika. Komunikasi ini pada prinsipnya bahwa setiap seni pertunjukan memberi keindahan atau membentuk relasi nilai-nilai keindahan

yang memiliki nilai bagi pelaku dan publiknya (Jaeni; 2012). Nilai-nilai estetika itulah yang dikomunikasikan oleh seni pertunjukan yang menjadi bagian dalam analisis komunikasi seni pertunjukan teater kontemporer Indonesia.

PEMBAHASAN

Sekilas Kelompok Teater KAMI Jakarta

Kelompok teater KAMI merupakan satu dari sedikit kelompok teater di wilayah Ibukota Jakarta yang sejak awal berkiprah di luar mekanisme festival, atau kelompok ini lahir bukan dari perjalanannya melalui festival-festival teater yang diadakan di Jakarta. Kelompok teater KAMI didirikan di Jakarta, 21 Juni 1989, oleh Harris Priadie Bah, dan merupakan kelompok yang produktif. Paling tidak, ada karya baru dalam setahun. KAMI sangat sungkan untuk menyebut credo teaternya, namun ia sangat cocok dengan credo atau worldview teater yang diungkap oleh Afrizal Malna, yaitu "*menggarap tema-tema realis dengan bentuk yang imajinatif*". Proses garapnya bersandar pada naskah, baik naskah sendiri ataupun naskah asing yang selalu diperlakukan dan diwujudkan dalam kerangka imajinatif.

Kelompok teater KAMI tidak bisa dilepaskan dengan nama pendirinya, Harris Priadie Bah, yang lahir di Jakarta, 7 Januari 1966. Harris Priadie Bah memulai karir dalam dunia seni peran melalui keterlibatannya sebagai aktor di Teater Sae, 1987. Sebelum itu, dia sempat menempuh pendidikan formal di Sekolah Teater dan Film Jakarta. Tidak sampai lulus karena

sekolah itu cuma bertahan setahun, kemudian bubar. Sekalipun teater formal yang ditempuhnya bubar, ia sudah terlanjur cinta dengan teater. Oleh karena kecintaannya itulah, ia terus menggeluti teater dengan segala kegelisahan yang membawanya ke Taman Ismail Marzuki, tempat dia menemukan muara bagi kegelisahannya.

Dua tahun kemudian, Harris berkeinginan membentuk kelompok sendiri. Sebagai aktor, dia merasa kurang total dalam menyampaikan hasrat-hasrat artistik dan estetis. Maka pada Juni 1989, dia mendirikan Kelompok Teater KAMI dan dalam berbagai pentasnya bertindak sebagai aktor, penata artistik, pewayang, sekaligus pimpinan produksi. Dia juga menulis naskah, atau menurut istilahnya sendiri, 'teks dramatik'.

Sebagai keturunan Tionghoa, Harris mengaku satu-satunya yang 'melenceng'. Sebagian besar keluarganya berkecimpung di dunia dagang. Sejak kecil hingga lepas SMA, hidupnya lurus-lurus saja. Tak pernah pulang larut malam apalagi nongkrong dengan teman satu *geng*. Namun garis hidup kemudian berbelok setelah dia mengenal teater, ia tersesat dalam dunia teater, dan dengan 'ketersesatannya' itu, Harris merasa wajib berterimakasih kepada almarhum Wahyu Sihombing, yang pernah mengasuh program Bina Drama di TVRI. Program itu menjadi titik awal menyukai dunia peran. Ia paling suka melihat orang memerankan karakter lain, dan itu sangat mengasyikkan.

Pada 1994, Harris sempat bermukim di Sintang, Kalimantan Barat selama 6 bulan. Tujuannya, menggali

potensi kebudayaan masyarakat Dayak. Hasil pengamatan dan penggaliannya terhadap potensi seni budaya masyarakat setempat, menelorkan pentas *Dara Muning*, yang teks dramatisnya ditulis oleh Ratna Sarumpaet, berdasar mitos lokal. Harris juga sempat bekerja sebagai sekretaris program, sekaligus Ketua Komite Teater di Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) tahun 2003-2005. Pada 2004, dia diundang Universitas Kebangsaan Malaysia sebagai pengamat Festival Seni Teater Melayu ASEAN, dan pada 2009 diundang *The Japan Foundation* untuk mengamati serta mempelajari perkembangan seni pertunjukan di Jepang.

Dalam menggeluti dunia teater, Harris memiliki tujuan sebagaimana orang lain mencintai sesuatu dengan sebuah tujuan, yaitu lewat pertunjukannya semoga bisa menjadi *garam* dan *juru penerang* bagi orang lain. *Garam* dan *juru penerang* sesungguhnya sebuah ungkapan yang menyangkut tanggungjawab sosial, politik dan budaya bagi masyarakat teater. Setiap warga negara wajib memiliki tanggungjawab tersebut, namun dalam mewujudkannya tentu tergantung profesi masing-masing, seperti halnya kawan-kawan yang berprofesi dalam bidang teater.

Atas spirit dan prinsip pendiri kelompok teater KAMI, Harris Priadie Bah, teater ini banyak memainkan naskah yang tidak ditulis pada zaman sekarang dengan mengaktualisasi jarak waktu. Bukan hanya secara bentuk yang langsung terlihat, melainkan juga ide, dan setiap proses kreatifnya sangat dipengaruhi kondisi sosial, politik, dan ekonomi masa kini. Tak heran jika teks-

teks yang dipertunjukkan kekinian sering muncul dalam pertunjukannya, sekalipun naskah yang dibawakannya adalah naskah lampau, misalnya drama *Bebasari*, yang ditulis Roestam Effendi pada 1946 dan digelar Teater KAMI tahun 2001. Kelompok ini biasa memulai proses dengan pembongkaran teks dramatik habis-habisan. Lalu menghadirkannya kembali sebagai tafsir baru. Tafsir yang diperhitungkan dengan realitas keseharian aktor, kebutuhan naskah dan situasi sosial pada ruang waktu saat diwujudkan dalam pentas.

Upaya menghadirkan tafsir baru, bisa dikaitkan dengan 'inovasi', meski Harris lebih suka menyebutnya 're-kreasi'. Baginya, seniman harus memiliki 'daya re-kreasi' yang besar. Jika tidak, karyanya hanya akan merupakan pengulangan. Inovasi, bisa dimaknai dengan melakukan segala sesuatu secara berbeda, sesuatu yang baru (*novelties*) sebagai spirit *creativity*. Kreativitas menjadi bagian penting dalam menilai seorang seniman, jika tidak, maka seniman atau kelompok teater hanya menjadi mesin belaka, reproduksi, *craft*.

Dalam sejumlah pertunjukan, dialog didekati dengan pola pengucapan yang khas, sebagai refleksi dari semangat menjajagi dan menggali kemungkinan penafsiran atas teks. Menitikberatkan pada keselarasan antara bahasa tubuh dan teks verbal dalam pemeranan. Kelompok Teater KAMI terbuka dalam memilih tema pertunjukannya. Bisa menyangkut masalah lingkungan sosial, ekonomi, budaya atau hak asasi. "Semua isu, semua tema, harus didatangi, disambangi," demikian Harris menggarisbawahi tema-tema

pertunjukkan teaternya. Dalam setiap kerja kreatif, apa pun naskahnya, isu-isu itu akan bermunculan dengan sendirinya, meski dengan sebaran yang berbeda. Hal itu diakui merupakan tanggungjawab sebagai mahluk sosial.

Kini, 2016, Kelompok Teater KAMI berusia 27 tahun, dan berada di posisi cukup penting dalam peta teater Indonesia. Harris merasa tujuan awal saat membentuk kelompok, tercapai, namun dengan catatan-catatan kekurangan dan kelebihan. Kelompok Teater KAMI sudah dikenal, dihargai, dan setiap tahun tak pernah absen berkarya. Perlakuan Harris terhadap proses kreatif juga manusiawi. Dia tidak bersikap dan bertindak otoriter terhadap aktor-aktornya yang bergabung dalam kelompoknya.

Komunikasi Seni Pertunjukan Teater KAMI Jakarta

1. Komunikasi Dramatik

Harris sebagai pimpinan teater KAMI lebih nyaman menggunakan istilah Afrizal Malna untuk mengungkapkan komunikasi dramatik setiap pertunjukan dengan menyebut teater KAMI sebagai teater yang *memainkan naskah realis dengan konsep imajinatif*. Kelompok ini bermain berdasarkan naskah yang realis namun dipertunjukkan dengan sangat imajinatif. Jadi kalau di naskah itu ada meja hampir bisa dipastikan akan dipertunjukkan dengan tidak ada meja, yang selanjutnya dibuat dengan imajinasi tertentu dan kemudian menggugah visual penonton ketika melihat pertunjukan itu.

Unsur dramatik yang dihadirkan oleh teater KAMI Jakarta selalu

diadakan dan dikemas *dalam bentuk pertunjukan yang imajinatif*. Dalam naskah *bebasari* yang sangat realis, pertunjukan yang ditulis dengan gaya pantun, teater KAMI memainkannya dengan gaya yang sangat imajinatif. Begitu juga jika menghadapi naskah-naskah drama yang absurd, misalnya karya Samuel Bechet, dramatik yang dihadirkan tidaklah absurd namun dimainkan dengan gaya imajinatif.

Cara membangun komunikasi dramatik, teater KAMI memiliki tradisi tersendiri di dalam tiap garapan. Biasanya mengumpulkan kawan-kawan kemudian membacanya sekali saja teks drama itu bersama-sama, dan dijadikan "PR" bersama untuk memikirkan "apa kira-kira tangkapan para aktor (pemain) untuk kali pertama membaca naskah drama tersebut.

Pertemuan selanjutnya di tempat latihan, biasanya teater KAMI lebih menyerahkan pada para actor untuk menafsirkan apa yang terlintas dalam pikiran mereka dan seorang sutradara (pimpinan). Hasilnya sering tidak berkaitan dan berseberangan, misalnya seorang pemain ingin bagaimana emosi itu *digelontorkan* dengan cara primitif, padahal dinaskahnya tidak ada. Melalui pikiran-pikiran kontra tersebut, KAMI mencoba mengeksplorasi bersama para aktor, kemudian dari cara itu didapat keunikan-keunikan tertentu. Keunikan-keunikan dramatik hasil eksplorasi tersebut dijadikan idiom untuk pertunjukan, untuk mendekati peran. Jadi tidak mesti sudah dibayangkan karakter tersebut kemudian dicobakan, tetapi justru pendekatannya kemana-mana dulu (melakukan penjelajahan) setelah itu mengerucut ke karakter atau kepengadegan dramatik.

Dalam beberapa pertunjukan, teater KAMI menuliskan sendiri teks dramatik yang menjadi bahan pertunjukan, namun beberapa juga sering menggunakan teks dramatik orang lain. Ketika teater KAMI menggarap naskah *waiting for godot*, karya Samuel Bechet, yang diimajinasikan dan terbayang dalam pertunjukan itu yang utama adalah sepatu. Sepatu menjadi idiom utama karena menandakan bagaimana waktu itu bergulir, sepatu menjadi sebuah tanda jejak. Dalam proses latihan tidak ada dan tidak melakukan proses *reading*, sebagaimana teater konvensional namun diserahkan pada para actor untuk membawa sepatu sebanyak mungkin. Keesokan harinya mereka membawa tiga karung sepatu yang dalam proses latihan aktor itu disuruh pakai sepatu itu. Dan rasakan bagaimana sepatu itu menyulitkan menyulitkannya, mereka mengeksplorasi, memakainya, sulit melepaskannya, sulit untuk mengganti lagi, berguling-guling, dan segala macam terserah pada mereka para aktor yang tengah bereksplorasi. Jadi belum sampai bahkan belum ada latihan yang berkait langsung dengan teksnya, justru latihan dilakukan terus hingga proses itu sampai menemukan di mana titik jenuh, dimana para aktor kesal, dan berulang-ulang tidak sampai selesai. Suatu gagasan akan mendahului proses eksplorasi yang kemudian direlasikan dengan naskah, naskah apapun akan sama seperti itu pendekatannya.

2. Komunikasi Musikalistik

Teater selalu memiliki unsur musikalitas yang sangat kaya. Pada teater KAMI musikalitas dapat

dibangun dengan tubuh para pemainnya. Diksi dalam suatu dialog permainan panggung pun menjadi bagian cara untuk membangun musikalitas, misalnya dalam dialog teks drama "Who" memperlihatkan sangat ketatnya diksi musikalistik;

- + : "*Haris bangun lo udah sinag nih*"
(nada agak tinggi)
- : "*enak aja lu bangun-bangun, gua sakit ginjal ni ginjal!*" (dengan nada semakin naik)

Dialog itu diulang-ulang yang menimbulkan musikalitas tertentu. Jadi musikalitas dalam teater KAMI tidak terbatas hanya pada musik atau bunyi-bunyian tetapi musik dalam dirinya sendiri, tubuh, dan vokal sangat kuat menjadi bagian musikalitas pertunjukan teater KAMI.

Akan tetapi musik juga KAMI gunakan seperti bunyi-bunyian, biasanya dengan menggunakan elemen-elemen dalam computer (*digital music*). Musik demikian hanya untuk memperkuat suasana yang dibangun dari pertunjukan yang diwujudkan. Bagi teater KAMI, musik yang paling kuat adalah musik dalam tubuh aktornya, seperti ketika teater KAMI mementaskan teks drama "Gegerungan".

Dalam pementasan "Gegerungan", atau "Gegirangan", atau "Gegeroan" itu musikalitas sudah dibangun sedemikian lama oleh para pemainnya. Misalnya pada dialog pertunjukan *gegerungan* sebagai berikut:

Piala : "*kurang ajar lo udah siang begini, sana lo cari duit, Bu haji tuh udah nagih uang kontrakan noh, kalau engga kita disuruh keluar*"

Itu bunyi dialog diucapkan oleh tokoh Piala yang menjadi musikalitas unik, karena disusun diksinya sedemikian rupa dan memberikan kekhasan dari setiap kata-kata yang diulang sedemikian rupa. Untuk hal itu, jika musik tidak mewarnai pementasan teater, maka ada musik lain yang menjadi bagian musikalitas pertunjukan, yaitu diksi dan termasuk juga tubuh para pemainnya .

3. Komunikasi Kinestetik

Komunikasi kinestetik atau gerak yang muncul dari kelompok teater KAMI diistilahkan sebagai bentuk *stilisasi*. Stilisasi pun menjadi bagian cara teater KAMI untuk memadukan antara harmonisasi, keindahan diksi teks, dan gerakan tubuh. Misalnya ketika adegan menari yang bersamaan dengan bicara; melakukan sesuatu sambil bicara harus distilisasi untuk menumbuhkan keunikan dan keanehan. Stilisasi kinestetik bagi kelompok teater KAMI bukan barang baru, karena ia pun sering melihat kawan-kawan di Bandung yang pendekatannya pada cara menstilisasi bentuk dulu bukan kepada esensi sehingga yang terjadi adalah hal aneh-aneh dan nyentrik di atas panggung teater.

Menstilisasi menjadi ide menarik bagi teater KAMI dalam membangun komunikasi kinestetik pertunjukan teater. Namun demikian, teater KAMI tetap memiliki prinsip bahwa stilisasi itu bagian lanjutan setelah mendalami esensi sebuah teks drama. Esensi teks drama adalah pencarian awal untuk dapat menstilisasi gerak-gerak para aktornya, dieksplorasi dan kemudian jadilah bentuk pertunjukan yang di dalamnya terdapat unsur komunikasi

kinestetik. Komunikasi kinestetik harus memenuhi harmonisasi gerak tubuh dengan diksi yang keluar.

Kinestetik dalam pertunjukan teater KAMI beberapa juga diisi dengan gerak-gerak tari hanya sesuai kebutuhan pentas, namun tidak ingin terjebak menjadi teater tari. Misalnya ketika teater KAMI memainkan naskah *bebasari* ada idiomatik tari dari gerak pencak yang dikombinasikan dengan kungfu, juga dengan tari Minangkabau, dan itu disesuaikan dengan kebutuhan lakon yang dipentaskan.

Untuk membangun gerak sebagai bagian dari cara teater KAMI mengungkapkan komunikasi kinestetik melalui teknik eksplorasi. *Pertama*, teknik ini biasanya diserahkan pada para aktor yang terlibat dalam sebuah garapan; apa yang akan dilakukan oleh para aktor dipersilahkan untuk diungkap, misalnya memainkan adegan menunggu dan masing-masing melakukan itu dengan tidak melihat antara aktor satu dan lainnya. Mereka melakukannya sendiri-sendiri dan ketika sudah dirasakan cukup jenuh maka dibuat berbagai variasi adegan *menunggu*, misalnya menunggu dengan gembira atau menunggu dengan gembira tetapi kesal. Eksplorasi itu terus dilakukan dengan menambahkan beban-beban dan dilakuakn oleh semua aktor hingga akhirnya muncullah pada suatu ide. Ide inilah yang harus dimainkan dengan bunyi misalnya, dengan teks, dan dengan adegan *menunggu* dengan riang, kemudian kesal, dan seterusnya. Dengan cara demikian, teater KAMI membangun komunikasi kinestetik melalui gerak-gerak yang dilatihkan secara jenuh, agar

dapat mewujudkan bentuk simbolik dalam setiap gerakanya.

4. Komunikasi Visualistik

Visualitik dalam teater kontemporer Indonesia tidak lepas dari pengalaman seni si senimannya. Demikian halnya dengan kelompok teater KAMI Jakarta, keberangkatannya murni dari pemahaman teater bukan rupa, maka konsep visualistik mengikuti proses teater yang mereka yakini. Ketika teater KAMI dihadapkan pada naskah A dan B maka tentu akan dibedakan antara naskah A dan B tersebut dengan tidak memiliki pertimbangan utama visual. Konsepnya akan *kembali ke 0 (nol) dengan melupakan apa yang sudah dicapai lalu masuk lagi ke dalam kawah yang baru*. Konsep ini mengisyaratkan bagaimana kembali pada kekurangan dan kelebihan diri kita sendiri.

Visual dalam teater dapat terjadi pada bagaimana peran diwujudkan di atas panggung, dan konsep visualistik teater KAMI, salah satunya termanifestasikan dalam "*aku tidak mencari peran, peranlah yang mencari aku*". Hal demikian menjadikan visualisasi peran pada teater KAMI sangat khas. Memainkan *machbet* tidak akan *memachbet-machbetkan* aktornya, justru yang ada adalah seorang aktor meminjam teksnya Shakspeare dan meminjam teksnya Machbet yang ada di dalam karya Shakspeare. Oleh karena itu dalam pertunjukan teater KAMI nama pemainnya adalah nama aktor yang dipakai untuk karakternya.

Visualisasi peran menjadi visualisasi pribadi aktor, lingkungan yang dekat dengan aktor, tubuh sosial aktor, dan aktor menjadi dirinya sendiri.

Inilah yang dimaksud dengan konsep visualistik peran dalam teater KAMI “sebagai untuk kembali pada diri”. Hal demikian bagi teater KAMI tidak merasa terlalu penting pendekatan bagaimana memvisualisasikan Machbet untuk jadi Machbet, tapi jadilah aktor sebagaimana aktor itu ada dan dengan rendah hati meminjam teks drama Machbet tapi peran yang dimilikinya utuh adalah aktor itu sendiri, dengan latar belakang aktornya, keterbatasannya, kelebihannya, kulitnya, dan segala macam yang ada pada aktor tersebut, maka jadilah Machbet dengan sosok yang baru.

Konstruksi Sosial Budaya dan Makna Pesan Komunikasi Seni Teater KAMI Jakarta

Ada perasaan yang mengganggu ketika kelompok teater KAMI memainkan naskah asing, yaitu tidak sebebaskan memainkan naskah sendiri. Sekalipun demikian, memainkan naskah asing hanya untuk mempromosikan nama penulis dan negara dari pusat kebudayaan asing tersebut, dan bukan berarti mengorbankan credo kelompoknya. Oleh karenanya, kelompok teater KAMI akan menolak pesanan ideologis negara tertentu yang bekerjasama, dan KAMI bebas menafsirkan naskah negara asing tersebut.

Melalui bentuk kerjasama demikian, teater KAMI pun sangat bebas menafsirkan fenomena sosial yang sedang terjadi, namun tidak terpaku pada satu tema sosial budaya. “*Aku kira seorang kreator tidak terpaku pada satu tema, fenomena apapun yang ada di kehidupanku saat ini menjadi bagian tenaga kreatif untuk*

mewujudkan pertunjukna di atas panggung”. (Wawancara dengan Harris, Jakarta, Juni 2015). Isu-isu dalam lingkungan hidup teater KAMI dapat menjadi inspirasi untuk dijadikan karya teater di atas panggung. Ketika maraknya kasus-kasus kriminal, pembunuhan berantai, teater KAMI terinspirasi untuk membuat pernyataan dalam sebuah buku yang berjudul *nepsongism* (2015) yang berisikan kumpulan drama monolog (teks drama). satu istilah *nepsong* pada tahun 70an diartikan sebagai *nafsu*, yang terinspirasi berdasarkan fenomena sosial pembunuhan berantai Rian Jombang, juga terinspirasi dari kejadian seorang nenek yang digugat oleh anaknya karena persoalan tanah, serta fenomena hubungan homo/gay.

Berdasarkan fenomena dan isu-isu sosial budaya tadi, kelompok teater KAMI mencoba mengkonstruksi makna melalui realitas panggung teater. Melalui bahasa panggung tentunya akan berbeda dengan teks bahasa keseharian di dunia nyata. Teks yang teraktualisasikan itu berbeda dengan bahasa panggung yang tentu saja akan menyebabkan ada pemaknaan tertentu dari bahasa panggung. Pemaknaan akan bergantung sekali pada proses latihan sejauh mana dan tiba-tiba ide itu didapatkan sebagai pemaknaan fenomena sosial yang baru. Kreasi karya teater itulah yang akhirnya akan sampai pada pemaknaan seorang kreator terhadap fenomena sosial dan dikomunikasikan kepada publik teater KAMI.

Dalam hal merekonstruksi pikiran dan pemahaman publik teater, hal ini berjalan dengan sendirinya. Akan tetapi pengalaman seni, pengalaman sebagai

seorang pelaku teater akan menentukan bagaimana penonton dikonstruksi pikirannya atau tidak oleh sebuah karya seni yang dihasilkan senimannya. Berdasarkan hal itu, seorang sutradara teater mesti ketat terhadap editing pengadegan atau teks drama. Melalui cara seperti ini sesungguhnya sutradara tengah mengkonstruksi pikiran penonton.

Cara merekonstruksi publik dipercayai ada dalam keseriusan, proses latihan, dan kesungguhan menangkap aspirasi penonton. Harus percaya pada apa yang menjadi kegelisahan pelaku teater adalah juga kegelisahan penonton. Harus pula percaya, bahwa lakon yang aktual adalah lakon yang tidak terbatas waktu dan ruang, demikian halnya dengan fenomena sosial budaya yang harus diangkat ke atas panggung pertunjukan teater akan tetap terjadi sepanjang kita menghidupi memberikan ruang pada teks itu.

Agar pertunjukan teater tetap memberikan kontribusi pada pengetahuan dan pandangan masyarakat, maka tidaklah mudah bagi kelompok teater KAMI melakukannya. Namun demikian hal itu menjadi bagian dari keharusan kelompok teaternya. Sudah buka zaman lagi bagi bagi seniman teater menganggap seni sebagai seni, pertunjukan sebagai pertunjukan yang berdiri sendiri dan tidak berhubungan dengan dunia luar. Teater seperti sebuah ruang yang menyentuh langit-langit namun tidak sampai menyentuh lantai dasar.

Tugas mulia pertunjukan teater dipandang oleh teater KAMI hampir sama dengan tugas mulia agama, atau sama dengan tugas mulia politik dan ekonomi. Artinya, pertunjukan teater,

orang-orang yang berpikir dengan teater posisinya *equal* dengan posisi orang-orang di bidang di luar teater yang pada akhirnya sama saja memiliki tugas dan tanggung jawab masing-masing. Teater dalam istilah kelompok teater KAMI memiliki tanggung jawab kepada publiknya untuk memberikan “berkat” atau memberikan “garam” pada penonton supaya tidak asam, supaya tidak tawar hidup ini. Seberapa asinnya garam itu diberikan tergantung pada penonton, sejauh mana penonton menangkap esensi pertunjukan teater yang dipentaskan, dan sejauh mana pula relasi yang berkaitan dengan hidup mereka agar teater tidak berdiri di menara gading.

Cara mengkonstruksi dan memaknai pesan teater KAMI diungkapkan oleh Harris Priadie, sebagai berikut:

“Salah satu contoh misalkan, aku akan menggarap sebuah pertunjukan, naskah lama penulisnya Cristopper Hampton, Inggris judulnya “Seveks”, yang menerjemahkan Asrul Sani. Naskah ini bercerita tentang pembunuhan massal warga Brazil, aku belum baca selesai bukunya baru ide pembunuhan massal di Brazil dan perebutan tanah. Nah ini kan ceritanya di Brazil dan ditulis oleh orang asing, tetapi kemudian aku memiliki ide ini, kan memiliki relasi yang sama juga dengan bangsa kita, kan di daerah-daerah terjadi tuh petani atau itu penyewa tanah diperlakukan sangat tidak manusiawi dan akhirnya menjadi budak di tanahnya sendiri. Nah aku menemukan relasi pada itu. Nah kalau aku seperti itu jadi yang kemudian secara langsung maupun

tidak langsung memiliki relasi kondensi bolak-balik antara materi itu jadi hubungannya dengan kehidupan saat ini. Itu ada aksentuasi yang ber hubungan dengan saat ini gitu. Bahkan naskah yang sangat jauh dulu jauh sekali pun tetap memiliki aktualisasi memiliki relasinya dengan kita seperti juga halnya aku memainkan naskah Ariel Doffman, judulnya "maut dan sang perawan". Ini cerita yang juga memiliki relasi dengan Indonesia yang bicara tentang bagaimana tahanan-tahanan politik ditangkap dengan cara yang tidak manusiawi bahkan belum terbukti kesalahannya". (Wawancara dengan Harris, Jakarta, Juni 2015)

SIMPULAN

Kelompok teater KAMI Jakarta merupakan kelompok teater yang lahir dari kegelisahan dan selalu berpentas di ruang-ruang terbatas, seperti di kedutaan, gedung-gedung pertunjukan kecil, atau di pusat-pusat kebudayaan asing. Kelompok ini memiliki kekhasan dalam membawakan lakon-lakon yang lebih banyak bekerja sama dengan penulis asing, dan hanya beberapa saja naskah drama garapannya dipertunjukkan sendiri. Sebagai kelompok yang saat ini sudah berumur 27 tahun, Teater KAMI Jakarta lebih mementingkan pentas dengan tema cerita yang bersinggungan langsung dengan masyarakat lingkungannya.

Isu-isu sosial budaya menjadi bagian penting bagi teater KAMI dan caranya dengan memasukkan konteks kekinian ketika pertunjukan akan digelar. Tema yang diaktualisasi menjadi sebuah tradisi untuk membuktikan bahwa kelompok teater KAMI dan tidak menutup telinga dan

mata terhadap fenomena sosial budaya yang melingkupinya.. Zaman memang berbeda tetapi tugas sebagai kelompok teater, pelaku teater, sebagai seniman harus memiliki relasi dengan kehidupan saat ini. Isu-isu sosial budaya yang mereka tangkap dipertunjukkan dengan bentuk komunikasi dramatik, musikalistik, kinestetik, dan visualistik. Keseluruhan bentuk komunikasi tersebut ia maknai sebagai tanggung jawab dan peran teater kepada publiknya untuk memberikan "berkat" agar manusia memiliki jalan terang dan hati tenang. Atau tanggung jawab teater dan peran yang harus dapat memberikan "garam" kepada publiknya agar hidup tidak hambar.

DAFTAR PUSTAKA

- Berger, Peter L. dan Thomas Luckmann. 1990. *Tafsir Sosial atas Kenyataan: Risalah tentang Sosiologi Pengetahuan*, Terjemahan dari *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociological of Knowledge* (1966). Jakarta: LP3ES
- Jaeni. 2003. "Reteritorialisasi Seni Pertunjukan Dalam Perspektif Komunikasi" dalam *Jurnal Panggung*, volume 2 no. XXI, Bandung: Puslitmas STSI Bandung.
- Jaeni. 2004. "Pencarian Landasan Teori Komunikasi Seni Pertunjukan Teater Rakyat" dalam *Jurnal Panggung*, volume 1 no. XXV, Bandung: Puslitmas STSI Bandung.

Jaeni. 2012. “ Komunikasi Estetik dalam Seni PertunjukanTeater Rakyat Sandiwara Cirebon”, Jurnal *Panggung: Signifikasi Makna Seni dalam Berbagai Dimensi*, Vol 22, no. 2, p 160-168), STSI Bandung.

IDEOLOGI SOSIAL POLITIK PADA SENI RUPA KONTEMPORER INDOENSIA

Anggiat Tornado

Prodi Seni Rupa Murni, Fakultas Seni Rupa dan Desain, ISBI Bandung
Jl. Buah Batu No 212 Bandung

Abstrak

Disertasi berjudul Ideologi Sosial Politik pada Seni Rupa Kontemporer Indonesia, mengambil kasus dua seniman: Semsar Siahaan dan Tisna Sanjaya. Penelitian dilakukan dengan pendekatan semiotik Roland Barthes dalam menganalisa karya, adapun karya yang dianalisa berdasarkan kedekatan terhadap tema yang memiliki Ideologi Sosial Politik. Ideologi yang dimaksud pada penelitian ini adalah sistem berpikir yang dianut seniman dalam mengungkapkan kritik dan pemikirannya dalam bentuk karya seni rupa kontemporer, mengambil subyek dua seniman: 1) Semsar Siahaan dengan karya Instalasi Redigging (Kuburan Massal; 1999) mengatakan sejarah kekejaman di Indonesia terutama pelanggaran hak asasi manusia telah dikubur bersama sejarah baru yang diciptakan kembali. Karya Lukisan Manubilis (1998); Manusia, Binatang dan Iblis istilah Manubilis menggambarkan tiga sifat yang merupakan satu kesatuan. Manusia sebagai badannya, binatang sebagai nafsunya, dan iblis sebagai kelicikan dan kecurangannya". dan The Shade of Northern Lights (Keteduhan Cahaya Utara, 2004) . Ia menggugat tentang ketidakadilan dan bicara tentang kemanusiaan dunia global. 2) Tisna Sanjaya dalam penelitian ini terdiri dari Performance Art Visit Indonesia Years (1999) mengkritisi kekerasan yang terjadi di Indonesia (Ambon, Dili/Timtim, Sampang, Aceh, Semanggi, Sambas) dan Thinking with the Knee (Berpikir dengan dengkul, 2004). Pada karya performance-art dan instalasi Visit Indonesia Years (1999), Kritik terhadap kekuasaan 32 tahun Orde Baru yang tidak banyak merubah kondisi sosial masyarakat. Ideologi kedua seniman ini lebih pada realitas kelompok yang tertindas, secara terstruktur oleh penguasa dan pemodal. Peneliti memiliki istilah ideologi humanis.

Kata Kunci: *Ideologi, Semiotik, Kontemporer, Sosial Politik*

PENDAHULUAN

Setiap zaman selalu melahirkan seniman-seniman yang kritis terhadap zamannya. Pada masa peralihan, seniman memiliki dua pilihan apakah akan tetap berada pada *status quo*, atau menjadi pelopor dari perubahan itu. Pada peralihan era Orde Lama ke Orde Baru seniman terbelah menjadi dua, yaitu yang pro pemerintah Soekarno (Orde lama) dan yang pro pada pemerintah Suharto (Orde Baru). Era transisi (zaman Orde Baru) melahirkan

kelompok seniman yang dikenal dengan Lekra vs Manikebu.

Presiden Soekarno (Orde Lama) memerintah sejak 17 Agustus 1950 sampai 6 Juli 1959. Pemerintahan Soekarno menggunakan konstitusi Undang-Undang Dasar Sementara Republik Indonesia 1950. Periode ini berlangsung sebelum Republik Indonesia Serikat (RIS) dinyatakan bubar. Saat itu terjadi demo besar-besaran menuntut pembentukan Negara Kesatuan melalui perjanjian tiga negara

bagian. Pembentukan Negara Kesatuan dihasilkan berdasarkan perjanjian Negara Republik Indonesia, Negara Indonesia Timur, dan Negara Sumatera Timur pada tanggal 17 Agustus 1950 (Wild dan Carey, 1986: 34).

Orde Baru adalah sebutan bagi masa pemerintahan Presiden Soeharto di Indonesia. Orde Baru menggantikan Orde Lama yang merujuk kepada era pemerintahan Soekarno. Orde Baru hadir dengan semangat "koreksi total" atas penyimpangan yang dilakukan oleh Soekarno pada masa Orde Lama. Orde Baru berlangsung dari tahun 1966 hingga 1998. Dalam jangka waktu tersebut, ekonomi Indonesia berkembang dengan pesat, meskipun ini sejalan bersamaan dengan praktik korupsi yang merajalela. Hal tersebut melahirkan kesenjangan sosial antara rakyat kaya dan miskin semakin melebar. Pada tahun 1968, MPR secara resmi melantik Soeharto sebagai presiden RI kedua dengan masa jabatan 5 tahun. Dia kemudian dilantik kembali secara berturut-turut pada tahun 1973, 1978, 1983, 1988, 1993, dan 1998.

Masa era transisi Orde Baru (Orba) sering disebut ekonomi sebagai panglima yang menjadikan ekonomi sebagai tujuan mensejahterakan rakyat. Pada pembangunannya Soeharto menitikberatkan ekonomi adalah landasan pembangunan Indonesia. Orde Baru membuat program kerja dengan istilah Repelita (Rencana Pembangunan Lima Tahun). Pengamat politik sering mengatakan Indonesia dalam posisi transisi, menuju perubahan yang demokratis. Bersamaan dengan perubahan cara pandang dunia (*world view*) dengan runtuhnya kekuasaan komunisme di Eropa, pecahnya negara

Uni Soviet menjadi beberapa negara dan bersatunya Jerman Barat dan Jerman Timur mempengaruhi cara pandang dunia terhadap sistem pemerintahan, kekuasaan hubungan antar negara dan sistem pembangunan. Terlebih dengan perkembangan dunia informasi menjadikan proses perubahan tersebut menjadi terbuka dan dapat diakses oleh masyarakat luas.

Indonesia menjadikan demokrasi sebagai "ideologi" yang dipayungi oleh hukum dalam bentuk Garis Besar Haluan Negara (GBHN). Rezim Orde Baru berpegang pada Demokrasi Pancasila dengan sistem pemerintahan desentralisasi. Perubahan Sentralistik menjadi desentralistik melahirkan bentuk pemerintahan otoriter baru (raja-raja kecil) di setiap daerah. Ketika krisis finansial Asia menyebabkan ekonomi Indonesia melemah dan berdampak terhadap pemerintahan Presiden Soeharto. Hal tersebut menyebabkan semakin besar ketidakpuasan masyarakat dan memicu demonstrasi besar-besaran yang dilakukan berbagai organisasi aksi mahasiswa di berbagai wilayah Indonesia. Pemerintahan Soeharto semakin disorot setelah terjadinya Tragedi Trisakti pada 12 Mei 1998 yang menyulut "Kerusuhan Mei 1998". Gerakan mahasiswa meluas hampir di seluruh Indonesia. Di bawah tekanan yang besar dari dalam dan luar negeri, Soeharto akhirnya memilih untuk mengundurkan diri dari jabatannya.

Era Reformasi di Indonesia terjadi Pasca kepemimpinan Soeharto sejak pertengahan 1998, tepatnya saat Presiden Soeharto mengundurkan diri pada 21 Mei 1998. Ia digantikan wakil presiden BJ Habibie. Perubahan Orba

ke Orde Reformasi menjadikan seniman dalam posisi transisi seperti perubahan orde sebelumnya. Hampir dapat diyakini seluruh seniman setuju terhadap perubahan tersebut. Posisi seniman terbagi dua, tidak setuju dari awal terhadap sistem pemerintahan yang dijalankan oleh Soeharto (mulai 1971-an) dan seniman yang setuju terhadap sistem yang dijalankan oleh Orde Baru, yang pada akhirnya, ikut dalam arus perubahan (Reformasi).

Lewat karya-karya inilah seniman membuat realita baru, dari hasil studi dan informasi yang diperolehnya. Informasi diolah menjadi gagasan-gagasan yang dapat menjadi pesan seniman kepada khalayak. Sistem berpikir semacam ini bila dilakukan terus-menerus akan menjadi semacam ideologi yang dianut oleh seniman secara langsung maupun tidak langsung. Sistem berpikir yang diyakini inilah yang dimaksud dengan ideology atau gagasan-gagasan seniman dalam berkarya.

Seniman rupa merepresentasikan melalui karya (lukis, patung, grafis, dan sebagainya), sastrawan melalui sajak, puisi, novel atau tulisan dalam bentuk sastra lainnya. Contoh representasi karya dalam lukisan seperti karya lukis *Penangkapan Pangeran Diponegoro* (1857) oleh Raden Saleh adalah salah satu bentuk keberpihakan seniman atas perjuangan Pangeran Diponegoro beserta pengikutnya melawan pemerintahan Kolonial Belanda. Peristiwa tersebut terjadi saat Raden Saleh berada di Belanda, lalu kembalinya ke Indonesia Raden Saleh mengumpulkan informasi atas peristiwa tersebut.

Lukisan tersebut menggambarkan saat Pangeran Diponegoro ditangkap dengan mudah oleh Jenderal de Kock ketika para pengikutnya tidak membawa senjata. Pangeran Diponegoro hanya membawa keris di pinggang sebagai ciri khasnya karena ia datang untuk mengadakan perundingan. Jenderal de Kock menangkapnya dengan mudah karena tahu musuhnya tak siap berperang di bulan Ramadhan. Dalam lukisan tersebut, Pangeran Diponegoro tetap digambarkan berdiri dalam pose siaga yang tegang. Wajahnya yang bergaris keras tampak menahan marah, tangan kirinya yang mengepal menggenggam tasbih.

Peristiwa penangkapan itu terjadi pada 1830 di rumah kediaman Residen Magelang. Dalam lukisan itu tampak Raden Saleh menggambarkan dirinya sendiri dengan sikap hormat menyaksikan suasana tragis tersebut bersama-sama pengikut Pangeran Diponegoro yang lain. Jenderal De Kock pun kelihatan sangat segan dan menghormati mengantarkan Pangeran Diponegoro menuju kereta yang akan membawanya ke tempat pembuangan.

Karya lukis lain sebagai bentuk dari tafsir anti penjajah adalah *Perkelahian dengan Singa* (1879; 309 x 231). Dua karya lukis di atas merupakan contoh dari seniman Indonesia awal dalam sistem berpikir untuk menyampaikan gagasan ataupun keberpihakan terhadap realita yang dihadapi. Kenyataan yang dihadapi seniman diwujudkan dalam bentuk "realita karya", bukan memindahkan kejadian sebagai realita baru, tetapi realita hasil interpretasi seniman. Secara langsung atau tidak langsung gagasan, ideologi, sistem berpikir,

keberpihakkan dan hal-hal yang menjadi pesan seniman diwujudkan pada karya, yaitu realita karya. (Tornado, 2004).

Pada generasi nasionalisme hadir Sindudarsono Sudjojono, yang dikenal sebagai pelukis yang mengobarkan nasionalisme sejak pertama kali berkiprah. Kobaran nasionalisme disertai politik kesenian yang senantiasa menganjurkan lahirnya “kesenian politis”. Itulah sebabnya pada 23 Oktober 1938 S. Sudjojono dan kawan-kawan mendirikan Persagi (Persatuan Ahli-ahli Gambar Indonesia), Persagi sangat agresif dan memiliki dasar perjuangan kelas dengan mencari seni lukis berwatak Indonesia, dan menganjurkan seniman jujur menggambarkan keadaan Indonesia yang sesungguhnya. Lewat karyanya *Mengatur Siasat* (1964), *Maka Lahirlah Angkatan 66* (1966), serta *Suatu Hari tanpa Hukum* (1975) yaitu lukisan yang menggambarkan pemberontakan para kuli kontrak di Sumatera.

Selanjutnya lahir generasi pada masa kekuasaan Orde Baru dengan Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB) pada 1975 yang merupakan salah satu bagian perkembangan Seni Rupa kontemporer. Lahirnya Gerakan Seni Rupa Baru dipengaruhi oleh tiga faktor, yaitu Peristiwa Malari, Desember Hitam, dan kebijakan depolitisasi yang dikeluarkan oleh pemerintah. Peristiwa Malari pada 1974 memberikan dampak diberlakukannya sejumlah tindakan represif terhadap organisasi dan kegiatan mahasiswa. Pernyataan Desember Hitam, merupakan sebuah reaksi atas kekecewaan seniman muda/junior pada keputusan karya yang

dijadikan pemenang dalam Pameran Besar Bienalle Seni Lukis Indonesia.

Kekecewaan terjadi karena karya yang menjadi pemenang ialah karya bersifat dekoratif Seniman muda berpendapat bahwa adanya keragaman gaya pada karya seni, menjadi sebuah pilihan yang baru. Dampak dari peristiwa ini ialah diskorsnya seniman muda yang terlibat dalam Pernyataan Desember Hitam dari sekolahnya yaitu ASRI. Kebijakan depolitisasi merupakan kebijakan yang dikeluarkan oleh pemerintah sebagai upaya untuk mengatur kegiatan masyarakat Indonesia agar tidak masuk ke dalam dunia politik. Pada dunia kampus mulai diberlakukannya Normalisasi Kehidupan Kampus (NKK) dan munculnya Badan Koordinasi Kemahasiswaan (BKK) pada tahun 1978. (Marianto, 2001:)

Gerakan Seni Rupa Baru beranggotakan Harsono, Hardi, Bonyong Munni Ardhi, Nanik Mirna, Siti Adyati, Ris Purwana, Anyool Subroto, Bachtiar Zainul, Pandu Sudewo, Muryoto Hartoyo dan Jim Supangkat. Selama berdirinya Gerakan Seni Rupa Baru telah melakukan tiga kali pameran yaitu pada 1975, 1977 dan 1979. Pameran pertama pada 1975 menampilkan konsep baru dalam Seni Rupa dengan mengangkat tema sosial dan adanya penggabungan media rupa. Pameran kedua diselenggarakan 1977, dengan nama “Kepribadian Apa?”. Pada pameran ini dibahas mengenai masalah-masalah yang berkaitan dengan konsep Seni Rupa dengan mengenalkan konsep seni instalasi. Hal ini ditandai dengan sebagian besar karya yang dipamerkan dalam pameran menggunakan benda-benda tiga dimensi. Pameran ketiga

(1979) melanjutkan pameran kedua dengan seni instalasi dan mengutamakan tema sosial sebagai tajuk karya yang dipamerkan.

Fenomena di atas dapat menggambarkan bahwa Seni Rupa adalah bentuk representasi fenomena yang terjadi di Indonesia. Seni Rupa dapat menjadi media untuk mengkritisi kebijakan pemerintah, menggambarkan realitas sosial di masyarakat, dan menjadi wujud kekerasan negara terhadap rakyat. Pengaruh ideologi seniman terlihat jelas pada pembuatan karya seninya. Perbedaan ideologi menghasilkan karya seni yang berbeda pula. Apakah karya tersebut direpresentasikan untuk kepentingan rakyat atau untuk kebutuhan pasar seni. Demikian pula, ideologi seniman berbeda pada setiap periodisasi karena adanya perbedaan cara adaptasi seniman terhadap kondisi realitas sosial juga pilihan ciri khas pada estetikanya.

Ideologi seniman dideskripsikan melalui kerja kreatif yang dilakukan terus menerus dalam rentang waktu perkembangan karya. Beberapa seniman memilih bentuk estetika eksploratif yang memiliki risiko radikal terhadap apresiasi masyarakat. Risiko ini muncul disebabkan oleh perubahan cara pandang terhadap seni yang begitu cepat dan menyeluruh namun tidak dibarengi oleh sosialisasi terhadap kerja kreatif seniman pada masyarakat.

Ideologi sosial politik seniman terus direproduksi melalui karya seni yang dihasilkan. Reproduksi ideologi ditentukan oleh pilihan objek, tema, dan sistem berpikir seniman terhadap kondisi sosial politik Indonesia. Tidak hanya mengenai persoalan teknis atau pun struktur permukaannya semata

namun *deep structure* yang berkaitan dengan elemen-elemen pendukung reproduksi lainnya membentuk ideologi. Hal ini menyangkut persoalan latar belakang seniman, baik secara ideologi maupun kreativitas menjadi penentu reproduksi ideologi tersebut.

Kata ideologi berasal dari dua suku kata; yaitu *Idea* dan *logos*, yang secara sederhana dapat diartikan sebagai aturan atau hukum tentang ide. Pengertian ide itu sendiri bila kita mengutip pengertian yang dilontarkan oleh Plato, seorang filsuf Yunani yang hidup di abad ke-3 SM (429-347 SM), berarti kebenaran sejati. Manusia terdiri dari badan dan jiwa, kedua hal tersebut secara substansial berbeda satu sama lain. Dalam mengenali kebenaran sejati, manusia harus kembali ke 'dalam diri', menggali jiwa, serta menemukan kebenaran. Karena jiwa mengandung pengetahuan yang benar (*episteme*), mengenali kebenaran sejati. Lebih lanjut Bagus Takwin (2003 : 12 - 13) mengatakan:

Pengertian ideologi sebagai kebenaran sejati menjadi dasar ideologi dalam arti positif yang secara kasar dapat disimpulkan sebagai perangkat nilai dan aturan atau hukum yang dipercayai dapat membantu manusia menjalani hidupnya. Pendekatan ini menekan bahwa manusia tinggal menganut nilai dan mengikuti aturan-aturan itu agar dapat menjalani hidupnya dengan baik.

Kecenderungan pemikiran Plato untuk lebih mementingkan spirit daripada materi, lebih dikenal dengan istilah pikiran idealistik yang banyak mengilhami pemikir idealisme. Dalam kehidupan ini, manusia harus

meninggalkan kepentingan materi dan kepentingan duniawi agar jiwa dapat kembali mengenali kebaikan-kebaikan yang pernah dikenal di dunia idea. Di satu sisi, 'ideologi' digunakan para penulis sebagai sebuah istilah yang murni deskriptif, di antaranya: sebagai sistem berpikir, sistem kepercayaan, serta praktik-praktik simbolik yang berhubungan dengan tindakan sosial dan politik. Ideologi secara konsep sering dipahami dengan berbeda-beda, baik dalam pengertian orang awam (*common sense*) maupun dalam pemakaian di dunia keilmuan. Sesekali disebut sebagai "jalan kebenaran" yang menyerupai firman, di sisi lain ideologi dianggap sebagai gambaran palsu tentang dunia, ia menjadi *guiding principle* suatu masyarakat atau bangsa dan mengantarkannya kepada suatu tatanan obsesif (misalnya kesetaraan manusia, keadilan, dan kemakmuran).

Secara sederhana, Franz Magnis Suseno membaginya ke dalam tiga hal. *Pertama*, ideologi dalam arti penuh atau juga disebut ideologi tertutup mengkaji tentang hakikat keseluruhan seperti teori metafisika (misalnya Marxisme-Leninisme), dan teori tentang sejarah. Teori tersebut merupakan norma-norma ketat tentang bagaimana suatu masyarakat harus ditata dan pada hakikatnya melegitimasi monopoli kekuasaan sekelompok orang di atas masyarakat. *Kedua*, dalam arti terbuka bermakna hanya menyuguhkan orientasi dasar, sedangkan penerjemahannya ke dalam tujuan dan norma politik sosial selalu dapat dipertanyakan dan disesuaikan dengan norma-norma, prinsip-prinsip moral, dan cita-cita masyarakat. *Ketiga*, ideologi dalam arti implisit atau tersirat.

Ideologi semacam ini dapat ditemukan dalam keyakinan-keyakinan tentang hakikat realitas pada masyarakat tradisional. Keyakinan-keyakinan itu pada akhirnya melegitimasi sebuah struktur non-demokratis tertentu. Dari ketiga ciri yang dipaparkan oleh Franz Magnis Suseno di atas dapat diambil kesimpulan bahwa proses ideologi yang banyak dimiliki oleh seseorang maupun sekelompok masyarakat yang lebih mementingkan kehidupan masyarakatnya adalah ideologi terbuka yang siap untuk berubah menurut prinsip-prinsip moral, dan cita-cita masyarakatnya.

SIMPULAN

Era 1970-an Gerakan seni yang hanya dibicarakan pada wilayah seni dan seni hanya dimonopoli oleh perkembangan estetika yang berkisar antara seni patung, lukis dan seni grafis mendapat perlawanan oleh gerakan anak muda yang saat itu menamakan gerakannya Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB). Seni hanya berdasarkan semangat meneruskan tidak mencari pembaharuan dari realita yang ada di sekeliling. Semangat yang tumbuh adalah berdasarkan dari luar seni yang berkembang, kehidupan masyarakat secara menyeluruh. Ketika kaum intelektual menanyakan kembali semangat kehidupan kebangsaan yang telah diselewengkan oleh pemerintahan. Kesenian pun merespon kondisi yang terjadi dengan semangat estetika perlawanan yang berbeda dengan estetika yang telah mapan yang dianut oleh seniman senior menjadi kritikan seniman muda, dengan semangat estetika *pop-art* dan *dadaisme* yang terjadi di Amerika dan Eropa. Dapat

disimpulkan ideologi yang berkembang saat itu adalah:

- 1) Perjuangan untuk membebaskan rakyat dari kemiskinan, kebodohan dan berbagai bentuk penindasan yang membelenggu kehidupan rakyat.
- 2) Tetap independen (tidak terlibat dengan ideologi partai)

Perkembangan seni rupa kontemporer Indonesia banyak dikaitkan dari perkembangan Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB) memberikan warna terhadap perkembangan sejarah seni rupa modern Indonesia saat ini, walaupun gerakan ini dimulai dengan kecurigaan dan menjadi obyek cemoohan, yang mengawali dari pengakuan dan eksistensi keberadaannya. Mereka mempelopori bangkitnya semangat pluralisme dalam seni rupa Indonesia. Perkembangan selanjutnya dominan mempengaruhi perjalanannya seni rupa era setelahnya. Karya-karya seni rupa kontemporer yang berkembang sejak era kelahiran GSRB sebagian mengandung kritik sosial, politik, dan ekonomi, menjadi karya tersebut sulit mendapatkan tempat dalam pameran-pameran bergengsi

Perkembangan Seni Rupa Kontemporer di Indonesia. Proses perkembangan Seni Rupa yang berlangsung diawali dengan pilihan medium yang relatif berbeda dengan medium Seni Rupa sebelumnya, dengan kajian para seniman yang akan dipilih berdasarkan intensitas, kualitas, dan kebertahan karya dalam perubahan zaman. Lingkup penelitian ini pun lebih banyak mencakup wilayah ideologi (sistem kepercayaan) seniman terhadap pilihan mereka dalam melakukan proses

kerja kreatif. Kecenderungan dan ideologi, seni sebagai berikut:

- 1) Penyadaran terhadap persoalan walaupun seni tidak dapat menjawab dari persoalan tersebut saat itu juga, karena seni membutuhkan waktu untuk menemukan jawabannya. Dengan keyakinannya lambat laun seni akan menemukan jawaban dari persoalan tersebut..
- 2) Representasi dari hal yang terjadi yang harus dikabarkan terus menerus hingga lewat seni orang dapat menangkap dari persoalan yang sedang dan pernah terjadi.
- 3) Dengan mengangkat tema-tema yang terjadi disekitarnya, yang tidak hanya dibatasi oleh wilayah negara. Menjadikan seorang Tisna Sanjaya sebagai orang yang berjiwa humanis, ia begitu peduli terhadap persoalan ketidakadilan terhadap wilayah lain di luar negara Indonesia (Irak dan negara-negara korban dari hegemoni negara adi kuasa di satu sisi yang begitu peduli terhadap tragedi september 2001). Tisna banyak terjun langsung ke lapangan bersama kelompok orang-orang yang memperjuangkan hak mereka, tapi tetap berdiri sebagai orang yang independen. Tema-tema yang muncul adalah kritik sosial dengan terang-terangan terhadap kebobrokan insititusi selama ini, institusi-institusi modern seperti parlemen organisasi dan sistem nilai, iptek, militer yang menjadi ideologi selama ini. Peristiwa politik telah mendorong kesenian untuk lebih melakukan sesuatu yang lebih dari selama ini.

Kesimpulan dari ideologi sosial politik seni rupa kontemporer Indonesia yang berkembang ,lahirnya semangat untuk menafsirkan kembali berbagai macam ideologi dan sistem kebenaran terhadap kehidupan pokok utama dari ideologi tersebut adalah simpatik maupun empatik terhadap:

- 1) Perjuangan untuk membebaskan rakyat dari kemiskinan, kebodohan dan berbagai bentuk penindasan yang membelenggu kehidupan rakyat.
- 2) Pluralisme
- 3) Kelompok *sub-culture*
- 4) Perempuan (gender)
- 5) Kekerasan negara terhadap rakyat
- 6) Anti militerisme
- 7) Tetap independen (tidak terlibat dengan ideologi partai)
- 8) Anti Globalisasi

BAMBU SEBAGAI MEDIUM PENCIPTAAN KARYA SENI MONUMENTAL UNTUK PANGGUNG PERTUNJUKAN

Deni Yana, M.Sn., Agus Cahyana, M.Sn., Joko Dwi Avianto, M.Sn.

Prodi Seni Rupa Murni, Fakultas Seni Rupa dan Desain, ISBI Bandung
Jl. Buah Batu No 212 Bandung

Abstrak

Bambu sebagai material yang cukup dikenal luas di Indonesia karena banyak dipergunakan untuk pembuatan peralatan rumah tangga maupun bangunan, masih sangat jarang dipergunakan sebagai medium utama pada sebuah karya seni monumental. Demikian juga dalam bidang pertunjukan, bambu hanya dipakai sebagai pelengkap dari artistik panggung yang akan hilang fungsinya setelah pertunjukan berakhir. Atas dasar itu, pada penelitian ini dicoba untuk menjadikan karya dengan medium bambu sebagai karya seni monumental yang dapat difungsikan sebagai panggung pertunjukan. Posisi karya monumental bambu tidak hanya sebagai panggung penunjang pertunjukan, tetapi lebih ditekankan sebagai karya seni monumental yang dapat diapresiasi pasca pertunjukan berlangsung. Dengan mengidentifikasi kekuatan dan keluwesan bambu dieksplorasi untuk menghasilkan karya seni monumental yang di satu sisi menjadi bagian dari konsep pertunjukan dan di sisi lainnya sebagai karya monumental mandiri. Dengan berkolaborasi dengan pertunjukan tari Sasi Kirana yang dimaknai berkaitan dengan bulan, diinterpretasikan ke dalam bentuk panggung yang melengkung seperti bentuk bulan. Melalui teknik anyam dan pendekatan bentuk, maka bentuk bulan dapat diabstraksi menjadi sebuah karya seni monumental dari bambu yang dapat menghadirkan identitas material Indonesia dalam bentuk yang sesuai dengan semangat jaman.

Kata Kunci : *Instalasi, Bambu, Seni Monumental*

PENDAHULUAN

Pada wilayah seni rupa kontemporer Indonesia, peranan media berkarya menjadi sangat penting. Lukisan dengan media cat minyak masih menjadi acuan bagi para apresiator untuk menilai suatu karya. Sementara itu, permasalahan media dan teknik di ranah seni rupa kontemporer memberikan peluang yang sangat luas bagi pemakaian media di luar media utama, termasuk memanfaatkan bambu sebagai media berkarya seni.

Dalam konteks seni rupa kontemporer, karya seni monumental dengan bermaterialkan bambu

merupakan salah satu praktik dan perilaku artistik yang menyimpang dari konvensi sebelumnya yaitu Modernisme, bahkan dapat dikatakan menguatkan pengaruh ideologi postmodern yang berciri seperti penentangan, penghancuran, maupun revisi terhadap modernism. Seni rupa postmodern dapat dikatakan sama atau sebagian dari seni kontemporer, yaitu adanya tren-tren baru yang mencuat mulai dari awal tahun 1970-an hingga kini di Barat maupun di Indonesia, seperti isu-isu tentang budaya plural yang berkaitan dengan budaya lokal, seni tradisi, seni kedaerahan, Demikian pula dengan isu diskriminasi gender

hingga rasialisme. Dengan demikian bambu sebagai medium dalam ranah seni rupa kontemporer dapat berarti sebagai penerapan pluralisme karya seni rupa saat ini, yang berkaitan dengan isu kelokalan, seni tradisi, hingga isu kedaerahan.

Selama ini bambu lebih dikenal sebagai media untuk membuat kerajinan, seperti pada anyaman, wadah, dan peralatan rumah tangga lainnya, sedangkan bambu yang digunakan sebagai medium utama untuk berkarya seni masih sangat sedikit dipergunakan. Hal ini berkaitan dengan medium dan karakter bambu yang bukan merupakan sebagai medium ungkap utama untuk berkarya di ranah seni rupa kontemporer saat ini. Selain itu, karakter bambu yang unik sehingga memerlukan perlakuan yang lebih khusus untuk penggunaannya. Terutama dari segi pemeliharaan ketika karya tersebut selesai, memerlukan perlakuan khusus untuk dapat merawat bambu sehingga dapat lebih tahan lama.

Bambu sebagai karya seni (*Art Works*) yang bersifat tunggal memang memerlukan perlakuan yang khusus dalam penggunaannya, tetapi bukan berarti hal tersebut tidak dapat dilakukan. Di luar dari berbagai kekurangan di atas, ternyata kecenderungan di ranah seni rupa kontemporer di dunia justru banyak mengakomodir kecenderungan yang bukan arus utama, tetapi mempunyai nilai yang tinggi. Bambu secara imaterial mempunyai beberapa nilai yang dapat memberikan apresiasi yang khas, seperti secara budaya, bambu telah memberikan peran penting bagi proses berkembangnya kebudayaan di dunia, terutama di kawasan Asia dan

Afrika. Hal ini juga memberikan nilai tambah bagi material bambu yang memuat kandungan filosofis khas budaya Timur. Bagi budaya Barat, dimana tanaman bambu bukan merupakan tanaman asli dan jarang dibudidayakan menyebabkan manfaat bambu tidak sepenting bagi masyarakat di kawasan Asia.

Sementara itu, kajian tentang bambu lebih banyak diarahkan kepada pemanfaatan bambu sebagai bahan yang dapat menggantikan fungsi kayu atau besi dalam sebuah konstruksi bangunan. Tentu hal ini menjadi pendorong bagi para seniman untuk terus berkreasi dengan memanfaatkan bambu sebagai karya seni yang dapat dirancang dan dibangun secara monumental, baik untuk kebutuhan sebagai seni monumental maupun sebagai penunjang pertunjukan. Dengan dasar inilah maka pada penelitian ini kami menggunakan material bambu sebagai sebuah karya seni monumental yang dapat dikolaborasikan dengan unsur seni lainnya, seperti pertunjukan.

Proses Berkarya

I. Tahap Persiapan

a. Tahap Penentuan Lokasi

Penentuan lokasi untuk pertunjukan di Area NuArt. NuArt Berdiri sejak tahun 2000, kawasan taman patung seluas 3 hektar ini dimaksudkan untuk menjadi ruang pamer karya pemilikinya, yaitu Nyoman Nuarta. Seiring dengan waktu, NuArt berkembang juga menjadi ruang alternatif bagi seniman lain untuk berbagai kegiatan seni budaya di kota Bandung, baik berupa pameran seni rupa, kriya, maupun pertunjukan.

b. Tahap Pembuatan Rancangan Karya

Perancangan bentuk panggung pertunjukan dalam bentuk sketsa. Setelah menentukan lokasi, tahapan berikutnya adalah pembuatan sketsa bentuk panggung yang akan digunakan, dengan tetap merujuk pada bentuk bulan sebagai bentuk dasar. Tahap selanjutnya adalah pembuatan maket berdasarkan sketsa yang telah dibuat. Melalui maket ini memudahkan untuk melihat karya dari berbagai macam sisi, termasuk pertimbangan pencahayaan dan sebagainya.

c. Tahap Penyiapan dan Pemilihan Bambu

Perhitungan kebutuhan bambu dan rencana pengerjaan, bentuk panggung berdasarkan maket telah dipastikan, maka dimulai untuk menghitung jumlah bambu yang akan digunakan termasuk waktu pengerjaan. Berdasarkan itu maka pada karya ini kurang lebih membutuhkan 1500 batang bambu dan dikerjakan selama 20 hari. Setelah bambu terpilih, maka proses selanjutnya adalah proses pemecahan bambu untuk selanjutnya diteruskan ke proses pengawetan dengan menggunakan *borax acid* selama 2 minggu.

II. Tahap Pelaksanaan

a. Tahap Konstruksi

Pada tahap ini, bambu yang telah mengalami proses pengawetan mulai dipakai untuk konstruksi yang menjadi landasan bagi karya yang akan didirikan.

b. Tahap Anyam

Setelah tahap konstruksi selesai dilakukan, tahap selanjutnya adalah tahap mengayam bambu sesuai bentuk yang telah dibuat. Kelenturan bambu dan teknik pemecahan buku bambu membuat elastisitas bambu semakin kuat sehingga memudahkan dalam membentuk obyek. Teknik anyam ini sendiri merupakan teknik yang jarang dilakukan dalam membuat karya berukuran besar, sebab bukan hal yang mudah membengkokkan bilah bambu yang masih utuh menjadi sebuah anyaman. Melalui teknik pemecahan pada ruas bambu memungkinkan kekuatan elastisitas bambu dieksploitasi dengan optimal.

c. Tahap Platform

Tahap platform adalah tahap memberi landasan bagi panggung yang akan didirikan dengan menggunakan papan.

III. Tahap Akhir/Finishing

Pada tahap ini, dilakukan pembersihan terhadap bambu dengan cara disemprot dengan api pada bagian batang bambu sehingga dapat menghilangkan sisa-sisa serta bambu yang menonjol. Selain itu memeriksa kembali bagian platform agar dipastikan tidak terdapat paku atau bagian bambu yang menonjol yang dapat membahayakan para penari maupun apresiator yang berada di atas panggung ini. Sebagai salah satu karya yang akan dipakai untuk pertunjukan, maka pada tahap akhir ini dilakukan ujicoba penataan cahaya maupun suara, sehingga bisa menghasilkan sebuah pertunjukan yang baik.

PEMBAHASAN

Karya monumental bambu sebagai bagian dari pertunjukan hingga saat ini masih jarang dilakukan oleh para seniman patung di Indonesia, padahal material bambu menjadi sangat potensial untuk dipergunakan selain karena karakter elastisitas juga berhubungan dengan budaya lokal, khususnya Sunda. Pada rangkaian kegiatan pertunjukan tari Sasi Kirana bertajuk "Menjaring Bulan" dibuat panggung utama yang terbuat dari bambu karya Joko D. Avianto. Karya ini dibuat sebagai karya seni monumental yang mampu menjadi wadah berkolaborasi antara seni rupa dan seni pertunjukan.



Tahap Finisihing 4
Sumber : Doc. Penulis

Sebagai sebuah karya monumental yang berhubungan dengan pertunjukan, maka banyak faktor yang harus dipertimbangkan, yang semuanya dimulai dari tahap maket atau perancangan. Pada tahap awal perancangan, pertimbangan tematik menjadi dasar bagi pembentukan rupa, setelah itu faktor jenis pertunjukan yang akan ditampilkan menjadi bahan pertimbangan utama dalam menentukan bentuk. Pada karya monumental di Sasi Kirana yang difungsikan sebagai

panggung pertunjukan ini, para koreografer justru sangat menghargai bentuk panggung ini, sehingga mereka berupaya untuk menciptakan koreografi sesuai dengan bentuk panggung sebagai karya monumental. Dengan demikian, terdapat satu kesatuan antara pertunjukan tari dengan panggung sebagai bagian dari karya seni monumental yang juga harus diapresiasi secara seimbang.

Wujud dari keseimbangan apresiasi dalam bentuk kesetaraan antara karya seni monumental panggung dengan pertunjukan yang memakai panggung sebagai media penunjang pertunjukan, selain dari koreografi, juga dengan mempertunjukan panggung sebagai karya monumental ini yang lebih mengarah pada karya seni instalasi, dimana para penonton dapat merasakan secara langsung setiap bagian dari karya. Di sini, seni instalasi mempunyai potensi yang lebih luas untuk mempengaruhi ruang sekitarnya, dengan menciptakan lingkungan yang lebih kompleks dan menyatu dengan penonton. Partisipasi penonton menjadi kunci utama dalam karya instalasi. Situasi yang dihadirkan oleh karya instalasi diciptakan untuk memberi pengalaman aktif kepada penonton.

PENUTUP

Penggunaan material bambu sebagai elemen pertunjukan sudah sering dilakukan, tetapi memosisikan bambu sebagai media utama karya seni monumental yang menjadi bagian utama dalam pertunjukan itu yang masih jarang untuk dilakukan. Melalui karya ini, kami mencoba untuk membuat panggung yang menampilkan karakter

tradisional melalui material bambu sebagai sebuah karya seni monumental yang bisa terlepas dari sisi pertunjukan. Untuk itu, maka karya panggung ini merupakan bagian dari seni instalasi yang bisa terus dinikmati dan diapresiasi setelah pertunjukan berakhir.

Sebagai karya instalasi yang memungkinkan tiap penonton untuk dapat menikmati karya secara langsung, baik dilihat dari posisi karya sebagai bagian dari respon terhadap lingkungan maupun sebagai karya seni monumental, maka karya ini telah direpson secara baik oleh para koreografer yang menjadikan bentuk panggung sebagai bagian dari cara mereka membuat dan membentuk pertunjukan yang didukung oleh tata cahaya yang baik. Sedangkan penonton diberikan dua kesempatan untuk mengapresiasi karya, pertama ketika karya ini dijadikan sebagai panggung pertunjukan dan kedua, ketika karya ini menjadi karya seni monumental yang tunggal setelah tidak lagi dipakai untuk pertunjukan.

Hal inilah yang dapat menunjukkan bahwa karya seni rupa murni, khususnya karya seni patung yang monumental dapat berkolaborasi dengan seni pertunjukan secara setara. Artinya, seni monumental yang dibuat untuk kebutuhan pertunjukan bukan hanya sebagai panggung penunjang pertunjukan yang tidak mempunyai kekuatan untuk muncul sebagai sebuah karya seni yang juga harus diapresiasi dengan baik. Memberi ruang apresiasi terhadap karya seni monumental yang digunakan untuk pertunjukan setelah berakhirnya pertunjukan dapat secara langsung meningkatkan kesadaran bahwa setiap karya seni layak

mendapatkan penghargaan yang sama, bergantung dari jenis karya yang dihadirkan.

DAFTAR PUSTAKA

- Arce-Villalobos, Oscar Antonio, (1993) Thesis, Fundamental of the Design of Bamboo Structures, Eindhoven: Fakulteit Bouwkunde, Technische Universiteit Eindhoven.
- Susanto, Mikke, (2012), *Diksi Rupa, Kumpulan Istilah dan Gerakan Seni Rupa*, DictiArt Lab & Djagad Art House, Yogyakarta & Bali.
- Mulyono, Sri. (1989). *Sebuah Tinjauan Filosofis, Simbolisme dan Mistikisme dalam Wayang*. CV Haji Masagung.
- Reiss, Julie H. (1999) *From Margin to Center: The Space of Installation Art*, Massachusetts Institute of Technology, New York.
- Widyowijatnoko, Andry (2012) Tradisional and Innovative Joints In Bamboo Construction, Faculty of Architecture of the RWTH Aachen University
- Laude, T.M. Obermann, R. *Bamboo Poles for Spatial and Light Structures, Bamboo-Space Research Project* - refernece number: 166_OB Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellin - Technische Universität Berlin, Germany, Obermann, Blankenfelder Str. 23, 13127 Berlin, Germany

PROSIDING PENGABDIAN KEPADA MASYARAKAT KONSEP GARAP HELARAN TARI BELOK DI PURWAKARTA

Subayono. S.Kar. M.Sn

Prodi Karawitan, Fakultas Seni Pertunjukan, ISBI Bandung
Jl. Buah Batu No 212 Bandung

Abstrak

Pengabdian Kepada Masyarakat (PKM), merupakan salah satu unsur dari Tridharma Perguruan Tinggi, selain Penelitian dan Pendidikan. Adapun sasaran dalam kegiatan PKM (Pengabdian Kepada Masyarakat) ini adalah Kabupaten Purwakarta yang merupakan bagian dari Propinsi Jawa Barat. Adapun fokus yang akan di jadikan konsep eksplorasi adalah komunitas kesenian Belok. Kata Belok mempunyai makna kotor, dalam artian berbalut dengan lumpur atau tanah liat. Kesenian Belok bersumber dari penduduk Plered Kabupaten Purwakarta yang sedang membuat gerabah, perkakas dapur yang dijadikan sebagai mata pencaharian sehari hari. Karena gerabah media pokoknya berasal dari tanah liat, sehingga para pengrajinnya, mau tidak mau harus bergulat dengan tanah. Dari pekerjaan rutinitas itulah kemudian kegiatan ini, oleh orang yang mempunyai kepeduaian tentang seni kemudian dijadikan sumber inspirasi garap tari, dan selanjutnya dibuat konsep garap /dieksplorasi dan dijadikan kesenian helaran.

Kata kunci: *konsep garap, helaran, belok.*

PENDAHULUAN

Pengabdian Kepada Masyarakat (PKM), merupakan salah satu unsur dari Tridharma Perguruan Tinggi, selain Penelitian dan Pendidikan. Pengabdian Kepada Masyarakat biasanya dilakukan atau dilaksanakan diluar kampus. Kegiatan ini perlu dilakukan dan ditingkatkan, karena secara tidak langsung ada beberapa keuntungan yang diperoleh. Keuntungan yang pertama adalah dapat melihat secara langsung bagaimana keberadaan dan perkembangan kesenian Daerah diluar kampus. Kemudian yang kedua adalah jenis kesenian apa saja yang sangat dibutuhkan oleh mereka. Dengan demikian proses kegiatan kedua belah pihak ini sangat menguntungkan.

Manfaat timbal balik seperti tersebut menjadi sangat penting, artinya sebagai ajang untuk saling mengisi dan mengoreksi kekurangan yang ada dan sebagai ajang untuk menumbuhkan kebersamaan dalam bidang seni, di satu pihak memberi, dipihak lain menerima (Proses mutualisme). Dengan adanya interaksi dari dua belah pihak, maka diharapkan terjadi dialog budaya yang kondusif dan muncul pemikiran-pemikiran baru yang progresif untuk menyongsong masa depan perkembangan seni kearah yang lebih baik. Sehubungan hal tersebut diatas, dalam rangka kegiatan Pengabdian Kepada Masyarakat, penulis sebagai dosen ISBI Bandung siap untuk diterjunkan ke masyarakat dengan bekal ilmu yang telah penulis miliki, untuk

memberikan pembinaan kepada masyarakat khususnya dalam bidang seni.

Adapun sasaran dalam kegiatan PKM (Pengabdian Kepada Masyarakat) ini adalah Kabupaten Purwakarta yang merupakan bagian dari Propinsi Jawa Barat. Kabupaten Purwakarta merupakan salah satu Kabupaten yang kaya akan kesenian, akan tetapi kesenian tersebut masih sangat alamiah artinya belum banyak mendapatkan sentuhan sentuhan yang signifikan dari kalangan yang mempunyai pendidikan dalam bidang seni.

Salah satu contoh yang akan menjadi bidikan atau sasaran dalam PKM kali ini adalah komunitas kesenian Belok. Kata Belok mempunyai makna kotor, dalam artian berbalut dengan lumpur atau tanah liat, sehingga para pengrajinnya, mau tidak mau harus bergulat dengan tanah. Dari pekerjaan rutinitas itulah kemudian kegiatan ini, oleh orang yang mempunyai kepeduaian tentang seni kemudian dijadikan sumber inspirasi garap tari, dan selanjutnya digarap / dieksplorasi dan selanjutnya dijadikan kesenian helaran.

Kesenian Belok mempunyai potensi yang sangat bagus untuk dikemas menjadi kesenian helaran, Selain kesenian ini mempunyai keunikan tersendiri, kesenian ini dapat menggunakan property atau semacam alat memasak seperti genthong, kuwali, dan pot tempat bunga, sehingga memungkinkan untuk dieksplorasi dan dikemas menjadi sebuah pertunjukan seni helaran yang sangat unik dan menarik.

Dengan dukungan aparat pemerintahan dalam hal ini bapak

Bupati beserta anak buahnya, Penulis yakin kesenian Belok dapat menjadi salah satu kesenian yang dapat diandalkan di kabupaten Purwakarta. Namun sayang peralatan yang ada belum dimanfaatkan secara maksimal karena belum adanya SDM yang mumpuni.

Selain hal tersebut diatas komunitas ini mempunyai potensi dan minat yang tinggi dalam hal bidang seni, hal ini terbukti ketika saat penulis melihat pagelaran kesenian belok lewat Video, mereka sebagian besar melakukan dengan semangat yang luar biasa. Hanya sangat disayangkan mereka asal-asalan melakukan gerak sehingga bobot gerakanya kurang maksimal, dan yang lebih memprihatinkan lagi, rias dan busana asal tempel, sehingga penarinya bukan semakin cantik dan cakap bahkan menjadi sebaliknya.

Atas dasar itulah penulis tertarik untuk menawarkan sebuah konsep Helaraan di Komunitas kesenian Belok, penulis mempunyai keyakinan, kalau para anggauta tersebut diarahkan dengan baik dan benar, tidak menutup kemungkinan mereka akan menjadi kelompok kesenian yang berkualitas sehingga kelak dikemudian hari menjadi seniman yang mumpuni sehingga dapat dijadikan penghasilan tambahan. Apalagi saat ini komunitas ini menginginkan adanya kemajuan dan prospek yang dapat mengarahkan dengan baik.

METODE

Karya seni yang berbobot adalah karya seni yang dieksplorasi secara jeli, terencana dan terkonsep dengan baik

dan matang. Selain hal tersebut diatas persoalan yang tidak kalah pentingnya dalam mengemas kesenian Helaran adalah, karya tersebut harus dapat memukau meriah dan spektakuler, sehingga penonton merasa "terhipnotis".

Bentuk kegiatan yang akan penulis lakukan di lingkungan Komunitas kesenian belok adalah membuat sebuah konsep, sehingga kesenian ini menjadi sebuah bentuk kesenian Helaran yang spektakuler. Kesenian helaran adalah salah satu bentuk kesenian teater jalanan yang memiliki fleksibilitas tinggi terhadap situasi dan kondisi yang ada dilokasi pertunjukan. Karena dalam pertunjukannya dilakukan di jalanan atau bertempat atau lokasi (out door). Karakteristik dari kondisi area pentas seperti ini membutuhkan materi sajian yang diharapkan mampu menyedot perhatian penonton dari berbagai sisi, untuk itu kesenian ini harus digarap yang sangat menarik dan seatraktif mungkin. Garap artistik yang akan penulis munculkan tidak saja berkuat pada sisi kinestetik yang bersifat gerak atraktif konfiguratif, tetapi merambah sisi benda-benda artistic yang akan menciptakan batas ruang imagi artistic dari keluasan alam yang tak terbatas.

Garap kinetic(tari), kekuatan atraktif (spektekel) dan garap artistic (eyeskecher) dan juga garap karawitan yang mampu menggiring tarian ini sambil berjalan. Hal ini akan dikerjakan penulis sehingga kesenian dalam bentuk garap helaran ini mampu menggiring dan mempunyai daya pikat menarik, tetapi juga memiliki daya pikat yang unik dan etnik.

Selain hal tersebut diatas untuk mendukung secara visual, para penari perempuan akan menggunakan busana warna-warni terang dan bahkan warna yang sangat mencolok. Penggunaan warna mencolok itu diharapkan mampu menghipnotis para penonton. Sementara penari laki laki dewasa memakai property yang berumbar dari sapu *nyere* yang dieksplorasi sedemikian rupa, sehingga menyerupai *bebegig*, dan penari anak anak laki laki dibalur dengan lumpur sehingga menyerupai *Thuyul*. Dari kehadiran gerak yang dinamis, warna busana yang unik dan mencolok, property yang serba spektakuler didukung dengan music yang dinamis, diharapkan membuat semua penonton yang hadir akan terpesona.

Memberikan konsep garap materi helaran tari kepada komunitas belok, ada beberapa segi keuntungan yang diperoleh. Yang pertama, kita mengajarkan kepada mereka untuk belajar lebih dalam lagi tentang melakukan gerak yang lebih atraktif dan menarik. Kemudian yang kedua dengan latihan latihan gerak tari yang maksimal, selain badan menjadi sehat, melatih koordinasi gerak, merangsang gerak motorik secara menyeluruh, membangkitkan kepercayaan diri, melatih kemampuan aksi reaksi, juga melatih untuk bersosialisasi dengan orang luar komunitasnya. Hal lain yang lebih penting dibalik itu semua adalah melatih otak untuk kreatif, berimajinasi, dan mengembangkan daya fikir.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Model Prototyf karya tari helaran belok ini akan menghasilkan sebuah

konsep garap kreasi tari helaran belok, yang di dalamnya menggambarkan bagaimana kesenian itu diolah sedemikian atraktifnya yang didukung busana dan permainan hand property. Selain itu hal yang lebih penting tarian tersebut memiliki nilai sosialisasi, koordinasi, disiplin, dan gotong royong dan tarian ini akan dikemas menjadi tari kemasan helaran, atau kesenian jalanan.. Dalam konsep itu termuat segala materi yang akan dikolaborasikan dari berbagai elemen, diantaranya adalah: latar belakang karya, koreografi, music, rias, busana, pola lantai, property yang semuanya itu

akan *digodog*, sedemikian rupa sehingga menjadi sebuah pagelaran tari helaran secara utuh dan menarik.

Dari hasil kerja kolektif yang sangat rumit, akhirnya team penyusun, menghasilkan sebuah konsep seni helaran Belok yang sangat fleksibel, sederhana dan gampang dicerna. Didalamnya tergambar dan susunan skenografi (yang mengatur jalannya pertunjukan), lengkap dengan susunan koreografi, iringan tari, Rias busana, dan property. Adapun skenografi tersebut tergambar sebagai berikut:

Skenografi Helaran Tari Belok Overture

Irama gendhing Sunda yang membahana,,,,, serba dinamis,,,,, suara terompet dan gesekan rebab serta swara kidung, saling bersahutan,,,,, sehingga membangkitkan suasana,,,,,hening,,,,, menjadi gemuruh....penuh dengan semangat,,

Adegan	Deskripsi gerak	Suasana	Alat music yg dipakai	Waktu
1	Diawali dengan suara <i>kethuk</i> dan senandung yang bernuansa mistis, beberapa penari anak anak laki laki yang berbalur lumpur, keluar dengan gerak lompat dan lari,,,mendekati penonton seolah olah menakut nakuti, membuka jalan, mencari untuk tempat menari. Setelah jalan terbuka, penari anak anak itu membuat formasi dua baris, kemudian bergerak memutar kekiri dan kekanan, sambil merentangkan kedua tangannya, motif gerak yang kedua melompat sambil putar kekanan, dan kekiri bergantian, motif gerak ketiga, lari kecil kedepan sambil membungkukan badan, kemudian mundur kebelakang seolah olah seperti thuyul yang sedang atraksi, setiap motif gerakan ini dilakukan 4x8 (ketiga motif gerakan ini dilakukan disaat arak arakan, sampai menuju tempat display).	Gemuruh, horror, komikal	Seruling, rebab, kethuk, senandhung, goong.	3 menit
2	Sesampai ke tempat Display, para penari Belok, melakukan berbagai macam gerak gerak atraktif, diantaranya, salto, pligplug,	Senang, atraktif	Kendhan, terompet,	3 menit

	Standing, dan memutarakan kaki kanan sambil jongkok, tungkai kanan lurus, tungkai kiri ditekuk. Koreografi berbagi motif ini dilakukan 3x8. Kemudian melakukan gerak melompat kekiri dan kanan disertai kedua lengan mengikuti langkah kedua kaki untuk membentuk formasi gigi walang. Kemudian diteruskan dengan koreografi semacam gerak kecak Bali, dikombinasi dengan permainan kedua tangan buka tutup didepan dada. Diteruskan dengan koreografi perang krosing saling bergantian menempati tempat pasangannya. Kemudian diteruskan dengan Koreografi lompat tungkai kanan kiri semacam koreografi Tari grasak. (setiap motif gerak dilakukan 3x8)		perkusi, senggakan	
3	Sehabis penari Belok melakukan 3 macam motif koreografi, dari belakang muncul penari Genye. Untuk mengusir para penari Belok. Para penari belok kocar kacir sambil melakukan koreografi cheos, sambil menghindari penari genye, untuk menuju kearah belakang, menjadi Background penari Genye. (para penari Belok, melakukan gerak koreografi seperti waktu arak arakan, dan dimulai dari motif ketiga, kedua, kemudian kesatu)	Cheos, semangat, senang	Semua elemen music yang digunakan dipukul secara bergantian.	2menit

Konsep garap karya tari helaran ini merupakan hal yang sangat penting dilakukan dan harus dipersiapkan dengan matang sebelum merambah kejenjang berikutnya. Selanjutnya diperlukan adanya konsep yang jelas, persiapan yang matang, sistematis serta harus dilaksanakan secara bertahap, tanpa tergesa-gesa.

Proses penerapan garapan karya helaran tari Belok diawali dengan menyampaikan konsep, baik yang menyangkut isi, tema, maupun iringannya. Kiat-kiat ini perlu dilakukan dengan maksud agar para pendukungnya dapat memahami serta mengerti, dan kemudian selanjutnya

dapat mencerna maksud dari konsep tersebut. Dalam penyampaian konsep ini, penulis akan mengajak dialog kepada anak-anak pendukung helaran tari Belok untuk saling bertanya dan saling memberi contoh beberapa gerak sesama para pendukung. Hal ini dikandung maksud agar anak-anak dilatih keberaniannya untuk mengeluarkan ide atau pendapatnya.

Kemudian langkah selanjutnya semua pendukung mulai diajak dan diperkenalkan secara bersama-sama untuk mencari motif-motif serta makna apa yang akan diungkapkan, dalam langkah ini peneliti hanya menampung motif-motif gerak dari anak-anak. Cara

pendekatan seperti ini perlu dilakukan karena selain melatih motoriknya, anak-anak juga dilatih untuk bersosialisasi dengan sesama teman, dilatih juga untuk menjadi seorang pemimpin. Untuk mempermudah para pendukung, maka peneliti membuat motif-motif. Motif itu itu diberi sebutan untuk koreografi yang sering mengalami pengulangan. Adapun motif yang dimaksud adalah sebagai berikut:

- Motif 1 : Gerak bebas sambil menakut nakuti penonton yang berada di sisi/ pinggir jalan, gerakan ini dilakukan tidak beraturan.
- Motif 2 : Posisi tangan ditekuk diasamping paha kanan kiri dengan fariasi ditarik keatas dan kebawah, kemudian kaki melangkah memutar kearah kanan dan kiri, dengan hitungan 3x8.
- Motif 3 : Posisi badan tegak lurus, kemudian melompat sambil memutar kearah kekanan dan kiri, dilakukan bergantian dilakukan 3x8 (gerakan ini diawali dengan melompat kearah kanan, kemudian memutar kekekanan, dilanjutkan dengan gerakan putar kebalikannya.
- Motif 4 : Kedua bahu diangkat setinggi pundak, kedua tangan ditekuk semua jari-jari diangkat keatas, kedua tungkai kaki ditekuk (seperty gerak kecak Bali)
- Mottif 5 : Posisi badan membungkuk condong kedepan, tangan kanan lurus kedepan, tangan

kiri dipinggang, kemudian lari kecil-kecil kedepan, dan lari mundur kecil-kecil kebelakang (ketika lari mundur keil kecil, kedua lengan ditekuk disamping kiri kanan paha).

- Motif 6 : Kedua lengan gerak bebas, tangan kanan dan kiri seolah menepis pukulan dari penari genye.

Pada tahap selanjutnya, setelah penulis membuat dan memberi nama motif motif gerak, kemudian memadukan hitungan gerak dengan musik internal yang berasal dari rasa detak setiap pendukung, selanjutnya mulai mengulang kembali hitungan-hitungan, sehingga otomatisasi anak-anak pendukung berjalan lancar, mengalir tanpa ada beban.

Gerak.

Media pokok dalam tari, adalah gerak. Gerak-gerak tersebut kemudian diolah menurut kebutuhan untuk mengekspresikan sebuah garapan. Dalam konsep garap helaran tari Belok ini, penulis sengaja mengambil motif-motif gerak sehari-hari seperti lari, berjalan, lompat dan loncat. Motif-motif itu kemudian diproses melalui stilasi, pengembangan atau penyempitan volume, mendestorsikan, menghaluskan, mematah-matahkan, memperlambat atau mempercepat tempo sesuai dengan kebutuhan yang diperlukan.

Proses penggalian helaran Belok ini tidak mengacu pada gerak-gerak sehari hari saja, tetapi tidak menutup kemungkinan mengambil gerak-gerak dari manapun, dan yang lebih penting

dapat mewadahi dalam garapan, yang sekiranya cocok untuk dipadukan. Perpaduan gerak-gerak tersebut kemudian diberi curahan tenaga, struktur ritme dan desain ruang, sehingga menimbulkan sentuhan sentuhan imajinasi sehingga menjadi sesuatu yang menarik. Perpaduan dari berbagai macam tersebut diharapkan muncul kemungkinan-kemungkinan gerak atau warna gerak yang baru, sehingga muncul warna yang baru pula.

Tari sebagai bentuk seni tidak hanya sebagai ungkapan gerak, tetapi juga membawa serta nilai rasa irama yang mampu memberikan sentuhan estetis dan memberi warna pada wujud tariannya. Sehingga mewujudkan karya sesuai keinginan dan konsep yang akan diusung oleh peneliti.

Sedangkan jenis-jenis gerak yang digunakan adalah gerak berpindah tempat (locomotion), gerak maknawi (gesture).

- 1) Gerak berpindah tempat (locomotion) ini digunakan oleh penari bendera, Belok dan Pi ketika hendak melakukan gerak melompat, jalan miring .
- 2) Gerak maknawi (gesture) gerak ini digunakan ketika penari Belok dewasa dengan semangat melakukan gerak mengibarkan property bebegig, semacam mengusir penyakit.

Desain Lantai

Desain lantai adalah garis yang akan dilalui oleh pemain yang sedang melakukan gerak berpindah (locomotion). Dalam garapan ini desain lantai yang digunakan desain lurus, Asimetris, Simetris dan lengkung. Dalam pertunjukan tari sering diperlihatkan bentuk arah gerak pada

setiap motif. Gerak tersebut ada yang menghadap kedepan, kebelakang, kesamping, serong kiri atau kekanan. Dengan demikian dalam pertunjukan tidak hanya badan saja yang diolah, melainkan ruangpun juga harus dipikirkan, agar pertunjukan tidak terasa membosankan.

Model Prototyf karya tari helaran belok ini akan menghasilkan sebuah konsep garap kreasi tari helaran belok, yang di dalamnya menggambarkan bagaimana kesenian itu diolah sedemikian atraktifnya yang didukung busana dan permainan hand property. Selain itu hal yang lebih penting tarian tersebut memiliki nilai sosialisasi, koordinasi, disiplin, dan gotong royong dan tarian ini akan dikemas menjadi tari kemasan helaran, atau kesenian jalanan..

Dalam konsep itu termuat segala materi yang akan dikolaborasikan dari berbagai elemen, diantaranya adalah: latar belakang karya, koreografi, music, rias, busana, pola lantai, property yang semuanya itu akan *digodog*, sedemikian rupa sehingga menjadi sebuah pagelaran tari helaran secara utuh unik dan menarik.

Rias

Rias dan busana sangat penting keberadaanya dalam suatu karya tari, karena elemen tersebut dapat membantu kemunculan karakter yang ingin dalam sebuah pertunjukan. Dalam buku komunal dijelaskan bahwa :” sesungguhnya elemen-elemen ini (rias dan busana) berfungsi lebih dari sekedar “pembungkus” tubuh penari, atau sekedar untuk mempercantik wajah, tetapi tatarias dalam panggung

berfungsi sebagai pembentuk karakter. (I. Wayan Dibia, 2006. 191).

Pada konsep helaran tari Belok ini para pemain atau pendukung menggunakan rias cantik dan karakter, rias ini sengaja digunakan agar para pemain lebih terkesan menonjol dalam peranya masing-masing.

Busana

Fungsi busana dalam tubuh pada awalnya adalah untuk menutupi bagian-bagian tertentu yang dianggap tabu atau rawan, namun dalam perkembangan selanjutnya fungsi busana mempunyai fungsi ganda. Selain busana keseharian juga muncul busana panggung, Helaran, sedangkan model tergantung selera masing-masing penata disesuaikan dengan tokoh yang diperankan. Busana yang dipakai pada karya helaran tari Belok adalah sebagai berikut :

Untuk penari Belok : Khusus untuk penari Belok PA, laki laki, dibalur dengan lumpur sehingga hampir menyerupai thuyul.

DAFTAR PUSTAKA

Alma M. Hawkins, Bergerak menurut kata hati, Metoda baru dalam mencipta 2003 Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, Penerbit ford foundation
Doris Humprey, Seni Menata tari, Penerbit Dewan Kesenian

Jakarta,1983 diterjemahkan oleh Sal murgiyanto.

F.X Widaryanto Merengkuh Sublimitas Ruang, Bandung: STSI Bandung Pres. 2002

Jacqueline Smit Komposisi tari: Sebuah petunjuk praktis bagi Guru, penerbit Ikalasi 1985 Yogyakarta, terjemahan Ben Suharto.

I Wayan Dibia, F.x Widaryanto, Endo Suanda. Tari komunal, Jakarta : Lembaga Pendidikan 2006 Seni Nusantara.

Saini K.M, Taksonomi Seni, Bandung: STSI PRES BANDUNG 2001

Soedarsono, " Pengantar Pengetahuan dan komposisi tari" Yogyakarta: 1978 Akademi Seni Tari Indonesia.

Sudiardja, A" Susanne K Langer: Pendekatan Baru dalam Estetika" dalam M, Sastrapratedja, 1983 (ed), Manusia multi dimensional:Sebuah renungan Filsafat, Gramedia

Walter Sorell, Tari dari berbagai Pandangan, Penerbit STSI Surakarta, terjemahan Agus Tasman, Basuwarno.1993

Y. Sumandiyo hadi, Aspek-aspek dasar koreografi kelompok, Penerbit Manthili Yogyakarta 1996

BENTUK KEMASAN FOTO DOKUMENTASI SENI HELARAN GENYE DAN BELOK PURWAKARTA

Tohari

Program Studi Film dan Televisi
Institut Seni Budaya Indonesia (ISBI) Bandung
Jl Buahbatu no 212 Bandung

Abstrak

Foto dokumentasi seni pertunjukan sudah selayaknya dikemas dengan serius (tidak asal), serta menampilkannya dengan kemasan yang unik, menarik dan berestetika tinggi. Pengemasan karya seni fotografi yang bermutu akan memberikan keuntungan bagi pembuat dan apresiatornya. Kreatornya memperoleh keuntungan akan kebanggaan diri (aktualisasi diri) dan kekayaan material, sedangkan bagi penggunaannya adalah dapat menikmati produk karya seni fotografi yang bagus, penuh informasi, bersejarah, dan multifungsi. Bentuk kemasan foto dokumentasi seni helaran *Genye dan Belok* Purwakarta adalah berupa album "*magazine*", diawali dengan produksi pembuatan foto, kemudian dengan teknik pengeditan olah digital *kolase*, *Montase* dan *Assembling*, lalu proses cetak dan diakhiri penjilidan. Album foto disusun berdasarkan konsep foto esai yang bercerita tentang seni helaran tersebut, berikut dengan beberapa konsep pemoesan (tata rias busana dan rias muka). Proses pembuatan dan pengemasan foto dokumentasi helaran *Genye dan Belok* Kabupaten Purwakarta, menggunakan metode fenomenologis dengan teknik pembuatan (produksi) dan merancang (mendesain) gambar/foto.

Kata Kunci: *Foto Dokumentasi, Foto Kolase, Album Foto.*

PENDAHULUAN

Seni helaran sering pertunjukkan dalam suatu karnaval di jalanan, peserta berpawai dengan kesenian yang dimainkannya, berkeliling menelusuri jalan sebagai tempat memainkan seninya. Pergelaran helaran mengusung pada seni *teater on the road*, semua pemainnya melakukan aksi sambil berjalan yang ditonton dari sisi-sisi jalan yang menjadi jalur helaran tersebut.

Di kabupaten Purwakarta, terdapat seni *Genye dan Genye dan Belok* yang dijadikan sebagai seni helaran. Dua nama seni, *Genye dan Belok* merupakan satu kesatuan aksi

helaran dalam satu pertunjukan. Dimulai dengan adegan *Genye dan Belok* dan diakhiri dengan adegan *genye*. Setiap ada karnaval di kabupaten Purwakarta, seni *Genye dan Belok* ini selalu ditampilkan, mengisi agenda acara karnaval tersebut. Bahkan sering mengisi karnaval di luar kabupaten Purwakarta. Tak terkecuali pada hari jadi kabupaten Purwakarta tahun ini, seni *Genye dan Belok* dijadikan sebagai salah satu peserta helaran/karnaval yang diselenggarakan kabupaten Purwakarta setiap tahunnya.

Seni *Genye dan Belok* (*Genye* berarti Gerakan "Nyere" yang terbuat rangkaian lidi, dan *Belok* berarti kotor

karena lumpur atau pun yang disebabkan oleh tanah) dari Kabupaten Purwakarta pernah muncul pada HUT Kab. Cianjur tahun 2011 lalu. Seni *Helaran Belok* dapat diidentifikasi sebagai *karnavai manusia lumpur*, karena para pelakunya dibaluri dengan lumpur di sekujur tubuhnya, yang memiliki nilai filosofis “kotor”, yang disapu bersih oleh manusia berkostum “*pakakas*” lidi, sapu lantai, dan alat dari bambu seperti *bebegig sawah* dengan memegang properti sapu lidi, lalu dikenal dengan sebutan *Genye*, yang memiliki arti “pembersih” atau membersihkan dari segala macam yang “kotor”.

Seiring perjalanan waktu, seniman helaran *Genye dan Belok* terus berinovasi meyempurnakan tampilannya, masuknya adegan seni helaran *Genye* di prosesi helaran pada bagian akhir membuat helaran tersebut lebih teatral dan dramatik. Sebagai adegan penutup (*ending*) dari pertunjukan helaran *genye*, koreografer *genye* menampilkan Tarian *Genye Raksasa* yang menyerupai “*ogo-ogo*”.

Demo helaran *Genye dan Belok* pada awalnya diiringi musik kendang pencak yang didominasi suara kendang dan terompet. Para pelaku helaran *Genye dan Belok* terdiri dari sekelompok manusia lumpur (tua, muda, laki dan perempuan), dalam atraksinya dipimpin seorang Pawang (berkostum seperti *Ua Lengser*) sambil menari yang diselingi dengan adegan tarung pencak silat sebagai klimaks dari pertunjukannya. Beberapa gerakan silat menjadi bagian koreografi demo helaran *Genye dan Belok*, baik gerakan perseorangan atau gerakan masal.

Adegan tarung pencak silat merupakan suatu adegan spektakuler yang dinanti para penonton karnaval, karena dalam adegan tersebut kemampuan bermain jurus silat dikeluarkan oleh para pelaku *Belok* melalui perkelahian duel. Antusias dan penasaran penonton terhadap demo tarung pencak silat dapat terobati manakala adegan tarung silat dimulai. Penonton memadati arena perhelatan karnaval, berjubel, dan berdesakan ingin menyaksikan langsung peristiwa duel, perkelahian antar pelaku helaran *Belok*.

Pertunjukan helaran *genye dan belok* ditutup dengan datangnya para *genye* ke area para *belok* yang tengah melakukan atraksinya, spontan para pelaku *belok* terburu-buru ketakutan menghindari datangnya para pemain *genye*. Para *genye* berjalan sambil menari, dengan gerakan menyapu jalanan dari kotoran para *belok*. Mereka sesekali menyapu memutar, karena dikhawatirkan masih ada para pemain *belok* yang “tertinggal”. Seolah “manusia lumpur *belok* yang kotor dan menjijikan dikejar dan disapu habis oleh para *genye* dari segala macam hal yang kotor-kotor”, itulah adegan dari awal sampai akhir helaran yang dipertunjukan ke hadapan penonton di jalanan sebagai rute karnaval.

Dalam perjalanannya, adegan helaran *genye dan belok* selalu melakukan atraksi dihadapan podium tamu undangan. Setelah atraksi adegan tari selesai, para pemain *genye dan belok* pun meneruskan jalanya sambil terus menari yang diiringi alunan musik.

Fenomena yang kini terjadi pada seni helaran tersebut adalah bentuk baru dalam pertunjukannya, yaitu dengan

penambahan unsur seni genye yang menjadi bagian penting dalam setiap helarannya. Bahkan genye lebih diutamakan dalam pertunjukannya, karena tampilannya yang memukau setiap penonton, baik dari tampilan kostum unik dan aksesoris dari bahan lidi yang dikenakan pemain. Tarian kolosal pemain genye juga menambah daya tarik tersendiri yang menakjubkan. Apalagi pertunjukannya diawali dengan adegan manusia lumpur "Seni Belok" yang terkesan kotor dan menjijikan, adegan ini dijadikan *gimmick* (pukauan pertama muncul dalam pementasan teater) yang menakjubkan.

Aktifitas seni helaran apapun bentuknya, akan tetap terkenang dan mudah dikenali, jika ada awak media (fotografer atau videografer) yang meliput jalannya helaran dan juga mendokumentasikannya. Tujuannya agar masyarakat mengetahui bahwa pada sebelumnya telah diadakan suatu helaran yang serupa, serta sebagai tolok ukur perencanaan bagaimana pelaksanaan helaran selanjutnya.

Perihal di atas telah membuktikan butuhnya pendokumentasian pada acara karnaval yang didalamnya terdapat seni helaran *Genye dan Belok*. Agar seluruh jalannya kegiatan helaran dapat terekam dan tersimpan sebagai dokumentasi, baik berupa gambar/foto atau berbentuk sebuah video.

Pendokumentasian berbentuk gambar/foto sangat efektif untuk merekam kegiatan helaran, karena selain cepat proses pembuatannya dan mudah dilihat hasilnya, pembiayaannya juga relatif murah. Itulah beberapa keunggulan dokumentasi foto dibanding media rekam lainnya dalam

pendokumentasian suatu acara helaran. Perlunya foto dokumentasi pada acara karnaval atau helaran seni, akhirnya diproduksi foto dokumentasi helaran *Genye dan Belok*.

Pendokumentasian helaran Genye dan Belok "Padepokan Leuweung Seni" atau helaran sejenis lainnya di Purwakarta, banyak menimbulkan permasalahan, antara lain: *pertama*, jaranganya produksi pendokumentasian helaran Genye dan Belok yang dilakukan secara serius dan profesional. *Kedua*, kebanyakan dokumentasi helaran Genye dan Belok dikemas dalam bentuk video. *Ketiga*, bentuk yang tepat dan ideal untuk kemasan foto dokumentasi seni.

Proses pembuatan album ini melalui tahapan kerja. Secara singkat, pekerjaan diawali dengan proses pengamatan, pengumpulan data, dan pembuatan foto. Kemudian mengedit atau menyunting sesuai struktur cerita (foto esai), serta proses akhir adalah mencetak dan menjilidnya menjadi album foto *magazine*.

Album foto kolase berbentuk "majalah" (*magazine*) yang tertata dengan menawan akan membuat pembacanya semakin menyenangkan untuk terus membaca satu demi satu foto yang disusun, tuntas sampai halaman terakhir. Itulah album foto kolase yang telah diproduksi, "majalah" yang berisikan foto esai tentang seni helaran Genye dan Belok kabupaten Purwakarta. Agar menarik dalam tampilan, penulis menambahkan beberapa foto tentang para pejabat kebudayaan setempat yang kini mengembannya, peta wilayah purwakarta, dan perjalanan helaran

tersebut yang dibuat pada tahun 2011 sampai sekarang.

Metode dan Tahap Pelaksanaan

Pelaksanaan Pengabdian kepada Masyarakat di Kabupaten Purwakarta, tentang pengemasan foto dokumentasi helaran *Genye dan Belok* menggunakan 2 pendekatan. *Pertama*, metode fenomenologis, metode ini digunakan untuk mengungkap realitas helaran *Genye dan Belok* yang sering dipergelarkan dalam ajang karnaval di Kabupaten Purwakarta atau daerah lainnya dengan ungkapan berbentuk foto. Mengingat Fenomenologi adalah ilmu yang berorientasi mendapatkan penjelasan realitas yang tampak (Jaeni, 2015: 69), maka helaran *Genye dan Belok* dalam tampilannya nanti, akan dibuat dokumentasinya berdasarkan kondisi kekinian yang terjadi dalam helaran *Genye dan Belok* berbentuk Album foto. Foto yang akan dibuat adalah fenomena yang terjadi pada pelaku helaran *Genye dan Belok* dan penontonnya. Fenomenologis yang diangkat meliputi detil demo pertunjukan, dan kondisi penonton saat ini.

Metode *kedua*, yaitu metode merancang (desain) dengan gambar (foto). Metode ini dilakukan untuk eksplorasi perancangan grafis, berupa pengeditan foto (*digital imaging*) dari foto yang dibuat dalam proses helaran *Genye dan Belok*, dengan hasil produksi sebuah barang Album foto "*magazine*". Proses eksplorasi perancangan produksi Album ini dapat menghasilkan gagasan, usulan, serta produk karya seni visual yang berestetika tinggi (Sarwono dan Lubis, 2007: 6).

Target yang dibutuhkan dalam pembuatan Album foto kolase seni helaran *Genye dan Belok* Purwakarta yaitu 6 bulan. Bulan pertama untuk observasi, bulan kedua dan ketiga untuk produksi foto, bulan keempat untuk proses penyeleksian gambar. Pengeditan atau penyuntingan gambar dilakukan pada bulan kelima. Langkah akhir yaitu penjilidan album, dilakukan bulan keenam.

Uraian target pra produksi adalah pada bulan pertama, sampai bulan ketiga, dilakukan observasi dan pengusulan program kegiatan. Dalam tahapan ini dilakukan pencarian mitra kerja, ditemukanlah "Padepokan Leuweung Seni" Purwakarta sebagai mitra. Tercapainya tahap ini, tidak lepas dari bantuan para seniman dan pejabat budaya dan pariwisata kabupaten Purwakarta.

Dalam pelaksanaannya, pada tahap ini sudah dilakukan pendokumentasian awal sebagai bahan pembuatan album tersebut. Beberapa foto yang sudah dibuat saat itu antara lain: Para pejabat Dishubparpostel (Dinas Perhubungan Pariwisata Pos dan Telekomunikasi), khususnya pejabat dinas Pariwisata. Beberapa foto properti *genye* yang tertempel di dinding kantor dinas pariwisata, serta foto alat musik yang digunakan untuk helaran.

Secara rinci tahap pelaksanaannya sebagai berikut: tahap *pertama* pembuatan foto, yang meliputi kegiatan liputan langsung sampai dengan cara *screenshot* dari video dokumentasi yang sudah ada, pembuatan foto tata rias dan busana penari *genye*, sebagai perancangan kostum, tata rias muka, dan beberapa gerak tarian *genye*. Berikutnya adalah seleksi foto,

beberapa foto dipisahkan, yang dimuat dalam album dan foto yang tidak pakai, dan terakhir dalam pembuatan foto adalah pengelompokan foto. Foto dikelompokkan menjadi 14 bendel atau berdasarkan keinginan pembuat (1 bendel untuk/sama dengan 2 halaman), 14 bendel berarti 28 halaman, 26 halaman isi album dan 2 halaman untuk sampul (1 depan dan belakang). Setiap bendel foto dinomori berdasarkan struktur cerita.

Hasil pembuatan foto dokumentasi diedit/disunting dengan menggunakan 3 teknik utama, yaitu: *Teknik Kolase*, teknik ini digunakan untuk melekatkan, menumpuk atau menempelkan beberapa foto dalam pengerjaannya. Lalu teknik *Montase*, teknik ini digunakan untuk menyambungkan bagian foto. Teknik ketiga ialah teknik *Assembling*, teknik ini digunakan untuk menyatukan beberapa foto menjadi sebuah gambar, berikut dengan ulasan ceritanya. Ketiga teknik *editing* tersebut, sebenarnya digunakan untuk menamai karya yang diciptakan dari kombinasi dari berbagai materi menjadi satu kesatuan. (Bachtiar: 2008).

Layout-nya berukuran 45cm x 30cm, dengan hasil jadi 21,5cm x 29cm (seukuran A4) setiap halamannya. Setiap halaman memuat foto yang bervariasi jumlahnya, disesuaikan dengan luas halaman dan keindahan tampilan album yang dibuat. Kerja terakhir adalah Pencetakan dan Penjilidan. Setelah proses *editing* dan *layout*, berkas foto dicetak, serta disusun berurutan sesuai nomor halaman. Langkah terakhirnya adalah menjilid hasil cetakan yang telah

tersusun menjadi album foto berbentuk majalah.

PEMBAHASAN

Program Pengabdian kepada Masyarakat yang telah dilakukan menghasilkan suatu barang, yaitu produk album foto esai yang bertema *Seni Helaran Genye dan Belok Kabupaten Purwakarta* (hasil albumnya bisa dilihat di lampiran yang terpisah dengan laporan ini). Album yang menyerupai majalah bergambar, disusun dan disunting berdasarkan cerita perjalanan helaran genye dan belok sejak tahun 2011 sampai sekarang.

Tahapan produksi foto dokumentasi *helaran genye dan belok* yang dikemas menjadi sebuah album tidak selalu sistematis atau sekuen/serial, melainkan dapat dilakukan berdasarkan kebutuhan. Namun yang penting adalah bagaimana cara membuat foto sebanyak mungkin dari tema foto di atas, agar tersedianya stok foto tercukupi. Selanjutnya diseleksi berdasarkan kebutuhan, dan jika ada kekurangan gambar, maka lakukan pemotretan/pembuatan gambar lagi. Kendalanya adalah apakah helaran tersebut digelar kembali sesuai keinginan. Masalah ini dapat diatasi dengan pembuatan gambar yang banyak, dan lebih dari satu fotografer, alasannya agar gambar yang dihasilkan bervariasi dan beraneka ragam. Perekaman gambar pun dilakukan dari banyak sisi (*angle*), niscaya semua foto yang diharapkan mengisi lembar halaman album akan tersedia.

Beberapa foto yang dibuat ada yang menggunakan teknik *screenshot*, yaitu teknik pembuatan gambar dari

video. Risiko dari teknik ini adalah gambar yang tidak berkualitas bagus, mengingat data video yang sudah jadi, jika dijadikan gambar hasilnya beresolusi kecil, kecuali yang masih berupa pita kaset, yang *dicapture* terlebih dahulu, baru kualitas gambarnya bisa “bagus” (walaupun secara kualitas lebih rendah dibanding hasil pemotretan langsung). Teknik ini dilakukan karena dibutuhkan gambar helaran genye dan belok yang dibuat beberapa tahun silam (2011), dan tidak ada stok gambar yang tersedia, maka dilakukan *screenshot* dari video dokumentasi genye dan belok milik Hernawan tahun 2011.

Kerumitan yang dialami penulis dalam pembuatan album ini, antara lain *pertama* ketika masa penyuntingan (*digital imaging*) dilakukan. Akibat banyaknya gambar yang akan mengisi ruang halaman album, proses penyuntingan pun memakan waktu lama, terutama dalam menyamakan warna dan intensitas pencahayaan dari setiap foto yang sering berbeda. *Kedua* penyesuaian ruang kolom halaman, serta komposisi gambar yang sering tidak tepat. *Ketiga* dalam proses penyatuan gambar, tata letak gambar harus sesuai dan membentuk kesatuan dalam satu halaman, sehingga sering bongkar pasang gambar.

Semua kerumitan dapat diatasi dengan ketelitian dan ketelatenan dalam menyusun gambar menjadi album yang bercerita, sama halnya seperti seorang fotografer yang membuat, menyusun, dan mengemas foto esai yang terstruktur dalam urutan cerita. Kepakaran dalam desain grafis mutlak diperlukan dalam menyunting album ini, agar tampilan

hasilnya bagus, padat isi ceritanya, dan memiliki kualitas fotografi yang tinggi.

Semula faktor kesulitan muncul disaat pelacakan foto-foto terdahulu untuk mengungkap perjalanan helaran genye dan belok, karena ada halaman yang harus diisi dengan foto-foto genye dan belok dari masa lalu, agar perkembangan dapat dilihat, mengingat faktor kesejarahan juga perlu diungkap. Beberapa nara sumber yang pernah meneliti dan membuat dokumentasi hanya memiliki rekaman video, bukan foto. Muncullah ide untuk membuat foto dengan *screenshot* dari rekaman video tersebut. Hasil yang diperoleh dari *screenshot* dianggap baik, karena diambil dari pita kaset video, yang *dicapture* terlebih dahulu. Hal ini membuktikan bahwa dokumentasi video helaran genye dan belok lebih banyak dibanding dokumentasi foto. Kalau pun didokumentasikan dengan pembuatan foto, pelakunya pun tidak profesional dan sembarang orang, karena dokumentasi seni pertunjukan dianggap bukan hal yang penting untuk dibuat, apalagi dengan alokasi anggaran yang cukup mahal serta pengerjaan yang cukup rumit.

Kesadaran itu dibuktikan dengan pembuatan dan pengemasan foto dokumentasi seni helaran genye dan belok berbentuk album “majalah”. Album foto seni pertunjukan yang dikemas secara bagus, tertata, dan ideal, dimungkinkan dapat menarik perhatian yang melihat, juga sangat mudah dipahami oleh orang awam sekalipun. Karena seatraktif apapun seni helaran dipertunjukkan ke penontonnya (misalnya *genye dan belok*), niscaya akan hilang dari ingatan penontonnya jika tidak dilakukan proses rekam

gambar dengan pemotretan. Setiap penyelenggaraan ajang helaran seni genye dan belok, ada makna komunikasi yang tersembunyi dari pertunjukan tersebut (Jaeni, 2007: 11), yang sekilas memang sulit untuk dicerna dan dipahami, sampai sedetil-detilnya. Penyelesaian untuk mengatasinya yaitu dengan dibuatnya dokumentasi foto seni pertunjukan yang ideal dan menarik, agar apresiator genye dan belok dapat menonton kembali pertunjukan helaran tersebut lewat album foto yang tertata rapih.

Kendala yang dihadapi dalam pembuatan album kolase ini tidak sedikit, antara lain jarak lokasi kegiatan PKM yang cukup jauh, inilah penyebab kesulitan dalam pembuatan foto, khususnya yang berhubungan dalam pembagian waktu. Kendala lainnya adalah jaranganya helaran dipertunjukan dalam acara-acara tertentu, sehingga foto yang hasilkan realatif sama. Dapat diprediksi jika helaran tersebut banyak digelar di berbagai tempat, niscaya foto yang dihasilkan akan berjumlah banyak, bervariasi, dan menunjukkan banyak tempat. Sehingga album foto dokumentasinya akan tampil menarik dan berkualitas.

SIMPULAN

Proses pendokumentasian foto helaran Genye dan Belok diperlukan tenaga ahli dalam bidang fotografi, agar pembuatan dan pengemasannya dilakukan dengan serius dan profesional, karena merujuk pada hasil akhirnya yaitu album foto kolase yang memiliki struktur cerita.

Dalam hal olah seni media rekam yang memiliki kandungan cerita

terstruktur, dokumentasi helaran Genye dan Belok kebanyakan dikemas dalam bentuk video, sedangkan produksi fotografi dokumenter atau foto esai yang dikemas apik, tersusun, dan istimewa jarang dibuat. Padahal dokumentasi foto yang baik dan pengemasannya menawan, akan menambah daya tarik bagi masyarakat untuk segera melihat, memperhatikan, mengamati, dan memahami isi foto di dalam kemasan tersebut.

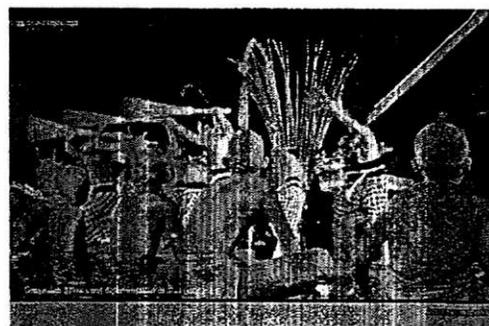
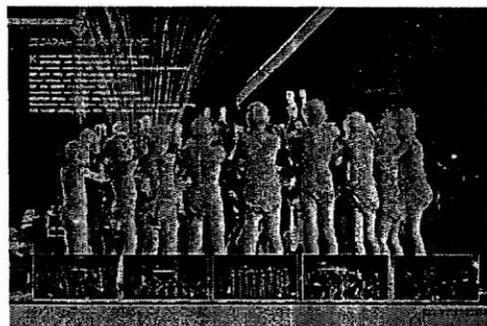
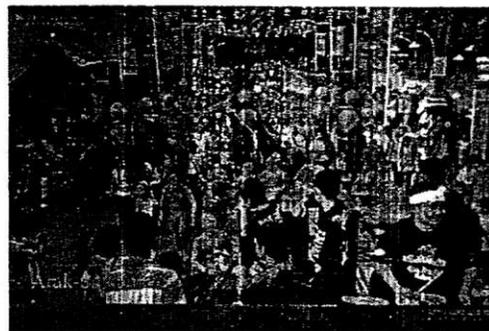
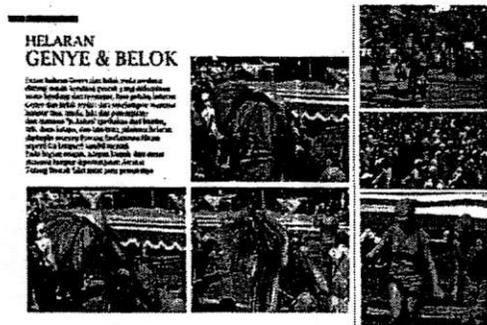
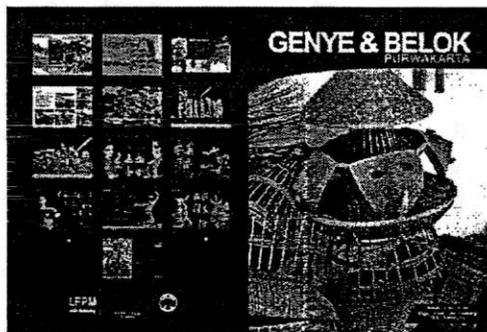
Bentuk yang tepat dan ideal untuk kemasan foto dokumentasi helaran genye dan belok adalah Album foto yang memiliki unsur dan struktur cerita yang baik. Album foto berbentuk majalah dianggap cocok untuk merangkum prosesi helaran genye dan belok. Selain mudah diamati dengan detil, produk album itu memiliki multi fungsi, yaitu media informasi dan hiburan, edukasi, dan media promosi budaya dan pariwisata.

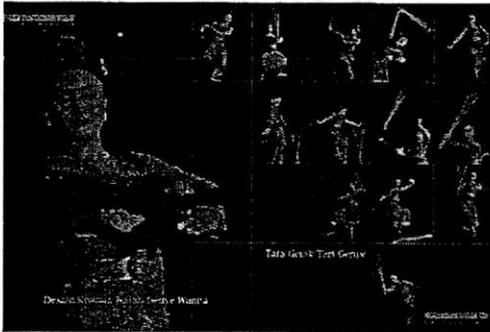
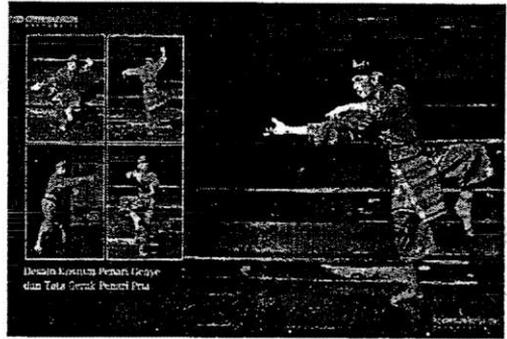
DAFTAR PUSTAKA

- Bachtiar D, Ray. (2008), *Experimen Batin. Chip Foto-Video Digital, Edisi Spesial*. Jakarta: PT Elex Media Komputindo.
- Jaeni. (2015), *Metode Penelitian Seni Subjektif-Interpretif Pengkajian dan Kekaryaannya Seni*. Bandung: Sunan Ambu STSI Press.
- _____. (2007), *Komunikasi Seni Pertunjukan Membaca Teater Rakyat Indonesia (Sandiwara Cirebon)*. Bandung: Etnoteater Publisher.
- Sarwono, Jonathan dan Hari Lubis. (2007), *Metode Riset untuk Desain Komunikasi Visual*. Yogyakarta: Penerbit Andi.

Lampiran-lampiran

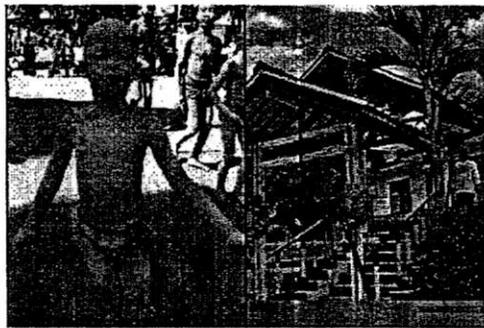
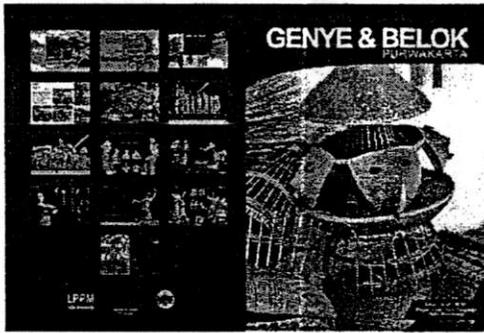
Lampiran 1. *Layout Album Pra Cetak*

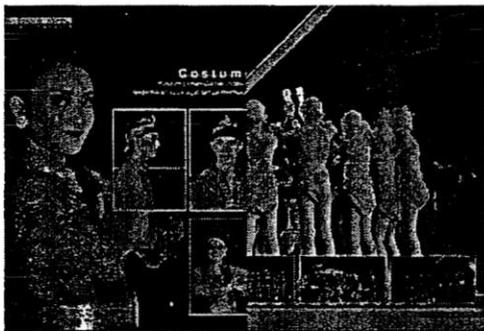
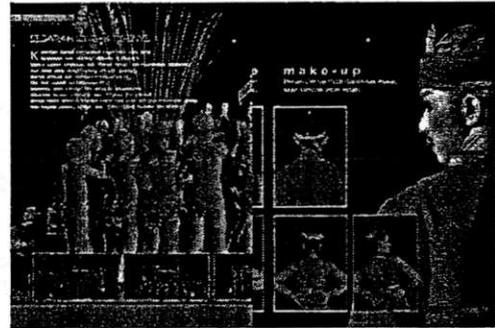
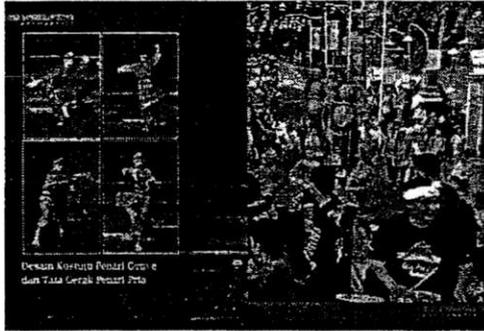
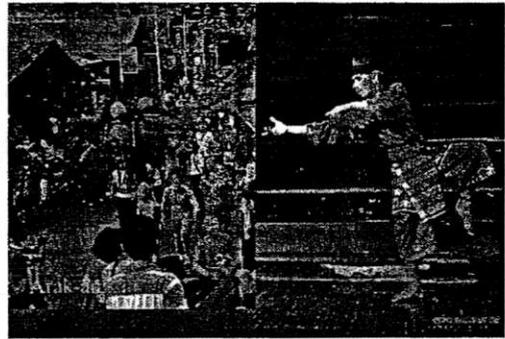
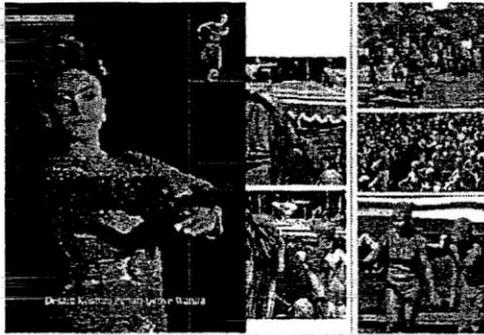




Desain album “Majalah” pra cetak dibuat berdasarkan urutan halaman. Sampul depan dengan sampul belakang, halaman 1 dengan halaman, halaman 3 dengan halaman 4, dan seterusnya.

Lampiran 2. *Layout Album untuk Cetak*





Desain album “Majalah” untuk cetak dibuat berdasarkan urutan halaman seperti ada buku, yang sama hanya sampul depan dan sampul belakang. Untuk halaman in disesuaikan dengan halaman yang sebnarnya di buku. Contoh: Halaman 1 dengan halaman 26, halaman 21 sebelah kiri dan halaman 6 di kanan. Ada perbedaan signifikan dalam tataan desain album foto untuk yang di cetak.

REKONSTRUKSI TEATRIKALITAS SENI HELARAN GENYE DAN BELOK KABUPATEN PURWAKARTA

Tatang Abdulah

Program Studi Seni Teater, Institut Seni Budaya Indonesia (ISBI) Bandung
Jl. Buah Batu 212 Bandung

Abstrak

Pelaksanaan Pengabdian Kepada Masyarakat (PKM) ini ditujukan bagi pengembangan pengemasan kesenian *Genye* dan *Belok* yang ada di Kabupaten Purwakarta. Bentuk penyajian kesenian ini disajikan di sepanjang jalan (*helaran*). Makna kesenian ini adalah membersihkan diri dan lingkungan hidup hayati dari segala “bentuk” kotoran. Melalui pendekatan kesejarahan diperoleh keterangan bahwa kesenian *Genye* dan *Belok* belum tua usia penciptaannya. Dengan kata lain kesenian ini merupakan kreasi baru dengan khazanah idiomatik tradisional Sunda. Oleh karena itu konsep pengembangan pengemasannya (rekonstruksi) tentu masih sangat terbuka. Upaya rekonstruksi berupa penawaran ide atau gagasan ini didekati melalui pola penggarapan model produksi teater sehingga diperoleh konsep-konsep berupa rancangan dari masing-masing aspek seperti: tari, musik, dan rupa. Konsep-konsep tersebut menunjukkan arah pengayaan (teatrikal) dalam pemilihan materi baik unsur gerak (tari), bunyi (musik) maupun rupa (artistik). Sebagai kreasi baru, kesenian *Genye* dan *Belok* yang diciptakan dari perpaduan berbagai aspek, unsur, dan komponen, tampaknya sangat terbuka bagi pengembangan pengemasan yang sesuai dengan kebutuhan disetiap dimensinya untuk sementara waktu ataupun masa tertentu.

Kata kunci: *Kesenian Genye dan Belok, Rekonstruksi, Teatrikalitas.*

PENDAHULUAN

Purwakarta adalah salah satu kota di Jawa Barat memiliki khazanah kesenian yang cukup beragam¹. Khazanah kesenian tersebut mencerminkan bahwa Kabupaten Purwakarta memiliki potensi kesenian sejak lama. Sekurang-kurangnya dari catatan hasil penelitian yang dilakukan

oleh Tatang Abdulah (2013) pada tahun 1929 dan 1931 di Purwakarta ada pertunjukan *Gending Karesmen* masing-masing berjudul “Panji Wulung” dan “Mundinglaya Dikusumah”. Dua pertunjukan ini dilakukan oleh Siswa Sekolah Normal Purwakarta. Selain itu pada sekitar tahun 1930-an juga terdapat *Wayang*

¹Ada beberapa potensi seni unggulan yang tersebar di 17 kecamatan Kabupaten Purwakarta diantaranya; seni *Buncis*, *Domyak*, *Wayang Golek*, *Celepungan*, *Degung*, *Ketuk Tilu*, *Reog*, *Calung*, *Pencak Silat*, *Tembang Sunda Cianjuran*, *Jenaka Sunda*, *Debus*, *Sandiwarra Rakyat*, *Jaipongan*, *Gotong Singa*, *Tutunggulan Kuntulan*, *Kecapi Suling*, *Odong-odong* dan *Gondang*. Seni unggulan di beberapa

kecamatan di antaranya *Seni Uling Kobongan* (Desa Sawah Kecamatan Pasawahan), *Buncis* (Desa Pasir Angin Kecamatan Darangdan), *Buhun Tutulungan* (Desa Wanayasa Kecamatan Wanayasa) dan lain sebagainya. Sedangkan kesenian yang sudah dikemas menjadi produk wisata, antara lain *Kuntulan*, *Buncis*, *Pencak Silat*, *Calung* dan *Reog*

Wong Sunda yang mementaskan lakon "Damar Wulan". Seni pertunjukan ini dilakukan oleh muri-murid HIS Pasundan Purwakarta.

Kedua jenis seni pertunjukan tersebut di atas memang tidak lagi menunjukkan perkembangan. Akan tetapi beberapa kegiatan yang berhubungan langsung dengan peningkatan seni budaya Sunda, khususnya di Purwakarta sedang marak dilakukan. Oleh karena itu, hubungan kerjasama antara Institut Seni Budaya (ISBI) Bandung dengan pemerintah kota Purwakarta dalam rangka menumbuh kembangkan kesenian tradisional, dimaksudkan sebagai upaya untuk meningkatkan kualitas pemberdayaan potensi kesenian daerah dengan melakukan pembinaan kesenian khas daerah di Jawa Barat di Kabupaten Purwakarta. Pembinaan ini meliputi aspek kreativitas berkesenian yang merujuk pada ranah konservasi, rekonstruksi dan revitalisasi sebagai langkah operasional pengembangan potensi seni-budaya bangsa guna pemberdayaan sosial, ekonomi dan

budaya. Pembinaan kesenian tradisional ini mengarah pada prinsip-prinsip penyesuaian dengan konteks jamannya. Sehubungan dengan hal tersebut, sebagai wujud pertanggungjawaban dalam melaksanakan Tridarma Perguruan Tinggi, penulis mengemban tugas untuk melaksanakan Pengabdian Kepada Masyarakat (PKM) ini.

Upaya meningkatkan kualitas pemberdayaan potensi seni-budaya Purwakarta² baik sebagai aset budaya lokal maupun nasional, dilakukan dengan pendekatan potensi *creative industry*: kesenian (seni pertunjukan), seni rupa dan seni pariwisata (penataan desain arsitektur, *land scape*, interior yang berbasis ekologi budaya setempat, pengemasan/pendokumentasian potensi kesenian melalui Video dan fotografi). Upaya ini dilakukan terhadap kesenian *Genye* dan *Belok* yang belum lama berhasil diciptakan. Tujuan penciptaan kesenian ini dimaksudkan sebagai satu jenis seni yang dipersiapkan untuk lebih menambah dan menyemarakkan keragaman seni budaya yang terdapat di Kabupaten Purwakarta. Lebih jauh

² Dari hasil riset yang dilaksanakan, bahwa potensi seni yang menonjol di Kabupaten Purwakarta adalah *Seni Uling Kobongan* (Desa Sawah Kecamatan Pasawahan), *Buncis* (Desa Pasir Angin Kecamatan Darangdan), *Buhun Tutulungan* (Desa Wanayasa Kecamatan Wanayasa), *Angklung Domyak* (Desa Sindangsari Kecamatan Bojong), *Sisingaan/Singa Depok* dengan sebutan *Odong-Odong dan Seni Rupa* (Kecamatan Maniis), *Domyak* (Desa Pasirangin Kecamatan Darangdan), *Tutunggulan* (Kecamatan Sukasari) dan lain sebagainya. Sedangkan kesenian yang sudah dikemas menjadi produk wisata, antara lain *Kuntulan*, *Buncis*, *Pencak Silat*, *Calung* dan *Reog*. Selain potensi seni tersebut di atas, ada beberapa potensi seni lainnya yang perlu dikembangkan dan

dilestarikan di antaranya; (1) *Seni Pencak Silat, Calung, Marawis, Angklung Domyak dan Sisingaan* (dari Kecamatan Bojong), (2) *Seni Terbang dan Tutunggulan* (dari Kecamatan Kiara Pedes), (3) *Seni Calung, Pencak Silat dan Wayang* (dari Kecamatan Sukatani), (4) *Tari Jaipongan, Pencak Silat dan Calung* (dari Kecamatan Campaka), (5) *Tari Pencak Silat* (dari Kecamatan Maniis), (6) *Alat Musik Carulung* (dari Desa Mulya Mekar Kecamatan Babakancikai), (7) *Seni Kuntulan* (dari Kel. Nagri Kidul), *Kelentengan* (dari Kel. Nagri Tengah), *Kuda Reang* (dari Kel. Sindang Kasih), *Pencak Silat* (dari Kel. Munjul Jaya dan Kel. Cipaisan) Kecamatan Purwakarta, dan (8) *Alat musik Karinding & Celempung* (Desa Lebak Anyar Kecamatan Pasawahan).

produk karya seni baru yang memiliki ciri sebagai seni “helaran” (karnaval) ini , diharapkan menjadi salah satu produk seni andalan sehingga menjadi aset seni-budaya khususnya di Kabupaten Purwakarta, umumnya di Jawa Barat.

Oleh karena ciri pertunjukannya yang digelar disepanjang jalan, seni *Genye* dan *Belok* memiliki peluang untuk senantiasa dari waktu-kewaktu dapat dilakukan pembaharuan selaras dengan tuntutan dan kebutuhan zaman. Oleh karena itu terkait dengan tujuan PKM ini, yaitu penawaran sebuah konsep atau gagasan pengembangan pengemasan seni *Genye* dan *Belok* diharapkan mampu memberikan inspirasi terhadap pengembangan kreativitas potensi seni-budaya khususnya bagi para pelaku kesenian *Genye* dan *Belok*, umumnya dukungan pemerintah Kabupaten Purwakarta.

PEMBAHASAN

Pelaksanaan kegiatan ini sesuai



<http://purwaktakab.go.id/web2/ikonik-genye-dan-manusia-tanah-sebagai-tradisi-penyambutan-di-purwakarta/>

Dalam ruang lingkup kerja artistik sebagai sutradara, setelah melakukan

dengan bentuk kegiatan mitra, dalam hal ini aktivitas seni, disepakati bersama untuk merekonstruksi aspek atau unsur kinestetik (tari), musik (karawitan), maupun visual (rupa). Melalui pendekatan kesejarahan dengan mengadopsi model produksi teater pelaksanaan PKM ini memiliki prosedur kerja, *pertama*, mengadakan pertemuan formal dengan Disparbud Kabupaten Purwakarta. Pertemuan informal (wawancara) terhadap beberapa orang pemangku kepentingan yang berkaitan dengan keadaan mitra. Misalnya; Penggagas/Pencipta, Kasubid. Kesenian dan Kabid. Kebudayaan Disparbud Kabupaten Purwakarta. *Kedua*, apresiasi pertunjukan melalui audio-visual. *Ketiga*, kunjungan ke lokasi mitra. *Keempat*, merinci dan mendeskripsikan latar dan makna filosofis seni *Genye* dan *Belok*. *Kelima*, memilih dan menentukan materi tarian, karawitan, dan rupa yang akan dipakai.

prosedur kerja seperti tersebut di atas, diperoleh keterangan bahwa latar

belakang penciptaan seni *Genye* dan *Belok* pertama, bermula dari kunjungan dinas seorang pencipta ke Kota Bandung. Ketika itu, tepatnya diperempatan jalan Buah-Batu dan Soekarno-Hatta dilihatnya ada seorang dari dinas pembersih tata kota Bandung sedang membersihkan sampah di pinggir jalan tersebut dengan sapu lidi. Kedua, berdasarkan pengalaman empiric yaitu, perilaku orang tua yang melakukan "ritual" *geprak* terhadap bayinya. *Geprak* ini dilakukan dengan cara menelanjangi bayi, kemudian seikat sapu lidi di-*geprak*-an berulang kali ke samping kanan dan kiri bayi. Ketiga, munculnya kesadaran bahwa sebatang lidi tidak mungkin dapat membersihkan sampah kalau tidak dibuat sapu lidi.

Dengan pengalaman empirik; melihat, mengalami, dan mamahami (internalisasi) peristiwa-peristiwa tersebut di atas tampaknya menimbulkan pemikiran bahwa sapu lidi dapat sedemikian rupa dijadikan pijakan untuk menciptakan seni *Genye* dan *Belok*. Sudah barang tentu berdasarkan pengetahuan sekaligus kemampuan atau skill kepenarian dari penciptanya, pengalaman tersebut menjadi inspirasi terciptanya sebuah karya seni.

Istilah "Genye" menurut penciptanya adalah kependekan dari kata "Gerakan Nyere" (Gerakan Lidi). Sementara istilah "Belok", istilah ini berasal dari bahasa Sunda yang artinya penuh dengan lumuran tanah pada sekujur tubuh. Penyematan atau penambahan istilah "Belok" dalam konteks istilah "Genye" menurut penciptanya dapat merupakan satu kesatuan sesuai makna yang akan

diusung dalam kesenian ini. Dalam hal ini, "Belok" seperti ditunjukkan oleh sejumlah anak kecil yang hampir telanjang dan berlumuran tanah di sekujur tubuhnya melakukan gerakan-gerakan acak ini digambarkan sebagai tebaran kotoran dalam bentuk nyata, tidak imajener. Sepertinya menjadi hal yang niscaya apabila sejumlah anak-anak tersebut tidak dimunculkan dalam kesatuan kesenian *Genye* dan *Belok*. Namun demikian, menurut penciptanya mungkin saja kedua istilah tersebut masing-masing menjadi karya seni yang terpisah.

Melalui pengamatan mengapresiasi pertunjukan seni *Genye* dan *Belok* dalam dokumen visual Disparbud Purwakarta, dimana seni pertunjukan tersebut disajikan dalam bentuk pertunjukan di atas panggung, tampaknya yang menonjol adalah seni *Genye*. Unsur tari, musik, dan rupa artistik dari ketiga latar belakang inspirasi lahirnya seni *Genye* seperti telah disebutkan di atas sudah tampak tertata. Sedangkan seni *Belok* secara teknikal belumlah tergarap secara optimal. Mereka bergerak kesana-kemari tanpa koreografi bahkan nyaris terjadi disharmoni dengan kesatuan gerak tari dan musik seni *Genye*.

Dalam kenyataan seperti itu tampaknya seni *Belok* terkesan terlalu dipaksakan kehadirannya untuk melengkapi pertunjukan seni *Genye*. Namun demikian, dapat dipahami mengapa sekelompok anak-anak tersebut dihadirkan di atas pentas. Hal ini dimaksudkan sebagai representasi dari tebaran kotoran yang harus dibersihkan oleh sapu lidi, oleh gerak-gerak tarian dan musik seni *Genye* itu sendiri.

Upaya artikulasi seni *Belok* terhadap seni *Genye* adalah bagaimana pola gerak seni *Belok* menjadi bagian kesatuan yang harmonis dengan gerak seni *Genye*. Dengan mengacu kepada 4 aspek penting, yaitu ruang, waktu, power, dan dinamika diartikan bahwa sebuah gerak harus mencerminkan nilai-nilai estetis (keindahan). Misalnya jenis-jenis gerak *locomotion* (berpindah tempat) dan gerak *gesture* (maknawi). Dalam hal ini, misalnya gerak *locomotion* digunakan oleh penari bendera dan penari anak-anak yang berlumuran tanah ketika hendak melakukan gerak melompat dan jalan miring. Adapun ragam gerak bisa diambil dari bentuk-bentuk gerak keseharian yang distilasi dan didistorsi sedemikian rupa sesuai dengan kebutuhan. Bentuk-bentuk gerak yang distilasi dan didistorsi tersebut, untuk mempermudah para penari yang sebagian besar belum mempunyai dasar kepenarian, maka dibuat motif-motif dengan landasan koreografi.

Gerak koreografis tentu saja harus senantiasa berartikulasi dengan musik. Musik yang mempunyai peranan sebagai pengiring, dalam hal ini harus memperhatikan dinamika volume, irama, laras, dan instrument. Terutama mengenai instrument yang biasa digunakan, yaitu *kendang penca*, *terompet*, dan *kempul*, khususnya ragam tepak kendang perlu mendapat sentuhan lebih lanjut. Seperti sambung rapat dari lagu yang satu ke satu lagu yang lainnya dengan memperhatikan irama, dinamika, atau keras lirihnya sajian gending.

Untuk penggarapan gending, dalam kesenian *Genye* ataupun *Belok* alat musik bisa ditambahkan dengan

bedug, *genjring*, dan sebagainya. Dalam hal ini tentu saja perlu dipikirkan cara memainkannya supaya lebih atraktif sekaligus komunikatif.

Unsur lainnya, garapan artistik dapat digunakan unsur pola rupa yang mengacu kepada tiga bentuk dasar dalam khasanah seni rupa, yaitu pola bujur sangkar, pola lingkaran, dan pola segitiga. Berdasarkan ketiga pola tersebut untuk lebih mengembangkan dalam unsur rupa perlu eksplorasi material dan pemakaian unsur warna. Misalnya pemakaian tanah liat/lumpur yang hanya satu warna, dalam hal ini bisa mengeksplorasi material berupa *bodysuits colour* yang tentu lebih menarik akan segi warna dan aman terhadap iritasi kulit para penari.

Rancangan pemakaian *bodysuits colour* bisa menjadi kesatuan harmoni dengan penataan rias dan busana bagi penari seni *Genye*. Orientasi penataan rias dan busana dengan pilihan warna maupun desainnya bisa lebih terbuka oleh karena seni *Genye* dan *Belok* merupakan kreasi baru yang bernafaskan tradisi. Dengan kata lain rias dan busana dalam hal ini bisa dieksplorasi sedemikian rupa, asal tidak menimbulkan kesan penempelan bentuk semata. Dasar rias dan busana dapat berpijak kepada idiom tradisional demi menjaga identitas, namun kreativitas penataan rias dan busana dapat terus berkembang.

Hal lain, selain rancangan busana adalah rancangan property terutama pada sapu lidi dan peralatan dapur serta bentuk konstruksi sapu lidi dan peralatan dapur menyerupai sanggul (*tekes*) dalam ukuran besar nampaknya perlu eksplorasi warna dengan segala gradasinya. Hal ini untuk menimbulkan

efek optis seperti kesan bergerak secara horizontal dan menjadi arah perhatian penonton.

SIMPULAN

Sebagai seni baru, seni *Genye* dan *Belok* pada dasarnya adalah seni pertunjukan yang mempunyai sifat dinamis. Pertunjukannya yang dilaksanakan dengan gaya helaran (arak-arakan). Oleh karena sifatnya yang dinamis, seni *Genye* dan *Belok* membuka peluang untuk senantiasa dari waktu-kewaktu mendapat sentuhan atau pengemasan yang baru dan mutakhir.

Peluang terbuka melingkupi seluruh aspek, unsur, serta komponen pengusung pertunjukan seni *Genye* dan *Belok*. Dalam aspek sosial, ekonomi, dan budaya seni *Genye* dan *Belok* merupakan sarana hiburan sekaligus merupakan aset yang dapat mendongkrak secara ekonomis bagi pelaku ataupun pemangku kepentingan dalam hal ini Dinas terkait ketika mendatangkan wisatawan baik domestik maupun manca negara pada event-event penting pemerintah daerah.

Demikian pula pada unsur dan komponen pertunjukan seni *Genye* dan *Belok* itu sendiri. Dari segi unsur-unsur pewujud pertunjukan, beragam materi tarian, musik (karawitan), dan rupa tidak menunjukkan kebakuan yang kaku ketika berhadapan dengan cara-cara atau model pembaharuan yang selaras dengan kebutuhan serta tuntutan zaman.

Komponen, dalam hal ini adalah para pelaku itu sendiri; penari, pemusik, penata artistik (rupa), dan penata-penata lainnya dari generasi-ke generasi dapat berganti bahkan diharapkan semakin bertambah jumlahnya sehingga dapat

menghadirkan kompleksitas komponen sebagai seni ensambel atau kolektif.

Dengan demikian perpaduan berbagai aspek, unsur, dan komponen dalam hal ini menjadi tidak terbatas, akan tetapi tetap disesuaikan dengan kebutuhan. Kebutuhan yang disetiap dimensinya dapat terpenuhi untuk sementara waktu ataupun masa tertentu.

DAFTAR PUSTAKA

- Abdulah, Tatang. 2013. "Teater Tradisional di Priangan 1904-1942". Disertasi pada Jurusan Sejarah Fakultas Budaya Universitas Padjadjaran (UNPAD) Bandung.
- Abdurrahman, Dida Ibrahim & Nani Sriwardani. 2015. "Pengembangan Komposisi Warna Pada Kesenian Genye Kabupaten Purwakarta". Laporan PKM ISBI Bandung.
- Atmadibrata, Enoch *et al.* 2007. *Khazanah Seni Pertunjukan Jawa Barat*. Bandung: Dinas Kebudayaan dan Pariwisata Jawa Barat.
- Hidayat, Yayat. 2015. "Rias dan Busana Pada Pertunjukan Helaran Kesenian Genye dan Belok di Kabupaten Purwakarta". Laporan PKM ISBI Bandung.
- Ramli, Zaenudin. 2015. "Unsur Rupa dan Manajemen Seni pada Kesenian Belok dan Genye, Sebagai Upaya Pemberdayaan Seni Daerah di Kabupaten Purwakarta". Laporan PKM ISBI Bandung.
- Santosa, Ucu Mulya. 2015. "Pelatihan dan Pengemasan Karawitan Seni Helaran Genye di

Kabupaten Purwakarta”. Laporan PKM ISBI Bandung. Subayono. 2015.
“Konsep Kemasan Helaran Kesenian Belok”. Laporan PKM ISBI Bandung. Wijaya, Cecep. 2015.
“Penataan Karawitan Iringan Seni Helaran Belok”. Laporan PKM ISBI Bandung. LPPM ISBI Bandung. 2015.
“Pemberdayaan Potensi Seni Masyarakat Melalui Revitalisasi Secara Interdisiplin dan Integratif

dalam Mengembangkan Ipteksb di Kabupaten Purwakarta”. Laporan KKN ISBI Bandung.

KONSEP KEMASAN HELARAN KESENIAN GENYE KABUPATEN PUWAKARTA

Indra Rachmat Yusuf, S.Kar. M.Sn

Prodi Seni Tari, Fakultas Seni Pertunjukan ISBI Bandung
Jl. Buah Batu No. 212 Bandung

Abstrak

Kesenian Genye hidup di kelurahan Ciseureuh Kecamatan Purwakarta Kabupaten Purwakarta, kesenian ini menerapkan konsep arak-arakan yang dibuat untuk kesan semarak. Genye mempunyai arti "Gerakan Nyere" atau gerakan lidi, pesan moral yang ingin disampaikan adalah agar manusia peduli tentang kebersihan. Personil Genye terdiri dari Rakyat Nyere, Raja Nyere, anak-anak yang dilumuri tanah liat dan properti yang dipakai pada seni ini adalah orang-orangan atau disebut juga bebegig. Pada pertunjukannya dimasukan unsur teatral menggambarkan sedang membersihkan kotoran yang diperagakan oleh penari wanita, pria dan anak-anak. Keseluruhan pertunjukan diiringi tabuhan/gamelan tradisional Sunda dengan lagu-lagu Sunda yang di nyanyikan olen Sinden (penyanyi tradisional Sunda). Kesenian ini telah mengalami beberapa kali penataan ulang, namun sampai sekarang, menurut pengagasnya masih perlu penyempurnaan, maka saya sebagai civitas akademika dari Perguruan Tinggi seni tergerak untuk menganalisa kesenian tersebut dari segi gerak tarinya, selanjutnya hasil penganalisaan akan dibuat konsep garap yang disesuaikan dengan budaya masyarakat Purwakarta serta disesuaikan pesan moral yang ingin disampaikan dari kesenian tersebut, apabila konsep ini dapat diterima maka dapat dijadikan sumber penataan baru pada kesenian Genye tersebut.

Kata kunci : *kesenian, helaran, genye, purwakarta*

PENDAHULUAN

Pengabdian Pada Masyarakat (PKM) merupakan salah satu bagian dari Tri Dharma Perguruan Tinggi yang harus dilakukan oleh seorang Tenaga Fungsional Akademi (TFA) atau dosen. Seorang dosen selain mengajarkan bidang ilmu pengetahuannya kepada mahasiswa di kampus, juga harus mengabdikan diri kepada masyarakat lingkungannya yang memerlukan kompetensi keilmuan yang dimilikinya, dosen harus turut membantu memecahan permasalahan-permasalahan yang terdapat pada masyarakat di sekitarnya.

ISBI Bandung mempunyai dosen-dosen dengan kompetensi keilmuan di bidang seni/budaya yang tersebar pada tiga Fakultasnya yaitu Fakultas Seni Pertunjukan, Fakultas Seni Rupa dan Fakultas Budaya dengan Program Studi, diantaranya Seni Tari, Karawitan, Teater, kriya Seni, Televisi & Film, Seni Rupa Murni, , Tata Rias & Busana, Musik Bambu, Etno Studi. Dengan demikian keberadaan dosen-dosen ISBI sebagai ilmuwan di bidang seni dan budaya, selayaknya mendarmabaktikan kompetensinya untuk kemajuan seni dan budaya untuk kepentingan masyarakat dan bangsa, hal ini sesuai dengan fungsi ISBI Bandung adalah

lembaga akademik sebagai pusat kajian dan pengembangan kreativitas seni yang dapat diartikan tujuannya adalah membangun karakter bangsa melalui seni/budaya.

Berbagai suku dan budaya di yang ada di negara kita menjadikan terdapatnya khasanah kesenian di Indonesia yang beraneka ragam, dan setiap daerah atau suku bangsa itu tidak hanya satu atau dua bentuk kesenian saja tetapi lebih dari itu. Jawa Barat salah satu daerah di Indonesia yang mempunyai khasanah kesenian yang beraneka ragam, tetapi berdasarkan penelitian masih banyak bentuk keseniannya yang masih perlu bantuan dan penaganan dari para ahli seni atau tenaga akedemisi bidang kesenian untuk meningkatkan mutu keseniannya, mmeningkatkan keterampilan pelakunya atau membinanya dalam segi manajemannya, sehingga akan bertambah kualitas maupun nilai jualnya.

Dasar Pemikiran

ISBI Bandung sebagai lembaga pendidikan seni diharapkan membantu pemerintah khususnya pemerintah Profinsi Jawa Barat dalam pembangunan dibidang seni budaya, sesuai dengan program Pemerintah daerah Jawa Barat tentang peraturan pelestarian, pembinaan dan pengembangan seni budaya.

Jawa Barat merupakan salah satu daerah yang kaya akan khasanah seni tradisinya, dan pemerintah daerah sangat mendukung dalam pembangunan dan pengembangan seni budaya di daerahnya. Dukungan Pemda ini diimplementasikan dengan memberikan

subsidi berupa dana pembinaan kepada beberapa group atau perkumpulan-perkumpulan seni tradisi yang memerlukannya, memberi biaya konservasi dan revitalisasi seni-seni tradisi, memberi biaya penelitian tentang seni budaya daerah, memepertunjukan seni-seni tradisi untuk diapresiasi masyarakat, diantaranya di Taman Budaya Jawa Barat yang telah mempunyai jadwal pertunjukan yang tetap setiap tahunnya.

Diantara daerah di Jawa Barat yang sedang giat melakukan pembangunan dan pengembangan seni budaya adalah Kabupaten Purwakarta, kegiatan ini mendapat dukungan sepenuhnya dari masyarakat dan Bupati yang sekarang sedang menjabat. Di kabupaten ini terdapat beberapa seni helaran atau arak-arakan diantaranya adalah seni helaran Genye yang masih hidup dan berkembang serta masih didukung oleh masyarakatnya. Kesenian helaran ini telah mengalami beberapa kali penataan dan penyempurnaan, tetapi menurut penggagasnya masih perlu ada penataan-penataan lagi pada beberapa elemen seni pendukungnya untuk lebih menarik dan menambah nilai estetisnya.

Untuk penyempurnaan tersebut perlu dikaji ulang dengan penelitian dan menganalisa kembali baik dari koreografi tari maupun elemen-elemen pendukung lainnya, sehingga dapat diketahui apa yang perlu dihilangkan, ditambah atau dikembangkan, menyesuaikan dengan arti dan makna atau isi dari seni tersebut serta sesuai apa yang diinginkan pengagasnya. Atas dasar tersebut di atas saya sebagai Tenaga Fungsional Akademi di bidang ilmu Seni Tari,

memandang perlu memberikan sumbang pemikiran khususnya pada koreografi yang terdapat pada helaran seni Genye tersebut, yaitu dengan mamberikan saran-saran dan memberikan beberapa alternatif mengenai sikap dan gerak tari untuk diterapkan dan yang diragakan oleh penari dalam pertunjukan seni tersebut, diantaranya membuat sikap dan gerak yang mungkin sesuai dengan isi dan filosofi seni tersebut serta latar belakang budaya masyarakat pendukungnya, sehingga diharapkan dihasilkan sikap dan gerak-gerak tari yang khas serta merupakan ciri dari seni Genye tersebut yang tidak sama dengan koreografi seni-seni lainnya di manapun.

Maksud Dan Tujuan

Maksud dan tujuan dari kegiatan PKM di Kabupaten Purwakarta ini adalah :

1. Mendukung program Pemerintah dalam peraturan daerah Jawa Barat tentang pelestarian, pembinaan dan pengembangan seni budaya daerah Jawa Barat.
2. Menggairahkan kembali aktifitas-aktifitas kesenian, khususnya kesenian helaran di Kecamatan Denye
3. Menumbuhkan minat, bakat dan daya apresiasi masyarakat terhadap seni helaran di Kecamatan Denye.

Sasaran Kegiatan

1. Terwujudnya seni helaran di Kecamatan Genye yang lebih menarik, penuh dengan nilai-nilai estetik sesuai dengan tuntutan zaman dengan tidak keluar dari tradisi dan filosofi masyarakat daerah tersebut.

2. Terciptanya usaha para Pembina seni, seniman daerah untuk meningkatkan kreatifitas dan kemampuannya mempertunjukan seni helaran.
3. Terciptanya kelestarian kesenian helaran di daerah Kabupaten Purwakarta..

Tempat Dan Program Kegiatan

Kegiatan Pengabdian Kepada Masyarakat (PKM) dilaksanakan di Kelurahan Ciseureuh Kecamatan Purwakarta Kabupaten Purwakarta, dilaksanakan selama empat bulan mulai bulan Agustus s/d November tahun 2015, adapun ruang lingkup kegiatan PKM adalah sebagai berikut :

1. Aktivitas lapangan, berupa melakukan observasi, identifikasi masalah, penyusunan program kegiatan, pendekatan sosial.
2. Program penganalisaan meliputi koreografi tari, pola lantai tari, gabungan dan harmonisasi antara gerak tari dan karawitan sebagai iringan tari.
3. Penyusunan dan penyerahan laporan hasil kegiatan PKM kepada Pusat Penelitian dan Pengabdian Kepada Masyarakat Institut Seni Budaya Indonesia (ISBI) Bandung.

Objek : Kesenian Genye

Kesenian genye digagas oleh Bapak Drs. Deden Guntari seorang budayawan dan penggiat seni di Purwakarta, genye singkatan dari Gerak Nyere (gerak sapu lidi), bermula dari melihat sapu lidi yang mempunyai fungsi sebagai alat pembersih dan dapat berfungsi secara sempurna apabila lidinya banyak dan dalam satu ikatan besar, ini mengandung falsafah sama

dengan kehidupan manusia bahwa manusia harus membersihkan diri dari hal-hal yang jelek dan segala sesuatu akan berhasil apabila selalu bersatu. Terinspirasi dari hal maka pada tahun 2009 bapak Deden bekerja sama dengan Bapak Yusman Kamal dari sanggar Leuweung Seni dibantu juga oleh ibu Lina Marlina menggarap satu bentuk seni helaran dengan properti sapulidi. Sebagai pendukung untuk kesenian tersebut dibuat boneka besar atau orang-orangan semacam badawang berbentuk seperti bebegig. Seni helaran ini dinamai "Genye". Di dalamnya terdapat unsur seni tari, seni karawitan (musik tradisional), seni rupa dan terdapat juga unsur dramatik. Pada seni ini dimasukan juga Belok atau disebut juga manusia tanah, belok ini sebagai penggambaran atau yang menunjukkan bahwa Kabupaten Purwakarta adalah sebagai penghasil barang-barang dari keramik, yaitu dari wilayah Kecamatan Plered. Semua pelaku belok baik dewasa maupun anak-anak dilumuri dengan lumpur tanah liat, seni Belok ini menjadi bagian yang integral atau menyatu dengan seni Genye. Selain dalam bentuk helaran atau arak-arakan sebagai acara penyambutan, seni Genye ini dapat juga dikemas menjadi seni tontonan untuk pertunjukan di atas panggung.

Pelaku pada seni Genye terdiri kelompok belok, kelompok penari putri dengan properti seikat sapu lidi dengan pegangan tongkat, kelompok penari putra dengan memakai berbagai bentuk topeng menggambarkan setan/genderewo, kelompok pembawa bebegig, kelompok penabuh gamelan dari Kesenian semua ini disebut dengan istilah rakyat nyere, prajurit nyere, raja

nyere, anak-anak belok dantabuhan alat musik yang bernuansa sunda. Pertunjukan seni genye telah mengalami beberapa kali penataan baik dari susunan barisan, kostum dan penari. Suatu saat kelompok penari putri di barisan depan diikuti kelompok belok, kelompok putra, dan kelompok musik, pada penampilan berikutnya kelompok Belok paling depan. Pada awalnya kelompok penari putri memakai berbagai bentuk topeng lucu. tetapi pada pertunjukan selanjutnya penari putri tidak memakai topeng lagi. Garapan terakhir seni Genye di kemas untuk dipertunjukan di atas panggung dalam rangka ulang tahun Kabupaten Purwakarta, pada pertunjukan tersebut telah ada penataan lagi baik penataan gerak baik gerak kelompok Belok, penari putra dan putri, kostum dan iringan disesuaikan untuk kebutuhan pentas di panggung. Karena pertunjukan itu dikemas untuk pertunjukan panggung, maka tidak nampak bagaimana hasil penataan tersebut diaplikasikan menjadi bentuk helaran.

Persiapan

Untuk lebih tepat pada sasaran dan akurasi tingkat keberhasilan dari kegiatan PKM ini, maka sebelum melaksanakan kegiatan, dilakukan persiapan persiapan sebagai berikut :

1. Pengusulan dan Penjaringan Tema
2. Proposal/rancangan kegiatan
 - 2.1. Lokasi PKM
 - 2.2. Studi lapangan sebagai berikut:
 - a. Observasi: Aktivitas lapangan, berupa melakukan identifikasi masalah, penyusunan program kegiatan, pendekatan sosial kepada seniman, budayawan dan pelaku seni

- b. Mengamati koreografi dalam rekaman beberapa pertunjukan kesenian Genye
- c. Wawancara dilakukan untuk melengkapi data yang diperlukan.

2.3 Pelaksanaan Kegiatan

- a. Mengamati beberapa pertunjukan kesenian genye.
- b. Menganalisa koreografi, pola lantai, harmonisasi dengan iringan terutama koreografi penari pria dan wanita
- c. Menyimpulkan hasil analisis yang didapat
- d. Merancang konsep garap

2.4. Pembuatan Laporan Pelaksanaan Kegiatan.

Waktu Pelaksanaan

Waktu kegiatan dilaksanakan selama 6 bulan, dimulai dari bulan Juni sampai dengan bulan November 2015.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Analisa Koreografi

Kesenian Genye telah sering dipertunjukkan di beberapa acara baik di Purwakarta maupun di daerah lain, dalam hal ini penyusun akan menganalisa koreografi dari penari wanita dan penari pria yang ada dalam beberapa pertunjukan itu, diantaranya adalah :

1. Pertunjukan pada Kemilau Nusantara tahun 2011

Pada pertunjukan ini terdapat penari putri memakai topeng (*kedok*, Sunda) dengan berbagai karakter wajah, ada yang menyeramkan ada juga yang lucu. Sapu lidi sebagai properti, terdapat koreografi atau

gerak tari menyapu dan gerak-gerak tari lainnya, meskipun diperuntukan untuk gerak rampak tetapi kurang tertata sehingga penampilannya tidak rampak.

Dibelakangnya ada beberapa pria yang memakai topeng, sama dengan penari putri, topeng terdiri dari beberapa karakter, mereka bergerak tak beraturan, hanya berjingkrak-jingkrak saja mengikuti lagu iringan arak-arakan, barisan selanjutnya adalah kelompok orang-orangan sedangkan Belok di posisikan di belakangnya dipimpin oleh yang disebut kokolot dengan membawa cambuk, terakhir adalah kelompok tabuhan alat musik.

Saat display sudah ada penataan ruang dan pola lantai, demikian juga terdapat gerak-gerak tari yang sudah tertata meskipun penampilannya belum apik.

2. Pertunjukan acara Kemilau Nusantara Tahun 2011

Sama dengan pertunjukan sebelumnya penari putri membawa sapu lidi sebagai properti menari serta memakai topeng dengan berbagai karakter wajah. Sapu lidi kadang diselendangkan di punggung sedangkan gerak tari hanya memakai dua batang lidi dipegang tangan kanan dan kiri.

3. Pertunjukan Kirab Seni Budaya 2011

Penari putri memakai topeng, ada kelompok pria memakai topeng, pada pertunjukan ini ada tandu yang ditumpangi anak kecil seperti anak sunat, belok diposisikan dibarisan belakang, dipimpin oleh kokolot yang membawa pecut.

Pada display ada gerak penca silat yang dibawakan kelompok Belok dan ada gerak pasangan penari putrid dan putra.

4. Pertunjukan Genye di Surabaya
Posisi kelompok Belok di depan, Penari putrid sudah tidak pakai topeng lagi, ada perubahan kostum dan rias kepala rias kepala, tidak ada tandu anak sunat.
5. Pertunjukan di TMII
Posisi belok di barisan depan, penari putrid tidak pake topeng, koreografi dan pola lantai sudah tertata rapih, ada bebegig besar yang ditandu kelompok manusia tanah.
6. Pertunjukan pada acara Semarak Budaya 2015 (Ulang tahun Kab. Purwakarta)
Dikemas untuk pertunjukan panggung, koreografi kelompok belok sudah ditata dengan banyak motif gerak memukul-mukul kelom (sandal terbuat dari kayu), koreografi sudah tertata, koreografi penari putra dan putri sudah banyak motifnya, tingkat kesukarannya tinggi tapi dapat ditarikan dengan baik karena ditarikan oleh penari-penari yang sudah mumpuni, akan tetapi koerografi dan kostum belum selaras untuk kesenian Genye apabila diterapkan ke dalam bentuk helaran.

Analisa pertunjukan Kesenian Genye

Kesenian Genye merupakan kreasi seni baru yang diciptakan seniman-seniman Puwakarta Genye adalah singkatan "Gerak Nyere" yakni semacam badawang dan mirip dengan orang-orangan (bembang), Genye

terdapat dari bermacam-macam benda dan alat semacam ayakan, sapu lidi, ayaman daun pandan dan sebagian anyamannya dibiarkan terurai, sapu ijuk atau songket dan lain-lain. Benda-benda tersebut disusun sedemikian rupa sehingga berwujud orang-orangan, ada bagian kepala, rambut, leher, bahu, badan, tangan dan bokong.

Bagian kepala terbuat dari ayakan kecil, sebagian rambutnya terbuat dari sapou lidi atau sapu ijuk, badanya (bagian perut dibuat dari ayakan yang eebih besar, bagian pinggang terbuat dari sapu dan anyaman pandan yang bawahnya di rumbaikan mirip dengan rok wanita, sedangkan lengan dan jari-jari terbuat darisapu padi (merang) dan diberi pen-gangan dari bambu untuk bisa menggerakkan tangan tersebut, untuk bisa tegak, dibagian belakangnya disangga oleh sebatang bamboo. Penyangga berfungsi memperkuat ikatan di punggung pemain, orang-orangan tampak menjulang tinggi. Personil Genye : rakyat nyere, prajurit nyere, anak-anak belok, , penabuh alat musik.

Musik khas Sunda yang mengiringi gerak Kesenian Genye disertai seorang penyanyi atau sinden dengan lirik Sunda. Manusia tanah diciptakan untuk memperkenalkan Kabupaten Purwakarta sebagai penghasil keramik.

Selanjutnya hasil analisa dari ke lima pertunjukan kesenian Genye yang ditampilkan pada berbagai acara dapat disimpulkan:

- a. Adanya kokolot yang membawa cambuk perlu dipertahankan sebagai pemimpin dan pengatur barisan
- b. Posisi barisan personil tidak tetap
- c. Model kostum tidak tetap

- d. Pemakaian topeng tidak tetap
- e. Koreografi selalu berubah pada setiap pertunjukannya, tetapi ada beberapa gerak tari yang sama ditarikan pada setiap pertunjukan.
- f. Pada pertunjukannya penari putri semula memakai topeng tapi selanjutnya tidak.
- g. Pada mulanya hanya ada kelompok putra yang memakai topeng, tetapi tidak ada gerak tari hanya berjalan dengan gerak bebas, selanjutnya pada pertunjukan terakhir ada penari putra dan ada penataan gerak tari.
- h. Pola lantai baik waktu berjalan arak-arakan maupun saat display sudah ditata tetapi belum maksimal.

Karena kesenian helaran akan menjadi milik masyarakat Kab. Purwakarta dan apabila ke depannya kesenian Genye ini hidup dan berkembang menyebar ke daerah-daerah karena sudah dianggap ikon daerah, maka banyak faktor yang harus diperhatikan diantaranya :

- a. Perlu dibuat koreografi yang khusus khas kesenian Genye, untuk menambah koreografi dengan variasi gerak lainnya tidak masalah tetapi gerak pokok yang menjadi ciri khasnya harus tetap dimunculkan.
- b. Koreografi dibuat sederhana dengan tetap memperhatikan estetika, dengan koreografi yang tidak terlalu sulit akan dapat dilakukan oleh segala lapisan masyarakat dan dapat ditarikan oleh siapa saja meskipun bukan penari yang mahir.
- c. Suasana dan gerak teatrikal menggambarkan menghalau dan membersihkan yang diperankan penari putra dan putri terhadap

belok lebih di kuatkan penampilannya.

- d. Dibuat kostum untuk penari yang bentuknya sudah baku serta cocok dengan falsafah yang terkandung pada kesenian tersebut.
- e. Ada pembenahan barisan susunan personil pada pertunjukan helaran.

Rencana Tahapan Berikutnya

Tahap Konsep Garap

Dalam sebuah garapan perlu dibuatkan konsep, demikian juga untuk garapan koreografi pada kesenian Genye ini perlu dituliskan konsep sehingga siapapun yang akan menata atau menggarap akan berpedoman pada konsepnya yang sudah tertuang dalam tulisan. Dalam konsep ini tertuang pola gerak untuk penari putri dan putra, juga direncanakan konsep pola lantai untuk mendukung estetika koreografinya.

Tahap Berikutnya

Rencana berikutnya adalah konsep garap yang telah disusun dalam bentuk tulisan ini akan diserahkan kepada penggagas dan kepada yang akan menggarap kesenian Genye di Purwakarta untuk dikaji dan dipelajari, hal ini diperlukan untuk melihat sejauh mana konsep ini sesuai yang diharapkan.

Apabila konsep garap dapat diterima oleh para penggarap kesenian Genye di Purwakarta, maka untuk lebih menghasilkan garapan yang diharapkan perlu dilibatkan penyusun konsep garap minimal sebagai pendamping atau memberikan masukan dalam proses penggarapan.

SIMPULAN

Setelah melalui penganalisaan aspek-aspek koreografi (gerak-gerak tari) pada kesenian helaran Genye, akhirnya diperoleh gambaran bahwa pada seni tersebut terdapat vokabuler koreografi untuk penari wanita dan penari pria, akan tetapi koreografinya belum terstruktur baku sehingga selalu berubah-ubah pada setiap pertunjukannya.

Berdasarkan uraian tersebut di atas dapat dirumuskan beberapa hal yang menjadi kesimpulan, bahwa kesenian helaran Genye hidup dan berkembang di masyarakatnya serta memberikan kontribusi hiburan bagi masyarakat Kabupaten Purwakarta, Untuk itu perlu adanya penataan serta pembakuan baik koreografi untuk penari wanita maupun untuk penari pria. sehingga vokabuler koreografi tersebut menjadi ciri khas yang tidak akan sama dengan koreografi kesenian lainnya.

Terbetnuknya seni helaran Genye memberi nuansa baru bagi seni helaran di Jawa Barat khususnya di wilayah Kabupaten Purwakarta. Pada saat ini kesenian Genye sudah mendapatkan apresiasi masyarakatnya serta sudah dapat dianggap ikon Kabupaten Purwakarta. Untuk itu sepantasnya ISBI bagai perguruan tinggi yang

meyelenggarakan pendidikan seni memberi perhatian terhadap perkembangan seni ini, selain melestarikan, minimal mengapresiasi secara luas keseluruhan masyarakat sebagai aset bangsa, khususnya kepada masyarakat Jawa Barat.

PENATAAN ARTISTIK PADA FESTIVAL "GUNUNG KROMONG PALIMANAN"

Yayat Hadiyat K.

Dosen Prodi Seni Teater Institut Seni Budaya Indonesia (ISBI) Bandung
Jl. Buah Batu No 212 Bandung

Abstrak

Gunung Kromong terletak di bagian timur Jawa Barat, sekitar 110 km dari Kota Bandung ke arah timur, atau sekitar 25 km dari Kota Cirebon ke arah barat. Secara administratif, terletak pada perbatasan Kabupaten Majalengka dan Kabupaten Cirebon, Provinsi Jawa Barat. Secara geografis, daerah penelitian terletak pada 108o 22'00" – 108o 24'30" BT dan 06o 44'30" - 06o 47'00" LS, dengan luas daerah 21,16 (4,6x4,6) km². Festival "Gunung Kromong Palimanan" merupakan festival seni budaya sebagai wujud aksi sosial budaya dan pelestarian seni rakyat yang bermuara pada kepedulian lingkungan. Aksi ini sangat penting diselenggarakan untuk membangun kembali pilar-pilar kebangsaan berkelanjutan seperti ekologi/alam, sosial budaya, ekonomi, dan kesejahteraan bagi masyarakat daerah tersebut setelah sekian lama berubah menjadi wilayah Industri sejak dibangunnya Pabrik Semen Tiga Roda Cirebon pada tahun 1988. Metode yang digunakan adalah metode riset pengabdian masyarakat dengan mengadakan aksi revitalisasi aset budaya, mengkoordinasi generasi muda, mengadakan festival seni budaya. Melalui metode tersebut, Festival seni budaya dapat terwujud dalam mengatasi perubahan sosial budaya masyarakat dengan berpegang pada nilai-nilai budaya yang berlaku dalam lingkungan masyarakat setempat. Konsep artistik kegiatan Festival Gunung Kromong menggunakan konsep pertunjukan yang disajikan dengan menggunakan tata panggung yang realistik dan tata pentas prosenium. Kegiatan seni pertunjukan adalah konsep pertunjukan seni tradisional kegiatan yang multi disiplin ilmu mulai dari penata gerak (*koreografer*), tata *make up*, tata suara (seni musik), seni dekorasi tata panggung (*lighting*, *back droop* atau *background*). Hasil dari riset pengabdian kepada masyarakat ini berupa festival seni budaya yang terdiri dari *arak-arakan* (pawai budaya) dan sajian seni pertunjukan yang dikemas dalam *Gunung Kromong Performing Arts*.

Kata kunci: *Festival, lighting, back droop, background, Gunung Kromong Performing art.*

PENDAHULUAN

Berdirinya pabrik semen Tiga Roda di desa Palimanan Barat, kecamatan Gempol, kabupaten Cirebon selama kurang lebih 25 tahun, mulai menampakkan dampak sosial budaya bagi masyarakat sekitarnya. Dampak sosial budaya tersebut tidak hanya dirasakan oleh masyarakat desa Palimanan Barat yang menjadi pusat aktivitas kerja armada PT. Semen Tiga Roda, tetapi dirasakan pula oleh masyarakat desa lainnya, seperti desa Gempol, Cikeusal, Kedung Bunder, Cupang, dan Walahar yang berada di sekeliling pabrik tersebut.

Dampak sosial budaya pada masyarakat tersebut merupakan bagian dari proses dinamika masyarakat transisi yang juga memunculkan dampak-dampak lain, seperti keseimbangan ekologi, faktor ekonomi, dan kesejahteraan masyarakat. Hal tersebut sangat mempengaruhi kehidupan sosial budaya masyarakat di desa-desa yang ada di kecamatan Gempol, terutama desa Palimanan Barat, desa Gempol, dan desa Kedung Bunder yang berada persis di tengah-tengah aktivitas industri pabrik semen tiga roda.

Kehidupan sosial budaya masyarakat desa Palimanan Barat yang terpengaruh dampak industrialisasi

semakin jauh dari karakter masyarakat desa yang hidup penuh dengan gotong royong, saling memelihara tradisi budaya, termasuk juga memelihara alam lingkungannya. Tidak ada lagi aktivitas masyarakat sawah, apalagi upacara-upacara adat yang sebenarnya bisa menjaga kosmos hidup mereka.

Perubahan sosial budaya masyarakat adalah konsekuensi logis dari perubahan sosial, yang oleh Himes dan Moore (Soelaiman, 1998:115) diidentifikasi memiliki dimensi struktural, kultural, dan interaksional. Dimensi-dimensi tersebut dapat dicatat sebagai upaya mencari solusi dalam memperkecil dampak-dampak perubahan sosial budaya masyarakat. Sementara Ogburn (1932) dalam *Social Change* mencatatkan bahwa perubahan sosial akan menyangkut juga perubahan terhadap teknologi yang dipakai dalam kehidupan masyarakat yang akan mengakibatkan perubahan terhadap lingkungan material dan cara mengaturnya, serta menimbulkan perubahan terhadap kebiasaan-kebiasaan dalam lembaga sosial.

Pada sisi kehidupan budaya, Sorokin (1956) melihat perubahan sosial masyarakat Barat abad XX sebagai perjalanan mentalitas budaya, dari mentalitas *ideasional*, *inderawi*, hingga *idealistik*. Melalui perspektif Sorokin, masyarakat Indonesia dapat dikategorikan sebagai masyarakat menghadapi perubahan sosial dengan perjalanan mentalitas budaya hanya sampai pada mentalitas inderawi yang bersifat material. Mentalitas Inderawi ini harus digabung dengan mentalitas sebelumnya yaitu mentalitas ideasional yang non material. Hal ini untuk mendapatkan pegangan dalam

menghadapi perubahan sosial budaya dengan mentalitas yang idealistik, yaitu penggabungan antara yang ideasional dengan inderawi.

Sekalipun Sorokin mencontohkan pada masyarakat Barat, bukan berarti Indonesia harus menjadi Barat. Apa yang dikatakan Sorokin bisa menjadi inspirasi bagi masyarakat di desa-desa di Indonesia untuk menyikapi perubahan sosial budaya dengan kesadaran terdapatnya perjalanan mentalitas masyarakat. Dengan kata lain, kesadaran tersebut dalam perspektif perubahan sosial budaya masyarakat akan mempertinggi kemajuan manusia dan terhindar dari dampak-dampak negatif perubahan sosial (Salim, 2002:182).

Melalui catatan-catatan teoretis yang sudah dijelaskan di atas, nampaknya perubahan sosial dalam masyarakat yang cenderung berdampak negatif bagi kehidupan masyarakat dapat dikawal dengan aktivitas-aktivitas budaya masyarakatnya yang dulu telah menjadi nilai-nilai dasar dalam kehidupannya. Munculnya teknologi perlu dikawal dengan kesalehan kultural yang masyarakat miliki. Alasan-alasan itu yang mendorong gagasan agar bentuk-bentuk aktivitas kultural patut digalakkan sebagai aksi sosial budaya yang dapat menjamin munculnya perubahan sosial budaya di tengah-tengah masyarakat. Gagasan ini tidak secara murni muncul begitu saja, akan tetapi mengadopsi pendapat Jean-louis Fabiani (2011: 95) ketika meneliti *Avignon Theatre Festival* di Perancis. Festival budaya masyarakat seperti ini merupakan milik masyarakat lingkungannya yang dapat menjadi pengingat memori kolektif sebagai

modal sosial agar tidak terjadi *atomisasi* (perpecahan sosial). Dengan demikian, bentuk festival seni budaya yang diselenggarakan oleh masyarakat tersebut, kiranya dapat menjadi solusi dalam membangun pilar-pilar kebangsaan dalam suasana perubahan sosial budaya masyarakat dewasa ini.

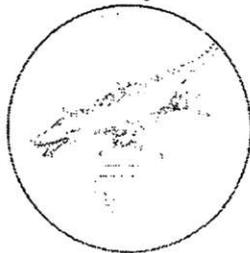
Akhirnya, era industri yang berlangsung seharusnya tidak menghilangkan nilai-nilai hidup atau pilar-pilar kebangsaan yang menyangkut pemeliharaan ekologi/alam demi keseimbangan lingkungan, kehidupan sosial budaya yang dapat menciptakan kerukunan, peningkatan ekonomi demi kesejahteraan masyarakatnya. Banyak hal yang harus dilakukan untuk mewujudkan pilar-pilar kebangsaan tersebut. Dengan demikian, sesuai kapasitas peneliti di

bidang seni budaya, maka dibutuhkan rekayasa sosial berupa festival seni budaya sebagai aksi sosial budaya yang sekaligus menjadi upaya menghidupkan kembali tradisi seni budaya yang menyimpan nilai-nilai dan karakter lokal masyarakatnya. Bentuk riset ini diaplikasikan ke dalam aktivitas Pengabdian Kepada Masyarakat (PKM) yang lebih konkrit melalui Festival “Gunung Kromong Palimanan” Sebagai Aksi Sosial Budaya dan Pelestarian Seni Rakyat. Target program ini diarahkan pada penciptaan kehidupan sosial budaya masyarakat yang harmonis dengan menjadikan bentuk festival sebagai bentuk pemuliaan lingkungan alam, sosial, dan budaya.

Metode Penciptaan Artistik Arak-arakan (Pawai Budaya) Festival Gunung Kromong Palimanan 2015

Desain bentuk Penciptaan Arak-arakan (pawai budaya) Festival Gunung Kromong *Performing Art* yang ditawarkan diantaranya :

1. Buaya

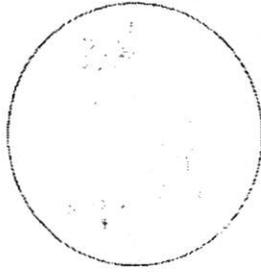


2. Harimau

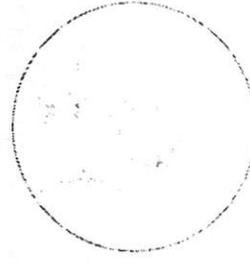


3. Kerbau

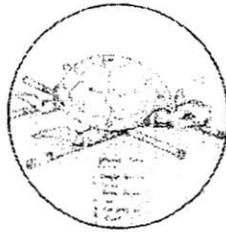
4. Naga



5. Kura-Kura



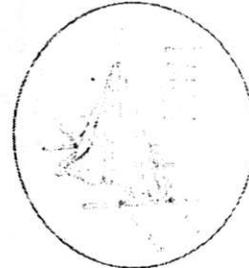
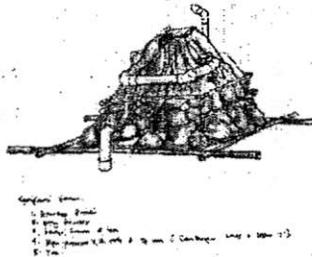
6. Perahu



7. Jampana



8. Gunung



Gambar 2. Rangkaian Desain Arak-arakan (pawai budaya) dalam Festival Gunung Kromong Palimanan 2014

PEMBAHASAN

Berbagai Garap Media Artistik Gunung Kromong *Performing Art* Penataan Pentas

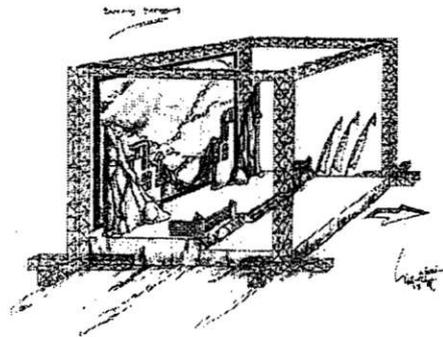
Salah satu unsur artistik dalam teater adalah tata panggung atau biasa disebut set dekor. Penataan Pentas adalah segala sesuatu yang berkenaan dengan pentas atau panggung yang sudah diatur sedemikian rupa. Atau penataan atau pengaturan benda-benda

mati di atas atau di dalam ruang dan waktu yang berlaku di pentas itu (Padmodarmaya 1983: 4). Tata pentas mempunyai peranan penting di dalam kerja artistik, yang meliputi; *setting*, *property*, cahaya, kostum, rias dan suara (audio). Faktor-faktor yang primer di dalam penataan artistik, namun untuk penataan pentas, terbatas pada penataan *setting* dan *property* saja. Hal ini untuk memudahkan atau adanya suatu pemerataan kerja secara khusus dari

keseluruhan item yang ada di artistik. Panggung adalah tempat berlangsungnya sebuah pertunjukan dimana interaksi antara kerja penulis lakon, sutradara, dan aktor ditampilkan di hadapan penonton. Panggung Gunung Kromong *Performing Art* ditata sedemikian rupa untuk mengakomodasi ide-ide artistik, meliputi setting panggung, wilayah main aktor, pemusik dan penari. Bentuk panggung Gunung Kromong *Performing Art* adalah bentuk tata pentas proscenium. Panggung proscenium bisa juga disebut sebagai panggung bingkai karena penonton menyaksikan aksi actor/penampil dalam lakon melalui sebuah bingkai atau lengkung proscenium (*proscenium arch*). Panggung proscenium menggunakan peninggian, ada batas penonton dengan pemain yang berada di atas panggung. Peninggian digunakan pada wilayah main penampilan seni tradisi dan musik modern, di antaranya rampak topeng klana, wayang kulit dan penampilan band yang diwakili oleh seluruh wilayah III Cirebon. Fungsi tata panggung selain memperindah penampilan pentas juga memberikan ruang bagi penampilan acara. Desain tata panggung sebaiknya dibuat dengan mudah dan bebas. Artinya, imajinasi dapat dituangkan sepenuhnya ke dalam gambar desain tanpa lebih dulu berpikir tentang kemungkinan visualisasinya. Pemikiran lain di luar desain akan menghambat imajinasi dan akhirnya memberikan batasan. Penyuntingan atau pengolahan bisa dilakukan setelah gagasan tertuang. Dalam pembuatan desain gambar tata panggung yang terpenting adalah cara mengatur, menata, dan memanipulasi elemen

komposisi yang menjadi dasar dari seluruh kerja desain.

Adapun desain set panggung (dekorasi), terinspirasi dari suatu lingkungan yang menggambarkan tentang keberadaan gunung kromong yang dijadikan pengolahan pabrik semen sebagai suatu permasalahan social yang ada di Palimanan.



Gambar 1. Desain Tata Panggung Festival Gunung Kromong Palimanan 2014

Gambar tata panggung seperti dapat dilihat pada gambar 1. di atas

Dalam perancangan tata panggung Festival Gunung Kromong 2014 selain mempertimbangkan jenis panggung yang akan digunakan ada beberapa elemen komposisi yang perlu diperhatikan. Selain merencanakan gambar dekor, penata panggung juga bertanggungjawab terhadap segala perabot yang digunakan. Karena keseluruhan objek yang ada di atas panggung dan digunakan oleh para penampil membentuk satu lukisan secara menyeluruh. Setelah menemukan 'Apa' dan 'Dimana' maka kerja berikutnya adalah menentukan konsep garapan. Untuk hal yang satu ini penata panggung berkonsultasi dengan sutradara atau produser karena merekalah yang memiliki wewenang

terhadap konsep dasar pementasan. Selanjutnya, kreasi sang penata panggung mengikuti alur konsep dasar yang telah ditentukan tersebut. Tetapi dalam hal kreatifitas inipun penata panggung harus dapat bekerjasama dengan penata rias dan busana, serta penata cahaya semua dimaksudkan agar terjadi satu kesatuan.

Material yang digunakan dalam metode ini terdiri dari material yang ada di sekitar lingkungan tersebut, meliputi; kertas semen, bambu, cat warna, gerobak, kertas warna, kain, lem, paku, dan beberapa perlengkapan seni gamelan wayang kulit, keyboard, gitar, drum, saxofon, serta konstruksi panggung standar. Adapun metode penciptaannya melalui proses kerja kreatif penataan artistik yang memakan waktu sekitar 3 bulan.

Dalam pesta *arak-arakan* (pawai budaya) melibatkan 60 kelompok dari 3 desa (Palimanan Barat, Gempol, dan Kedung Bunder) yang diikuti sebanyak 500 orang penampil. Pawai budaya ini menampilkan banyak replika binatang, baik binatang darat maupun air, juga binatang khayalan masyarakat setempat, yang menempuh perjalanan 3 km selama 4 jam.

Pawai budaya berlangsung sejak pukul 7.30 hingga 11.00 hingga memasuki area festival gunung kromong Palimanan. Setelah beristirahat kurang lebih dua jam, di panggung utama dipersiapkan penampilan seni tradisi dan musik modern, di antaranya rampak topeng klana dan penampilan band yang diwakili oleh seluruh wilayah III Cirebon.

Pawai budaya berlangsung sejak pukul 7.30 hingga 11.00 hingga

memasuki area festival gunung kromong Palimanan. Setelah beristirahat kurang lebih dua jam, di panggung utama dipersiapkan penampilan seni tradisi dan musik modern, di antaranya rampak topeng klana dan penampilan band yang diwakili oleh seluruh wilayah III Cirebon.

Selanjutnya, acara festival gunung kromong Palimanan berlangsung malam hari, dimulai dari pukul 20.00 sampai 23.00 dengan menampilkan pertunjukan utama yaitu *Gunung Kromong Performing Art*. *Gunung Kromong Performing Art* melibatkan 44 pelaku seni dan didukung oleh panitia festival yang melibatkan warga 3 desa sebanyak 42 orang. Pertunjukan ini diawali dengan musik pembuka festival gunung kromong dan sambutan dari pimpinan wilayah Kecamatan Gempol, Kabupaten Cirebon.

Tata Lampu

Yang dimaksud tata lampu adalah pengaturan cahaya di panggung. Karena itu, tata lampu erat hubungannya dengan tata panggung. Pada bagian penata lampu sangat berperan dalam mewarnai panggung serta pertunjukan *Gunung Kromong Performing Art*. Dalam satu kesatuan bahasa artistik atau estetika visual, di mana aspek komunikasi menjadi titik tolak penggarap untuk mengomunikasikan warna pesan yang disajikan di atas panggung. Dengan kata lain, penataan lampu tidak hanya difungsikan untuk penerangan panggung saja, tapi memberikan warna estetika visual secara keseluruhan pemanggungan.

Pandu Radea menjelaskan lebih lanjut mengenai lampu, berikut ini: Penggunaan tata cahaya, sebaiknya menggunakan karakter warna dan efek visual yang mengarah pada imajinatif, emosional dan ilustratif. Karena lakon *Serat Sarwa Karna* banyak

menggunakan karakter dan penggambaran suasana yang kuat. Dalam hal ini, sutradara harus dapat memilih tafsir visual diantara berbagai medium artistik yang digunakan. (Wawancara, 10 Maret 2006).

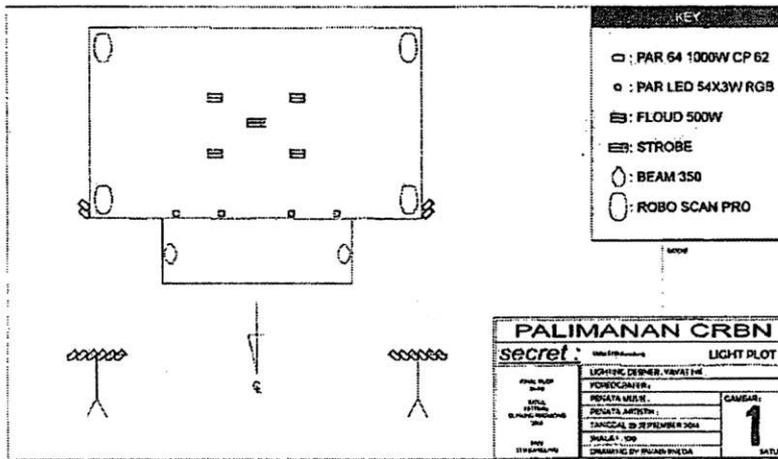


1. Topeng Ciluwung (Palimanan)



2. Wayang Kulit Cirebon

Gambar 3. Penataan Lampu pada kegiatan Festival Gunung Kromong Palimanan 2014



Gambar 4. Desain Lampu Festival Gunung Kromong Palimanan Tahun 2015

Dengan demikian, penata artistik berperan penting sebagai pintu memasuki ruang imajinasi visual di panggung. Ia bekerjasama dengan penata lampu, penata musik, penata *make up* dalam menggarap Festival Gunung Kromong *Performing Art*.

Penata artistik menentukan desain panggung, serta elemen apa yang digunakan untuk mendukung bentuk penampilan dan suasana yang dimainkan oleh sutradara. Juga termasuk sudut mana saja yang akan dipasang lampu agar penonton dapat menikmati

pertunjukan Gunung Kromong *Performing Art* dengan nyaman dan komunikatif.

Garapan Musik

Musik iringan atau karawitan *pakeliran* adalah semua bunyi vocal maupun instrumen yang dipergunakan untuk menghidupkan suasana dalam pertunjukan wayang (Murtiyoso, 1980:9). Karawitan *pakeliran* dalam pertunjukan Gunung Kromong *performing art* merupakan garapan komposisi gamelan dipadu dengan aransemen musik pop dan musik metal. Selanjutnya, pertunjukan dalam festival ini menyajikan gunung kromong *performing art*, yang merupakan pertunjukan kolaborasi antara seni tradisi yang dimiliki masyarakat setempat dengan kreativitas anak muda dalam musik metal. Unsur-unsur seni yang dilibatkan dalam gunung kromong *Performing art* ini meliputi; Sintren, Rudat, topeng palimanan, Kuda Lumping, musik Metal, dan Wayang kulit Cirebon. Seluruh unsur seni itu dikemas dalam satu sajian dramatis melalui suasana musikal dan ditutup dengan cerita *Jaya Boma* dari pertunjukan wayang kulit purwa. Hal ini penting dilakukan, karena kedudukan musik harus dapat diolah yang digunakan untuk membedakan peristiwa-peristiwa yang terjadi diatas panggung. Misalnya, karakter atau warna musik dan efek visual yang mengarah pada imajinasi, emosi atau ilustrasi. Maka dari itu, penata musik berperan dalam mengembangkan ide-ide dasar yang diberikan oleh sutradara.

SIMPULAN

Untuk mengakhiri tulisan ini dapat ditegaskan bahwa peranan Penataan Artistik pada Festival "Gunung Kromong Palimanan" menganalisis tentang set elemen panggung yang meliputi tata panggung, yang meliputi skeneri, pencahayaan, elemen interior dan elemen estetis dan tata musik.

Bagaimana pun setiap proses tidak ada yang sia-sia meski target capaian tidak seperti yang diinginkan. Institusi teater tetap bertanggung jawab untuk mengenalkan kekayaan seni budaya, termasuk Cirebon di dalamnya dalam khazanah teater daerah di Nusantara ini. Proses yang dilakukan menjadi instrumen penting dalam penggalian seni budaya daerah. Upaya rekonstruksi telah dilakukan untuk menjadi proses revitalisasi dibutuhkan dukungan penonton sebagai unsur penting dalam pertunjukan.

Sebuah bentuk kesenian akan tetap hidup jika unsur pelaku pertunjukan tersedia, frekuensi pertunjukan terjaga, dan dukungan penonton sebagai penyangga kesenian pun harus terbina. Apabila seniman hanya bergulat pada kesenian tanpa memikirkan pola pewarisan/regenerasi pelakunya dan membina penontonnya maka tetap kesenian itu tidak dapat hidup. Upaya revitalisasi harus membangun ketiga unsur tersebut dengan baik agar bentuk acara festival Gunung Kromong yang telah direkonstruksi dapat diterima oleh masyarakat dengan frekuensi pertunjukan yang banyak dan jaringan dengan penonton sebagai penyangga pertunjukan tetap dijaga.

DAFTAR PUSTAKA

- Fabiani, Jean-Louis, 2011.
"Festivals, local and global:
Critical interventions and the
cultural public sphere" in
*Festivals and the Cultural
Public Sphere*.
edited by Giorgi, Liana. Monica
Sassatelli and Gerard Delanty ,
Routledge 711 Third Avenue,
New York.
- Ogburn, W.F. 1932. *Social Change*,
Viking, New York
- Salim, Agus. 2002. *Perubahan Sosial:
Sketsa Teori dan Refleksi
Metodologi Kasus Indonesia*.
Yogyakarta: Tiara Wacana
- Sorokin, Pitirin. 1956. *Social and
Culture Dynamics*. Boston: Porter
Sargent.
- Sulaiman, M. Munandar. 1998.
*Dinamika Masyarakat Transisi:
Mencari Alternatif Teori
Sosiologi dan Arah Perubahan*.
Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Padmodarmaya, P. (1998). *Tata dan
Teknik Pentas*. Jakarta:
Departemen Pendidikan dan
Kebudayaan.
- Selden, S.a (1959). *Stage, Scenery and
Lighting*. New York: Appleton-
Century-Crofts.Inc.
- Soedarsono, R.M. 1999. *Seni
Pertunjukan Indonesia di Era
Globalisasi*. Jakarta: Dirjen.
Dikti-Depdikbud

PELATIHAN SENI TARI DALAM FESTIVAL GUNUNG KROMONG II TAHUN 2015 SEBAGAI BENTUK PEMBERDAYAAN LINGKUNGAN SOSIAL, EKONOMI, DAN BUDAYA MASYARAKAT DI KECAMATAN GEMPOL - CIREBON

Nanan Supriyatna, S.Sen., M.Hum.

Program Studi seni Tari, Fakultas Seni Pertunjukan ISBI Bandung
Jl. Buah Batu No 212 Bandung

Abstrak

Festival Gunung Kromong 2015 merupakan kegiatan tahunan yang sudah berjalan untuk kedua kalinya. Memelihara bentuk festival seperti ini sama artinya dengan memelihara nilai, maka nilai festival gunung kromong 2015 diarahkan pada bentuk pemuliaan terhadap lingkungan alam, sosial, dan budaya. Keseimbangan dari ketiga lingkungan tersebut akan menumbuhkan lingkungan ekonomi yang pada gilirannya dapat menyejahterakan masyarakat lingkungannya, dan terwujudnya kenaikan IPM yang tinggi bagi wilayah tersebut. Kegiatan ini dicapai dengan melaksanakan Pengabdian pada masyarakat secara berkelompok dan disesuaikan dengan skil pelaksana PPM yang terlibat, maka Pelatihan Tari menjadi bagian penting dari perwujudan Festival Gunung Kromong II. Kegiatan Pelatihan Seni Tari pada festival tersebut menjadi bagian penting yang memberikan warna pertunjukan yang ditampilkan.

Kata kunci: *Festival, pelatihan.*

PENDAHULUAN

Berdirinya pabrik semen Tiga Roda di desa Palimanan Barat, kecamatan Gempol, kabupaten Cirebon selama kurang lebih 30 tahun, mulai menampakkan dampak sosial budaya bagi masyarakat sekitarnya. Dampak sosial budaya tersebut tidak hanya dirasakan oleh masyarakat desa Palimanan Barat yang menjadi pusat aktivitas kerja armada PT. Semen Tiga Roda, tetapi dirasakan pula oleh masyarakat desa lainnya, seperti desa Gempol, Cikeusal, Kedung Bunder, Cupang, dan Walahar yang berada di sekeliling pabrik tersebut.

Dampak sosial budaya pada masyarakat tersebut merupakan bagian dari proses dinamika masyarakat

transisi yang juga memunculkan dampak-dampak lain, seperti keseimbangan ekologi, faktor ekonomi, dan kesejahteraan masyarakat. Hal tersebut sangat mempengaruhi kehidupan sosial budaya masyarakat di desa-desa yang ada di kecamatan Gempol, terutama desa Palimanan Barat, desa Gempol, dan desa Kedung Bunder yang berada persis di tengah-tengah aktivitas industri pabrik semen Tiga Roda.

Kehidupan sosial budaya masyarakat desa Palimanan Barat yang terpengaruh dampak industrialisasi semakin jauh dari karakter masyarakat desa yang hidup penuh dengan gotong royong, saling memelihara tradisi budaya, termasuk juga memelihara alam

lingkungannya. Tidak ada lagi aktivitas masyarakat sawah, apalagi upacara-upacara adat yang sebenarnya bisa menjaga kosmos hidup mereka.

Munculnya era industri seharusnya tidak menghilangkan nilai-nilai hidup atau pilar-pilar kebangsaan yang menyangkut pemeliharaan ekologi/alam demi keseimbangan lingkungan, kehidupan sosial budaya yang dapat menciptakan kerukunan, peningkatan ekonomi demi kesejahteraan masyarakatnya. Banyak hal yang harus dilakukan untuk mewujudkan pilar-pilar kebangsaan tersebut. Dengan demikian, sesuai kapasitas peneliti di bidang seni budaya, maka dibutuhkan rekayasa sosial berupa festival seni budaya sebagai aksi sosial yang sekaligus menjadi upaya menghidupkan kembali tradisi seni budaya mereka yang menyimpan nilai-nilai dan karakter lokal masyarakatnya.

Perubahan sosial budaya masyarakat adalah konsekuensi logis dari perubahan sosial, yang oleh Himes dan Moore (Soelaiman, 1998:115) diidentifikasi memiliki dimensi struktural, kultural, dan interaksional. Sementara Ogburn (1932) dalam *Social Change* mencatatkan bahwa perubahan sosial akan menyangkut juga perubahan terhadap teknologi yang dipakai dalam kehidupan masyarakat yang akan mengakibatkan perubahan terhadap lingkungan material dan cara mengaturnya, serta menimbulkan perubahan terhadap kebiasaan-kebiasaan dalam lembaga sosial. Pada sisi budaya, perubahan sosial menurut Sorokin (1956) merupakan perjalanan mentalitas budaya, dari mentalitas ideasional, inderawi, hingga idealistik

dengan melihat perubahan masyarakat Barat abad XX.

Melalui catatan-catatan teoretis yang sudah dijelaskan di atas, nampaknya perubahan sosial dalam masyarakat yang cenderung berdampak negatif bagi kehidupan masyarakat dapat dikawal dengan aktivitas-aktivitas budaya masyarakatnya yang dulu telah menjadi nilai-nilai dasar dalam kehidupannya. Munculnya teknologi perlu dikawal dengan kesalehan kultural yang masyarakat miliki. Alasan-alasan itu yang mendorong gagasan agar bentuk-bentuk aktivitas kultural patut digalakkan sebagai aksi sosial yang dapat menjamin munculnya perubahan sosial budaya di tengah-tengah masyarakat. Gagasan ini dapat merunut pendapat Jean-louis Fabiani (2011: 95) ketika meneliti *Avignon Theatre Festival* di Perancis, Bagi Fabiani, festival budaya masyarakat seperti *Avignon Theatre Festival* merupakan milik masyarakat lingkungannya yang dapat menjadi pengingat memori kolektif sebagai modal sosial agar tidak terjadi *atomisasi* (perpecahan sosial). Merujuk pada pendapat tersebut, bentuk festival seni budaya yang diselenggarakan oleh masyarakat, kiranya dapat menjadi solusi dalam membangun pilar-pilar kebangsaan dalam suasana perubahan sosial budaya masyarakat dewasa ini. Mengingat hal tersebut, kegiatan *Festival Gunung Kromong* ke 2, di Kecamatan Gempol, Kabupaten Cirebon, menjadi salah satu solusi masalah yang harus diwujudkan oleh kalangan penggiat seni budaya dan lembaga-lembaga terkait, termasuk di dalamnya Dinas Pariwisata dan Budaya Proinsi Jawa Barat serta Intitut Seni Budaya Indonesia (ISBI) Bandung.

Pembahasan dan Hasil

Pada kegiatan Festival Gunung Kromong II saat ini, dibatasi pada kesenian-kesenian dari 3 desa saja dari 7 desa yang ada di Kecamatan Gempol, yaitu desa Palimanan Barat, desa Gempol, dan desa Kedung Bunder. Hal ini dilakukan untuk mengantisipasi besarnya kegiatan yang akan melibatkan sekian banyak anggota masyarakat yang akan berpartisipasi. Pengalaman tahun lalu membuktikan bahwa tingkat keikutsertaan masyarakat pada kegiatan ini begitu besar, sehingga kemacetan lalu-lintas yang disebabkan mencapai perbatasan Kabupaten Majalengka.

Rangkaian kegiatan Festival Gunung Kromong II tahun 2015 dimulai dengan *Ider-ideran* (karnaval/arak-arakan) dari setiap blok(dusun/kampung) yang ada di kecamatan Gempol. Karnaval/arak-arakan dilakukan pada pagi hari sampai siang. berjalan dari desa Palimanan Barat menuju lapangan blok Ciluwung desa Gempol. Panjang arak-arakan dari masing-masing blok di 3 desa yang terlibat mencapai panjang 2 km, melibatkan seluruh unsur masyarakat dari anak-anak sampai lanjut usia tumpah ruah di jalanan utama Palimanan-Bandung. Panggung selanjutnya diisi dengan berbagai pertunjukan kesenian dari masyarakat di sekitar kecamatan Gempol serta beberapa partisipan dari luar daerah. materi keseniannya sendiri meliputi kesenian-kesenian daerah tradisional, kesenian pop anak muda saat ini, dan band dengan berbagai aliran sampai sore hari. Pada malam harinya merupakan pertunjukan utama hasil

latihan bersama masyarakat sekitar dengan penulis sebagai pelaksana PKM ISBI Bandung.

Keterlibatan unsur tari pada kegiatan ini, yaitu pada materi pagelaran utama yang dilaksanakan pada malam puncak Festival Gunung Kromong II, dengan Lakon "Gua Dalem". Garapan pertunjukan ini merupakan sebuah bentuk pertunjukan yang merupakan kolaborasi dari beberapa kesenian yang dibalut dalam sebuah cerita. Garapan ini melibatkan pemain sandiwara tradisional Cirebon, penari, penabuh gamelan, dan pemain Band.

Beberapa kesenian yang menggunakan penataan koreografi pada pagelaran ini adalah, Genjring Dangdut, Topeng Palimanan, dan Sintren. Genjring dangdut dilakukan oleh anak-anak sekolah dasar dari blok Kajen-Kulon Palimanan Barat, tari Topeng Palimanan dilakukan oleh beberapa orang penari yang merupakan cucu buyut dari dalang topeng Cirebon Ibu Sudji, sedangkan Sintren dilakukan oleh sekumpulan ibu-ibu gabungan dari desa Gempol dan Palimanan Barat. Pengolahan serta pelatihan materi koreografi yang dilakukan adalah penyesuaian materi yang telah ada dengan lakon yang akan dipentaskan. Pada proses penyesuaian ini tentu saja dilakukan tafsir terhadap naskah yang menjadi induk ataupun benang merah pertunjukan.

Secara global lakon yang dipentaskan pada pertunjukan ini menceritakan tentang Gua Dalem yang berada di kawasan Gunung Kromong, Palimanan. Kawasan ini berada di wilayah kecamatan Gempol yang termasuk dalam area

penambahan batu untuk bahan dasar pabrik semen Tiga Roda di tempat itu. Inti ceritera yang dihadirkan adalah rusaknya keseimbangan alam yang ada di sekitar Gua Dalem akibat ulah manusia sekitarnya yang sudah tidak menghiraukan lagi dampak lingkungan yang diakibatkan oleh tindakannya. Sebenarnya lakon ini ingin memberikan pesan kepada semua penonton yang hadir pada pergelaran Festival Gunung Kromong II untuk dapat selalu menjaga lingkungan hidup, agar tetap terjaga dan seimbang sehingga di kemudian hari akan terhindar dari bencana.

Penafsiran terhadap lakon yang akan dipentaskan memberikan peluang kreativitas bagi semua awak pendukung pementasan untuk dapat mencurahkan ide serta gagasan yang akan membantu membentuk tatanan struktur pergelaran yang diinginkan. Sehingga di dalam proses pembentukannya memerlukan beberapa penyesuaian serta rekomposisi koreografi berdasarkan kepentingan adegan. Beberapa pemotongan dan penyesuaian dilakukan dengan mengedepankan kerendahan hati serta kemampuan tafsir terhadap lakon. Tidak menutup kemungkinan terjadinya perdebatan argumentasi, akan tetapi akan menghasilkan sesuatu yang terbaik yang disepakati bersama semua pendukung pergelaran.

Proses dialogis tafsir dan tanya jawab yang terjadi dalam kegiatan pelatihan serta pergelaran karya seni, menjadi sebuah proses transformasi ilmu serta pengalaman bagi berbagai pihak yang terlibat dalam kegiatan ini. Pada saat itulah akan sangat terasa betapa metode penyampaian materi akan selalu terasah dan akan menemukan cara-caranya tersendiri

pada ruang serta waktu yang berbeda. Kemampuan berkomunikasi dengan masyarakat akan terjadi secara dialektik sesuai dengan lingkungan masyarakat yang dituju. Pada sisi lain para seniman tradisional yang ada di daerah akan bertambah pengalaman serta pengetahuannya sejalan dengan pola-pola pemikiran pertunjukan yang berkembang di lingkungan akademis.

DAFTAR PUSTAKA

- Fabiani, Jean-Louis, 2011. "Festivals, local and global: Critical interventions and the cultural public sphere" in *Festivals and the Cultural Public Sphere*. edited by Giorgi, Liana. Monica Sassatelli and Gerard Delanty , Routledge 711 Third Avenue, New York.
- Ogburn, W.F. 1932. *Social Change*, Viking, New York
- Salim, Agus. 2002. *Perubahan Sosial: Sketsa Teori dan Refleksi Metodologi Kasus Indonesia*. Yogyakarta: Tiara Wacana
- Sorokin, Pitirin. 1956. *Social and Culture Dynamics*. Boston: Porter Sargent.
- Sulaiman, M. Munandar. 1998. *Dinamika Masyarakat Transisi: Mencari Alternatif Teori Sosiologi dan Arah Perubahan*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

PENKEMASAN GARAP KARAWITAN PADA SENI GENYÉ DI KABUPATEN PURWAKARTA

Ucu Mulya Santosa

Jurusan Seni Karawitan Fakultas Seni Pertunjukan ISBI Bandung
Jalan Buahbatu nomor 212 Bandung
Ucumsantosa@gmail.com

Abstrak

Pembinaan karawitan pada seni helaran *Genyé* diberikan kepada para seniman di lokusnya agar mereka mempunyai pengalaman cara mengkemas karawitan yang etis dan estetik sesuai dengan kaidah yang berlaku dan konteks tujuan iringan. Ketika disajikan menjadi sajian musikal yang atraktif dan komunikatif baik antara pemain (pemusik dan penari) maupun dengan penonton. Pembinaan diharapkan memberi bekal bagi para seniman *pangrawit* yang fokus pada pelestarian dan pengembangan kesenian *Genyé*. Bekal yang memberikan pandangan tentang cara mengkemas karawitan pada Seni Helaran *Genye*, cara menggarap lagu dan gending, cara menggarap irama, dinamika, serta ragam-ragam tepak *kendang* yang digunakan.

Kata kunci: *Genyé*, karawitan, helaran.

PENDAHULUAN

Kesenian *Genyé*, akronim dari istilah 'gerak *nyéré*,' merupakan seni *helaran* (arak-arakan) yang tumbuh dan berkembang pada kehidupan sosial budaya masyarakat Sunda di desa Pléréd kabupaten Purwakarta. *Gerak nyéré* mengusung *isue* kesadaran hidup bersih dan kepedulian terhadap lingkungan, disimbolkan dengan penggunaan *nyéré* (sapu lidi) sebagai aksesoris yang dominan dalam entitas arak-arakan tersebut. Keberadaannya menghangatkan khasanah kesenian yang tumbuh dan berkembang di Kabupaten Purwakarta. Bahkan menjadi seni yang laik dikedepankan karena mengusung program pemerintah, yakni menjaga kebersihan lingkungan.

Kekhasan seni *Genyé*, adalah arak-arakan boneka orang-orang (istilah

lain di Sunda: *bebegig*) disebut *genyé*, dibuat dari susunan sapu *nyéré*, *ayakan*, anyaman daun pandan, dan sapu *ijuk*, yang menari di sepanjang jalan rute arak-arakan. Penulis berasumsi bahwa penggarap dan pelaku kesenian ini adalah personil seniman dengan kapasitas virtuositas tinggi, khususnya pemusik yang memberikan suasana 'hangat' dan keceriaan sepanjang pertunjukan berlangsung. Impresi musikal berkaitan dengan struktur, irama, dan dinamika bunyi yang bersinergi dengan gerak tari pada peristiwa arak-arakan. Para seniman musik dan tari menciptakan relasi yang saling berkaitan dan saling membutuhkan (simbiosis mutualisme).

Kendang menjadi aspek vital yang mengatur tempo, irama, dan penekanan dinamika yang mendukung gerak tari pada seni *Genyé*. Teridentifikasi tepak

kendang pada kesenian *Genyé* menerapkan gaya *kendang* seni *sisinga*. Kemungkinan bagi orang awam dimensi tersebut tidak akan terasa, tetapi bagi apresiator Karawitan Sunda hal itu sangat terasa dan menimbulkan efek kejenuhan. Hal itu dapat disiasi dengan implementasi beragam gaya *tepak kendang* yang disaling-silangkan. Misalnya *tepak kendang* gaya *Jaipongan*, *bajidoran*, dan *penca silat* atau dikolaborasikan dengan alat tiup *tarompet* yang membawakan melodi dari repertoar lagu Sunda yang telah populer.

Fokus tersebut menjadi ranah kegiatan Pengabdian kepada Masyarakat (PKM) Dosen Institut Seni Budaya Indonesia (ISBI) Bandung yang dilaksanakan oleh penulis. Fokus materi adalah transfer *skill* dan *knowledge* mengenai pengemasan iringan kesenian *Genyé* agar tidak mengimplementasikan gaya *kendang sisinga* saja. Hal ini berpretensi ke arah pengembangan sajian estetis musikal yang akan lebih bervariasi, memperlihatkan kekayaan garap *kendang* di Sunda dan juga lahan kreatif untuk mengeksplorasi gerak *bebegig genyé* pada saat prosesi arak-arakan jika diakomodir dengan *tepak kendang* yang lebih bervariasi. Output dari keseluruhan proses adalah tampilan kesenian *Genyé* yang diharapkan lebih dinamis, etis, dan estetis.

METODE

Metode atau cara kerja bersistem dalam memudahkan pelaksanaan pengemasan pada garap *kendang* kesenian *Genyé*, diawali observasi terhadap sajian *kendang* dan Karawitan secara keseluruhan. Observasi

memberikan gambaran konstelasi garap *kendang* yang dinilai 'lemah' untuk dimaksimalkan pada pelaksanaan kegiatan PKM. Konklusi dari tahap observasi merupakan materi yang dieksplorasi untuk mencari kemungkinan-kemungkinan varian ragam *tepak kendang* yang dapat diintegrasikan – bagian awal, tengah, atau akhir – ke dalam kesenian tersebut. Proposisi konsep praktik yang telah disusun diejawantahkan ke dalam proses pembentukan materi pada aplikasi pelaksanaan PKM, ditransmisikan secara langsung kepada para pemain musik. Namun tidak selesai pada tataran proses pembentukan materi saja, karena sebagai pertanggungjawaban akademik, hasil transfer konsep dan *skill* atau praktik garap *kendang* yang 'baru' dievaluasi kembali. Artinya proses eklektis dilakukan sebagai perenungan mengenai materi yang dipandang telah sesuai atau tidak. Jika telah sesuai maka indikatornya dipastikan garap *kendang* yang dicangkokkan ke dalam kesenian *Genyé* akan sesuai dengan ekspektasi.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Pembinaan kesenian *Genyé* di Kabupaten Purwakarta, difokuskan pada karawitan yang dikembangkan pada aspek irama dan dinamika, serta penambahan varian *tepak kendang*. Sebelumnya kesenian *Genyé* menyajikan *gending bubuka* atau *gending intro*, dan menggunakan pola *tepak kendang Sisinga* gaya Subang, sehingga musikalitasnya teresepsi monoton, bertolak belakang dengan gerak tari yang sangat atraktif. Pengemasan garap *kendang* pada kesenian *Genyé* tidak lepas dari nilai

estetis musikal yang telah ada, yakni garap khas *kendang* yang memberi patokan tempo, irama, dan impresi *adu manis* ketika berdialektika dengan gerak tarian. Kekhasan yang diaktualisasikan menjadi lebih variatif dengan adanya unsur tepak *kendang* dari berbagai *genre* kesenian di Jawa Barat yang ditawarkan kegiatan PKM ISBI Bandung. Adapun pola *tepak kendang* yang diolah adalah *padungdung, golem pang, mincid anca* dan *mincid gancang*. Hal itu memberikan ruang eksplorasi gerak tarian *bebegig genyé* atau alternatif pola lantai yang lebih dinamis dari peserta arak-arakan.

Instrumen yang biasa digunakan kesenian *Genyé* terdiri atas *kendang penca, tarompét, dan kempul*. Musikalisasi yang dibangun identik dengan iringan seni *penca silat*. Hal itu menjadi paradoks dengan konten yang ada dalam kesenian *Genyé* – sama sekali tidak menengahkan unsur gerak *penca silat* – hal ini menjadi ruang garap untuk memberi identitas musikalitas yang berbeda dengan seni *penca silat*. Salah satu kiat adalah dengan mengintegrasikan instrumen *bedug* dan *genjring*. Hasil itu setidaknya memberi impresi musikal yang lain dan menjadi pembeda dengan musikalitas yang biasa digunakan untuk iringan *penca silat*.

Penambahan instrumen membutuhkan proses aktivitas seni yang konkret, berkaitan dengan *unity in diversity* (kesatuan musikal setiap instrumen). Oleh karena itu kegiatan PKM Dosen ISBI Bandung lebih menengahkan konsep keberlanjutan tradisi kepada seniman *Genyé*, terutama kaitannya dengan fenomena

penambahan instrumen yang ditawarkan. Namun hal itu dapat berstimulus terhadap garap kreativitas musik yang tidak sekedar mencuplik kesenian yang telah ada (*Sisingaan*). Namun hal itu berkonsekuensi adanya hubungan kreativitas yang mesti dikembangkan antara proses, medium, dan produk ke dalam realitas karya seni. Proses adalah serentetan aktivitas yang dilakukan seniman untuk mewujudkan produk seni (*Kesenian Genyé*). Medium adalah bahan baku yang diolah atau diproses oleh seniman untuk diwujudkan ke dalam karya seni – medium pokok musik dalam kesenian *Genyé* adalah *kendang penca, tarompét, dan kempul*, yang ditambah instrumen baru, yakni *bedug* dan *genjring* – agar diolah menjadi bermakna. Dengan kata lain, konsekuensi yang harus dilakukan pada kegiatan pembinaan adalah pengolahan medium yang menghasilkan bunyi nada (tonal) dan tidak bernada (atonal) untuk diatur tinggi-rendahnya, disusun ke dalam wujud melodi, diberi ritme, diolah tempo, dan irama, diolah warnanya, diolah dinamikanya, serta diikat dalam kesatuan dan diatur harmonisasi antara bagian-bagiannya. Hal ini menjadi transfer pengetahuan dan skill yang diterima dan dipahami oleh para seniman *Genyé*. Hasilnya adalah karya garap musik yang berbeda dengan garap musik pada karawitan Sunda yang lain setelah kegiatan PKM dosen berakhir.

Meskipun sumber pengolahannya adalah seni karawitan yang telah ada dan mapan, namun hasil garapnya tampil *multiface* karena sebelumnya mengalami pengolahan medium, proses, dan produk seni yang dipahami

para seniman *Genyé* selama mengikuti pembinaan dari dosen ISBI Bandung. *Laras* (tangga nada) yang mencitrakan suasana secara *aural* dibuat ke dalam bentuk transposisi dengan peralihan dari satu *laras* ke *laras* lain (misal peralihan *laras salendro* ke *laras madenda* atau *pelog*). Perpindahan *laras* dilakukan oleh *tarompet* yang bertugas sebagai pembawa melodi lagu. Di samping itu garap volume bunyi yang disajikan alat musik *membranophone* (*kendang*, *gengring*, dan *bedug*) dipetakan dan diseleksi bagian per bagian, sehingga teridentifikasi bagaian yang mesti ditabuh dengan intensitas kuat, lemah, atau sedang. Hal ini menghasilkan permainan dinamika yang apik dan kompak, menciptakan kualitas iringan pada garapan, menjadi 'kekuatan' yang mendukung dan memperkuat gerak tari pada *helaran* yang dipresentasikan kesenian *Genyé*.

SIMPULAN

Pada prinsipnya kegiatan PKM Dosen pada pengkemasan garap karawitan mengetengahkan unsur pengkemasan karawitan yang bervariasi, tidak monoton karena merepresentasikan tabuhan gaya sisingaan. Hal ini menjadi wawasan baru bagi seniman tradisi yang menjadi pelaku kesenian *Genyé*, bahwa tradisi itu dinamis dan menyesuaikan dengan kondisi jaman, termasuk ekspresi musikal yang dipresentasikannya. Konsep garap alternatif yang ditawarkan dosen ISBI Bandung pada kegiatan Pengabdian kepada Masyarakat ini dapat dikembangkan kembali, diolah, diramu, dan digarap oleh para seniman penggarap seni *Genyé* yang telah mendapatkan

keilmuan mengenai cara mengkompos musik sebagai bagian dari entitas seni pertunjukan.

Program Pengabdian Kepada Masyarakat yang dilakukan para dosen ISBI Bandung perlu ditindak lanjuti di tataran habitat kesenian Sunda hidup, karena masih banyak para seniman tradisi yang memerlukan uluran tangan Kaum Akademis untuk berbagi ilmu mengenai cara mengkompos musik (Karawitan). Pengkomposan tersebut menjadi penting mengingat kesenian yang tidak mampu beradaptasi dengan dinamika sosial budaya masyarakat dan perkembangan jaman dipastikan akan pudar menuju kepunahan.

DAFTAR PUSTAKA

- Djelantik. *Estetika Sebuah Pengantar*, Bandung, Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2001.
- Supriadi Dedi. *Kreativitas kebudayaan & Perkembangan Iptek*, Bandung, Alfabeta, 1994.
- Sumarjo Jakob. *Filsafat Seni*, Bandung, Institut Teknologi Bandung, 2000.
- Supanggah Rahayu, *Bothekan Karawitan II Garap*, Surakarta, ISI Press Surakarta, 2007.
- Waridi, *Karawitan jawa masa Pemerintahan PB X: Perspektif Historis Dan Teoretis*, Solo, ISI Press, 2006.

**PELATIHAN RIAS DAN BUSANA DALAM FESTIVAL GUNUNG
KROMONG II TAHUN 2015 SEBAGAI BENTUK PEMBERDAYAAN
LINGKUNGAN SOSIAL, EKONOMI, DAN BUDAYA MASYARAKAT DI
KECAMATAN GEMPOL - CIREBON**

M.Tavip, S.Sen., M.Sn.

Program Studi Tata Rias dan Busana, FSRD ISBI Bandung

Email: taviptavip@yahoo.com.

Abstrak

Festival Gunung Kromong 2015 merupakan kegiatan tahunan yang sudah berjalan untuk kedua kalinya. Tujuan festival ini adalah untuk pemuliaan lingkungan sosial, lingkungan ekonomi, dan lingkungan budaya masyarakat setempat. Salah satu hal penting dalam kegiatan festival tersebut yang oleh masyarakat setempat belum dianggap representatif adalah persoalan rias dan busana peserta festival. Oleh sebab itu PKM ini dirancang untuk menjawab persoalan tersebut dengan harapan dalam festival berikutnya mereka sudah mampu melakukan penataan rias dan busana secara mandiri. Metode yang digunakan dalam PKM ini adalah workshop. Hasil PKM menunjukkan bahwa masyarakat yang menjadi target PKM telah mampu melakukan tata rias dan busana untuk kebutuhan festival tahunan tersebut.

Kata Kunci: *tata rias, tata busana, festival Gunung Kromong*

PENDAHULUAN

Berdirinya pabrik semen Tiga Roda di desa Palimanan Barat, kecamatan Gempol, kabupaten Cirebon selama kurang lebih 30 tahun, mulai menampakkan dampak sosial budaya bagi masyarakat sekitarnya. Dampak sosial budaya tersebut tidak hanya dirasakan oleh masyarakat desa Palimanan Barat yang menjadi pusat aktivitas kerja armada PT. Semen Tiga Roda, tetapi dirasakan pula oleh masyarakat desa lainnya, seperti desa Gempol, Cikeusal, Kedung Bunder, Cupang, dan Walahar yang berada di sekeliling pabrik tersebut.

Dampak sosial budaya pada masyarakat tersebut merupakan bagian dari proses dinamika masyarakat transisi yang juga memunculkan

dampak-dampak lain, seperti keseimbangan ekologi, faktor ekonomi, dan kesejahteraan masyarakat. Hal tersebut sangat mempengaruhi kehidupan sosial budaya masyarakat di desa-desa yang ada di kecamatan Gempol, terutama desa Palimanan Barat, desa Gempol, dan desa Kedung Bunder yang berada persis di tengah-tengah aktivitas industri pabrik semen Tiga Roda.

Kehidupan sosial budaya masyarakat desa Palimanan Barat yang terpengaruh dampak industrialisasi semakin jauh dari karakter masyarakat desa yang hidup penuh dengan gotong royong, saling memelihara tradisi budaya, termasuk juga memelihara alam lingkungannya. Tidak ada lagi aktivitas masyarakat sawah, apalagi upacara-

upacara adat yang sebenarnya bisa menjaga kosmos hidup mereka.

Munculnya era industri seharusnya tidak menghilangkan nilai-nilai hidup atau pilar-pilar kebangsaan yang menyangkut pemeliharaan ekologi/alam demi keseimbangan lingkungan, kehidupan sosial budaya yang dapat menciptakan kerukunan, peningkatan ekonomi demi kesejahteraan masyarakatnya. Banyak hal yang harus dilakukan untuk mewujudkan pilar-pilar kebangsaan tersebut. Dengan demikian, sesuai kapasitas peneliti di bidang seni budaya, maka dibutuhkan rekayasa sosial berupa festival seni budaya sebagai aksi sosial yang sekaligus menjadi upaya menghidupkan kembali tradisi seni budaya mereka yang menyimpan nilai-nilai dan karakter lokal masyarakatnya.

Perubahan sosial budaya masyarakat adalah konsekuensi logis dari perubahan sosial, yang oleh Himes dan Moore (Soelaiman, 1998:115) diidentifikasi memiliki dimensi struktural, kultural, dan interaksional. Dimensi-dimensi tersebut dapat dicatat sebagai upaya mencari solusi dalam memperkecil dampak-dampak perubahan sosial budaya masyarakat. Sementara Ogburn (1932) dalam *Social Change* mencatatkan bahwa perubahan sosial akan menyangkut juga perubahan terhadap teknologi yang dipakai dalam kehidupan masyarakat yang akan mengakibatkan perubahan terhadap lingkungan material dan cara mengaturnya, serta menimbulkan perubahan terhadap kebiasaan-kebiasaan dalam lembaga sosial. Pada sisi budaya, perubahan sosial menurut Sorokin (1956) merupakan perjalanan mentalitas budaya, dari mentalitas

ideasional, inderawi, hingga idealistik dengan melihat perubahan masyarakat Barat abad XX. Masyarakat Indonesia ketika menghadapi perubahan sosial, berarti perjalanan mentalitasnya hanya sampai pada mentalitas inderawi yang bersifat material. Mentalitas Inderawi ini harus digabung dengan mentalitas sebelumnya yaitu mentalitas ideasional yang non material. Hal ini untuk mendapatkan pegangan dalam menghadapi perubahan sosial budaya dengan mentalitas yang idealistik, yaitu penggabungan antara yang ideasional dengan inderawi.

Sekalipun Sorokin mencontohkan pada masyarakat Barat, bukan berarti Indonesia harus menjadi Barat. Apa yang dikatakan Sorokin bisa menjadi inspirasi bagi masyarakat di desa-desa di Indonesia untuk menyikapi perubahan sosial budaya dengan kesadaran terdapatnya perjalanan mentalitas masyarakat. Dengan kata lain, kesadaran tersebut dalam perspektif perubahan sosial budaya masyarakat akan mempertinggi kemajuan manusia dan terhindar dari dampak-dampak negatif perubahan sosial (Salim, 2002:182).

Melalui catatan-catatan teoretis yang sudah dijelaskan di atas, nampaknya perubahan sosial dalam masyarakat yang cenderung berdampak negatif bagi kehidupan masyarakat dapat dikawal dengan aktivitas-aktivitas budaya masyarakatnya yang dulu telah menjadi nilai-nilai dasar dalam kehidupannya. Munculnya teknologi perlu dikawal dengan kesalehan kultural yang masyarakat miliki. Alasan-alasan itu yang mendorong gagasan agar bentuk-bentuk aktivitas kultural patut digalakkan sebagai aksi sosial yang

dapat menjamin munculnya perubahan sosial budaya di tengah-tengah masyarakat. Gagasan ini dapat merunut pendapat Jean-louis Fabiani (2011: 95) ketika meneliti *Avignon Theatre Festival* di Perancis, Bagi Fabiani, festival budaya masyarakat seperti *Avignon Theatre Festival* merupakan milik masyarakat lingkungannya yang dapat menjadi pengingat memori kolektif sebagai modal sosial agar tidak terjadi *atomisasi* (perpecahan sosial). Merujuk pada pendapat tersebut, bentuk festival seni budaya yang diselenggarakan oleh masyarakat, kiranya dapat menjadi solusi dalam membangun pilar-pilar kebangsaan dalam suasana perubahan sosial budaya masyarakat dewasa ini. Mengingat hal tersebut, kegiatan *Festival Gunung Kromong* ke 2, di Kecamatan Gempol, Kabupaten Cirebon, menjadi salah satu solusi masalah yang harus diwujudkan oleh kalangan penggiat seni budaya dan lembaga-lembaga terkait, termasuk di dalamnya Dinas Pariwisata dan Budaya Propinsi Jawa Barat.

Berdasarkan paparan di atas, maka tujuan dari PKM ini adalah untuk membantu masyarakat yang menjadi target PKM agar mampu mandiri dalam melaksanakan kegiatan *Festival Gunung Kromong*, khususnya dalam hal tata rias dan busana yang terkait dengan kegiatan tersebut, yakni: Ider-ideran (karnaval) oleh masyarakat 7 desa; Topeng Ciluwung; Rudat; Festival Genjring; Pesta seni budaya rakyat Cirebon; dan Gunung Kromong Performing Art (tari, musik, dan teater). Adapun luaran dari PKM ini adalah model Pelatihan Tata Rias dan busana dalam pertunjukan Festival Gunung Kromong dan publikasi ilmiah.

METODE

Metode yang digunakan dalam PKM ini adalah workshop dengan menyesuaikan tingkat kemampuan peserta festival, baik dari segi bahan yang digunakan maupun kemampuan praktik tata rias dan busana. Pelatihan dibarengi dengan pendampingan sehingga memperoleh hasil yang maksimal. Untuk mendapatkan data kemampuan peserta workshop dilakukan: riset dengan tindakan partisipatif; serta mengorganisir kelompok seni, silaturahmi kepada aparat, dan merangkul para seniman budayawan yang ada di daerah tersebut.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Pelaksanaan kegiatan di lapangan dimulai dengan melakukan pendataan awal terhadap kesenian-kesenian yang akan ditampilkan pada kegiatan Festival Gunung Kromong II tahun 2015. Pendataan ini dilakukan dengan melihat rekaman kegiatan Festival Gunung Kromong I yang telah dilaksanakan pada tahun sebelumnya. Pendataan ini mulai dilakukan pada bulan Mei 2015.

Karena keinginan untuk menampilkan sesuatu yang berbeda dengan tahun sebelumnya, maka dilakukan pula penyaringan terhadap kesenian yang akan ditampilkan. Dari data yang telah terseleksi maka dibuatlah rancangan kegiatan yang akan dilakukan pada perhelatan kali ini. Pada kegiatan Festival Gunung Kromong II saat ini, dibatasi pada kesenian-kesenian dari 3 desa saja dari 7 desa yang ada di Kecamatan Gempol, yaitu desa Palimanan Barat, desa Gempol, dan desa Kedung Bunder. Hal

ini dilakukan untuk mengantisipasi besarnya kegiatan yang akan melibatkan sekian banyak anggota masyarakat yang akan berpartisipasi. Pengalaman tahun lalu membuktikan bahwa tingkat keikutsertaan masyarakat pada kegiatan ini begitu besar, sehingga kemacetan lalu-lintas yang disebabkan mencapai perbatasan Kabupaten Majalengka.

Rangkaian kegiatan Festival Gunung Kromong II tahun 2015 dimulai dengan *Ider-ideran* (karnaval/arak-arakan) dari setiap blok (dusun/kampung) yang ada di kecamatan Gempol. Karnaval/arak-arakan dilakukan pada pagi hari sampai siang, berjalan dari desa Palimanan Barat menuju lapangan blok Ciluwung desa Gempol. Panjang arak-arakan dari masing-masing blok di 3 desa yang terlibat mencapai panjang 2 km, melibatkan seluruh unsur masyarakat dari anak-anak sampai lanjut usia tumpah ruah di jalanan utama Palimanan-Bandung. Panggung selanjutnya diisi dengan berbagai pertunjukan kesenian dari masyarakat di sekitar kecamatan Gempol serta beberapa partisipan dari luar daerah. Materi keseniannya sendiri meliputi kesenian-kesenian daerah tradisional, kesenian pop anak muda saat ini, dan band dengan berbagai aliran sampai sore hari. Pada malam harinya merupakan pertunjukan utama hasil latihan bersama masyarakat sekitar dengan penulis sebagai pelaksana PKM ISBI Bandung.

Tata Rias dan Busana Dalam Festival Gunung Kromong II

Penataan tata rias dan busana pada kegiatan ini, mulai dari kegiatan

ider-ideran, pentas ragam seni siang hari, sampai pada materi pagelaran utama yang dilaksanakan pada malam puncak Festival Gunung Kromong II, dengan Lakon "Gua Dalem". Garapan pertunjukan ini merupakan sebuah bentuk pertunjukan yang merupakan kolaborasi dari beberapa kesenian yang dibalut dalam sebuah cerita, dengan melibatkan pemain sandiwara tradisional Cirebon, penari, penabuh gamelan, pemain Band, Genjring Dangdut, Topeng Palimanan, dan Sintren. Genjring dangdut dilakukan oleh anak-anak sekolah dasar dari blok Kajen-Kulon Palimanan Barat, tari Topeng Palimanan dilakukan oleh beberapa orang penari yang merupakan cucu buyut dari dalang topeng Cirebon Ibu Sudji, sedangkan Sintren dilakukan oleh sekumpulan ibu-ibu gabungan dari desa Gempol dan Palimanan Barat.

Strategi pengolahan serta pelatihan materi tata rias dan busana yang dilakukan dalam kegiatan ini adalah *Pertama*: Penyesuaian terhadap material yang telah ada, artinya menggunakan rias/busana yang dimiliki baik sifatnya khusus atau umum, kelompok atau personal. *Kedua* : Penambahan/ membuat baru berupa bentuk/model/ornament / asesoris yang disesuaikan dengan kebutuhan pertunjukan, artinya ada sebuah rekayasa desain atau nilai-nilai kreativitas masyarakat setempat.

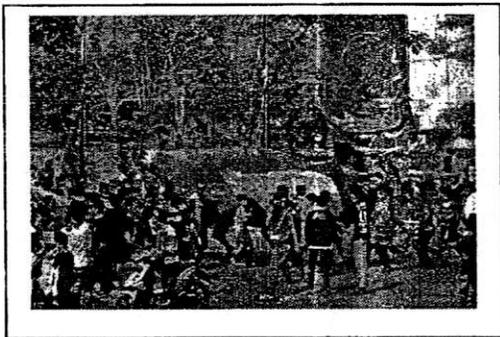
Pada proses penyesuaian ini tentu saja dilakukan tafsir terhadap naskah atau peristiwa lakon yang menjadi benang merah pertunjukan.

Berikut ini adalah tabel data Tata Rias dan Busana Ider-ideran, Pentas Tari, Musik dan Lakon Gua Dalam yang dilakukan penulis.

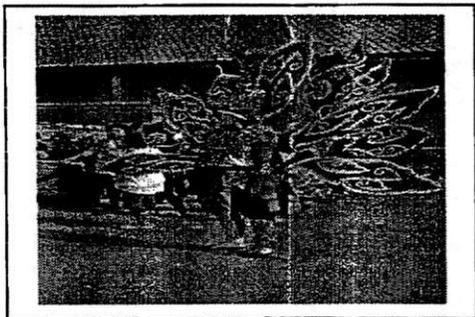
Tabel 1:
Data Tata Rias dan Busana Ider-ideran, Pentas Tari, Musik dan Lakon
Gua Dalam

NO	MATERI GARAPAN	KONSEP RIAS & BUSANA	SUMBER RIAS & BUSANA	KETERANGAN
1	Ider-ideran / Karnaval	- Fantasi - Tradisi - Moderen	- Buat baru - Yang ada - Sehari -hari	25 kelompok pria & wanita, anak-anak & dewasa. 1 kelompok rata-rata 6-10 orang -Terkonsep
2	Tari Topeng Klana	-Tradisi	- Pakai yang ada	Putri dewasa -Terkonsep
3	Tari anak-anak	-Moderen	Pakaian sehari-hari yang dikreasikan	10 kelompok -Terkonsep
4	Musik Band	-Metal	Busana kelompok	15 kelompok -Terkonsep
5	Rock/ Perkusi	Anak Band/Moderen	Pakai yang ada/masing-masing	Terkonsep
6	Pangrawit/gamelan	Nuansa tradisi	Kelompok/Sewa	Terkonsep
7	Jenjing Dangdut	Moderen	Pakai yang ada penambahan asesoris	Terkonsep
8	Topeng Kelana Topeng Palimanan Topeng Rummyang	Tradisi	Sanggar Sewa Buat baru	Terkonsep
9	Sintren	Kreasi nuansa Cirebonan	Sanggar Sewa Buat baru	Terkonsep
10	Dalang/dua pemuda	Nuansa Tradisi Cirebonan	Sanggar Sewa Buat baru	Terkonsep
11	Buta	Raja Gua Dalam Nuansa Cirebonan (badut)	Sanggar Modifikasi	Terkonsep
8	Sinden	Nuansa Tradisi	Mandiri	Terkonsep
9	Para masyarakat	Keseharian/ yang ada	Mandiri	Terkonsep
10	Gadis/slondom	Badut	Mandiri dari baju yang ada	Terkonsep

Berikut ini adalah sebagian dari dokumentasi hasil PKM yang penulis lakukan



Gambar 1. Bentuk binatang mitologi untuk karnaval hasil PKM (Dokumen penulis, 2015)



Gambar 2. Busana karnaval hasil PKM (dokumen penulis, 2015)

SIMPULAN

Kegiatan Pengabdian Kepada Masyarakat Intitut Seni Budaya Indonesia (ISBI) Bandung dengan fokus Pemberdayaan Masyarakat Bidang Seni Budaya, merupakan kegiatan sinergi bersama masyarakat yang akan memberikan manfaat nyata bagi kedua belah pihak pelaksana. Bagi dosen pelaksana akan mendapatkan tambahan pengalaman serta penemuan metode-metode baru bagi penerapan keilmuannya, sedangkan bagi masyarakat yang terlibat akan mendapat

pengalaman baru dalam berkesenian manakala bertemu dengan disiplin-disiplin akademik dari lingkungan kampus.

Proses dialogis tafsir dan tanya jawab yang terjadi dalam kegiatan pelatihan serta pergelaran karya seni, menjadi sebuah proses transformasi ilmu serta pengalaman bagi berbagai pihak yang terlibat dalam kegiatan ini. Pada saat itulah akan sangat terasa betapa metode penyampaian materi akan selalu terasah dan akan menemukan cara-caranya tersendiri pada ruang serta waktu yang berbeda. Kemampuan berkomunikasi dengan masyarakat akan terjadi secara dialektik sesuai dengan lingkungan masyarakat yang dituju. Pada sisi lain para seniman tradisional yang ada di daerah akan bertambah pengalaman serta pengetahuannya sejalan dengan pola-pola pemikiran pertunjukan yang berkembang di lingkungan akademis.

Melalui pelatihan tata rias dan busana ini diharapkan menjadi ajang silaturahmi yang baik antara ISBI Bandung dengan masyarakat seni yang ada di daerah. Ternyata kontribusi kalangan akademisi sangat ditunggu kehadirannya di lingkungan masyarakat seni yang mendapatkan pengalamannya dari sekedar pewarisan serta pengamatannya terhadap lingkungan sekitar. Mereka membutuhkan beberapa alternatif pemikiran serta solusi dalam menjalani kehidupan keseniannya. Di sinilah peran ISBI akan sangat dirasakan keberadaannya.

Pada Kegiatan Festival Gunung Kromong II tahun 2015 ini, terlihat sekali animo masyarakat yang begitu besar untuk dapat ikut serta terlibat dalam berbagai kegiatan di dalamnya.

Potensi inilah yang dapat dikembangkan bagi kehidupan kesenian masyarakat di masa yang akan datang. Untuk itu kegiatan ini diharapkan akan terus berkelanjutan pada waktu-waktu yang akan datang, sehingga proses transformasi keilmuan serta pengalaman akan terus berjalan secara sinergi bagi ISBI dan masyarakat sekitarnya.

DAFTAR PUSTAKA

- Fabiani, Jean-Louis, 2011. "Festivals, local and global: Critical interventions and the cultural public sphere" in *Festivals and the Cultural Public Sphere*. edited by Giorgi, Liana. Monica Sassatelli and Gerard Delanty , Routledge 711 Third Avenue, New York.
- Ogburn, W.F. 1932. *Social Change*, Viking, New York
- Salim, Agus. 2002. *Perubahan Sosial: Sketsa Teori dan Refleksi*

Metodologi Kasus Indonesia.
Yogyakarta: Tiara Wacana

- Sorokin, Pitirin. 1956. *Social and Culture Dynamics*. Boston: Porter Sargent.
- Sulaiman, M. Munandar. 1998. *Dinamika Masyarakat Transisi: Mencari Alternatif Teori Sosiologi dan Arah Perubahan*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

PELATIHAN MUSIK/KARAWITAN TARI PADA FESTIVAL “GUNUNG KROMONG PALIMANAN”

Sunarto

Dosen Jurusan Seni Karawitan Institut Seni Budaya Indonesia (ISBI) Bandung
Jl. Buah Batu N0.212 Bandung

Abstrak

Kromong festival merupakan wadah untuk menjalin silaturahmi antar seniman baik akademisi maupun praktisi yang ada di lingkungan masyarakat yang berpusat di Kecamatan Gempol Palimanan, Cirebon. Gagasan untuk terselenggaranya kegiatan ini tiada lain adalah sebagai perwujudan aksi sosial budaya dan pelestarian seni yang bermuara pada kepedulian lingkungan. Aksi ini adalah salah satu upaya untuk mengembalikan cinta atas segala fenomena yang terjadi di lingkungan Gunung Kromong seperti halnya adanya perusakan lingkungan diantaranya: ekologi/alam, sosial budaya, ekonomi dan, kesejahteraan bagi masyarakat daerah tersebut; hal ini terjadi sudah sekian lama dari sejak berdirinya Pabrik Semen Tiga Roda Pada tahun 1988. Dengan adanya kejadian di atas maka kegiatan menjadi salah satu aktivitas yang sifatnya membina terutama kaum generasi muda untuk ikut peduli terhadap kejadian-kejadian yang menimpa lingkungan tadi dengan mengusung sebuah pertunjukan yang disebut Festival Gunung Kromong. Selain itu, banyaknya ragam seni tradisi baik seni tari maupun karawitan yang hampir terlupakan oleh masyarakat Kecamatan Gempol Palimanan juga menjadi alasan terselenggaranya festival ini. Festival Gunung Kromong mencoba mengemas struktur baru musik karawitan tari, menata kembali lagu-lagu tradisi yang ada sebagai materi untuk pelatihan kemudian disajikan di susun dan dikolaborasikan dengan musik moderen yang fungsinya untuk mengusung salah satu cerita dalam bentuk seni pertunjukan, ini merupakan materi pokok dalam rangkaian Festival yang diberi judul “Gunung Kromong Festival” . Dengan terwujudnya kegiatan ini, diharapkan masyarakat dapat merasa bangga terhadap apa yang mereka miliki selama ini.

Kata Kunci: *Festival, pertunjukan, pelatihan, karawitan, tari, musik*

PENDAHULUAN

Kegiatan pelatihan musik karawitan tari pada kegiatan Festival Gunung Kromong 2015 merupakan bentuk pemuliaan lingkungan budaya yang bertujuan:

Pelestarian seni budaya rakyat Cirebon, Mempererat tali persaudaraan antar masyarakat, Menciptakan penyatuan aset wisata alam dan seni budaya, Membangun ekonomi kreatif masyarakat melalui ruang festival, Penanaman kembali nilai-nilai lokal

guna menegakkan pilar-pilar kebangsaan.

Target program pelatihan musik karawitan tari dalam Festival “Gunung Kromong 2015” diarahkan pada penciptaan kehidupan sosial masyarakat yang harmonis dengan menjadikan bentuk pelatihan sebagai bentuk rekayasa sosial. Adapun yang terlibat dalam kegiatan pelatihan Gunung Kromong 2015 para seniman seniwati penggarap yang ada di lingkungan Kecamatan Gempol Cirebon yang ikut andil dalam memeriahkan acara

diantaranya : Musik helaran untuk Ider-ideran (karnaval) Gunung Kromong oleh masyarakat 7 desa, Musik Genjring untuk Festival Genjring Kromong, Musik Band untuk Festival Band se wilayah III Cirebon, Musik sintren, rudat, wayang kulit untuk Pesta seni budaya rakyat Cirebon, Gunung Kromong Performing Art (tari, musik, dan teater).

Hasil yang dicapai berupa model produksi dan pertunjukan festival gunung kromong. Luaran lainnya berupa publikasi ilmiah nasional yang akan dikirimkan melalui jurnal ilmiah terakreditasi. Sedangkan hasil yang akan dicapai adalah model musik karawitan tari pertunjukan dan publikasi ilmiah.

Startegi pencapaian tujuan dan target program dalam mengatasi masalah yang dihadapi masyarakat seperti yang telah diuraikan dalam pendahuluan adalah sebagai berikut:

Melakukan riset dengan tindakan partisipatif, Mengorganisir generasi muda, silaturahmi kepada aparat, dan merangkul para seniman budayawan yang ada di daerah tersebut, Melakukan pelatihan musickarawitan tari, Melakukan pelatihan seni musik karawitan tari yang ada dilingkungan, Merepresentasikan hasil pelatihan pada (*Gunung Kromong performing art*), Menyenggarakan pertunjukan/ festival gunung kromong.

Banyaknya masalah sosial yang terjadi disekitar masyarakat Cirebon dan sekitarnya, memacu lahirnya interaksi sosial yang kurang sehat antar manusia satu dengan lainnya, hal ini terjadi akibat lahirnya aturan atau hak dan kewajiban yang berlaku pada

lingkungan tersebut tidak sesuai dengan harapan. Tetapi ketika aturan itu sudah terbentuk, ada yang menguasai dan ada yang menderita maka yang merasa dikhianati dan tertekan menjadi lawan sipenguasa akhirnya timbulah komplik diantara mereka.

Komplik adalah kenyataan yang melekat pada masyarakat, dan ini terjadi karena disintergrasi masyarakat berada pada penguasaan atau dominasi oleh sejumlah orang atas orang lain yang tidak sefaham. Sementara nasib orang-orang yang dikuasai merasa tertekan dan dikhianati ,namun mengungkapkan kekecewaan untuk melawan tidak bisa dilakukannya karena takut yang selalu menghantuinya. Akhirnya mereka hanya menerima dengan segala ketidak senangannya dan hidup dalam suasana yang tidak nyaman.

Demikian halnya konflik yang terjadi pada masyarakat Cirebon khususnya daerah Gempol yang terkena imbas dari adanya pabrik semen Tiga Roda, mengakibatkan wilayah tempat tinggal menjadi kumuh tidak sehat akibat polusi limbah dari pabrik tersebut. Hal ini mendorong warga masyarakat beserta pemimpin adat untuk meluapkan protes atas ketidak nyamanan lingkungan tempat tinggal mereka melalui sebuah karya seni yang dikemas dalam bentuk cerita rakyat yang bertema ungkapan kekesalan terhadap situasi yang terjadi.

Berdasarkan fenomena di atas, penggarap mengangkat keadaan tersebut sebagai bahan untuk mengungkapkan dan memvisualisasikan kedalam sebuah garapan karya seni.

Penggarapan karya seni ini berbentuk pelatihan musik karawitan

tari untuk dipergelarkan melalui festival Gunung Kromong II. Pelatihan musik karawitan tari ini dipandang sangat penting karena musik sangat berperan penting dalam menciptakan suasana dan memberikan ilustrasi serta aksentuasi pada garapan ini. Maka dipilihlah lagu-lagu yang bertema kerakyatan yang disesuaikan dengan kebutuhan tema yang diusung.

Proses pelatihan musik karawitan tari dilaksanakan acak untuk menginventarisir lagu dan pemantapan lagu-lagu yang sudah biasa dibawakan oleh seniman pelaku sebagai peserta pelatihan. Lagu-lagu yang digarap diantaranya:

HASIL DAN PEMBAHASAN

Dari kegiatan kromong festival ini banyak mendapatkan materi-materi lagu yang asing bagi penggarap, dengan adanya kegiatan ini maka saya sebagai penggarap mendapatkan pengalaman yang baru dan mendapatkan wawasan tentang material lagu-lagu yang ada di

daerah Cirebon. Lagu-lagu yang digarap diantaranya:

1. Gending awal (overture) menggunakan gending Cirebonan
2. Musik khusus untuk penunjang suasana.
3. Gending iringan tari Rumiayang.
4. Lagu daerah Cirebon yang bernuansa riang.
5. Gending iringan tari Klana.
6. Lagu Turun Sintren
7. Lagu Daerah dan lagu Dangdut dalam gaya musik Cirebon.

Proses garapan pelatihan musik karawitan tari ini dilakukan dalam beberapa tahap, yakni: kerangka garap materi lagu, eksplorasi materi lagu, pengolahan materi lagu, penerapan dan evaluasi materi lagu.

Deskripsi Sajian

Supaya lebih jelas struktur sajian dalam bentuk notasi bisa dilihat dibawah ini:

Introduksi diawali oleh suara gamelan lihat notasi dibawah.

Pangkat saron

. t 1 t 2 . 5 3 5 4 .
 . 5 3 5 4 . t 1 t 2 .

Gending peralihan

J 1 j 2 j 3 J 1 j 2 j 3
 J 4 j 4 j 4 j 3 j 4 j 4
 J 4 j 3 j 2 j 1 j 3 j 4
 J 5 j 3 j 5 j 4 j 3 j 1
 J 3 j 2

Gending pokok tari kelana

. 1 2 1 5 . 1 5 1 2 .
 . 1 2 1 5 . 1 5 1 4 .
 . 1 4 1 3 . 1 3 1 4 .
 . 1 1 1 5 . 1 5 1 2 .

Gending selingan.

. 2 1 1 2 2 4 4 5 5 4 4 5 5 1 1
 . 1 1 2 2 4 4 5 4 4 5 5 1 2 3 4
 . 1 2 3 4 3 5 4 3 3 5 4 3 1 2 3 4
 . 5 5 2 1 3 2 3 4 3 1 3 2
 . 3 2 3 4 3 1 3 2 2 3 4
 1 2 3 1 2 3 4 4 4 3 2 1 2 3 4 5 4 5 1 5 4 5 1 4 5 4 5 1 5 4 5 1 -----4
 . t 1 t 2 . 5 3 5 4 .
 . t 3 t 2 . 5 1 5 2 .

Gending Topeng rumiaang
Pangkat:

443213234313244543422321223212
 . 543454 . 543451
 . 543454 . 543451
 . 543454 . 543452
 . 543454 . 543452

Peralihan

134543244432132343132
 3534353235343531353435313534
 3532
 121212312342324
 12312344432432132343132
 11112111121223111
 233342223333422233334113334112
 121212312342324
 13224322211231234321432
 Rumpaka lagu Turun Sintren

Turun-turun sintren

Sintreni widadari
 Nemu kembang yun ayunan
 Nemu kembang yun ayunan
 "Kembang sitimahendra
 Widadari temurunan
 Rumpaka Kopi Dangdut
 Bilaku pandang langit bintang
 Nun jauh disana
 Sayup terdengar melodi cinta
 Yang menggema
 Terasa kembali gelora jiwamudaku
 Karena tersentuh, alunan lagu
 Semerdu kopi dangdut
 Api asmara yang dahulu pernah membara
 Semakin hangat bagaikan
 Ciuman pertama
 Detak jantungku seakan ikut irama
 Karena terlena oleh pesona
 Alunan musik dangdut
 Irama kopi dangdut yang ceria
 Menyengat hati yang gairah
 Membuat aku lupa akan cintaku
 Yang telah lalu.

KESIMPULAN

Dari hasil proses pelatihan musik karawitan tari ini dapat diambil kesimpulan:

Pelatihan musik karawitan tari memiliki tujuan untuk menyampaikan pesan dan kesan dalam cara berinteraksi antara penguasa dan masyarakatnya sebagai media menyampaikan pendapat, perasaan tidak nyaman serta ketidakpuasan masyarakat melalui kritik sosial yang sengaja di ramu ke dalam kreasi seni. Bentuk sajian musik dan tari yang merupakan sajian secara utuh antara musik tari dan ceritra yang mengusung tema yang disampaikan secara halus melalui media panggung yang bertemakan festival Gunung Kromong II.

Setelah melalui proses pelatihan selama kurang lebih dua bulan maka terwujudlah bentuk iringan musik karawitan secara berstruktur dari awal sajian sampai akhir sajian sesuai dengan jenis lagu yang direncanakan.

DAFTAR PUSTAKA

Fabiani, Jean-Louis, 2011. "Festivals, local and global: Critical interventions and the cultural public sphere" in *Festivals and*

the Cultural Public Sphere. edited by Giorgi, Liana. Monica Sassatelli and Gerard Delanty, Routledge 711 Third Avenue, New York.

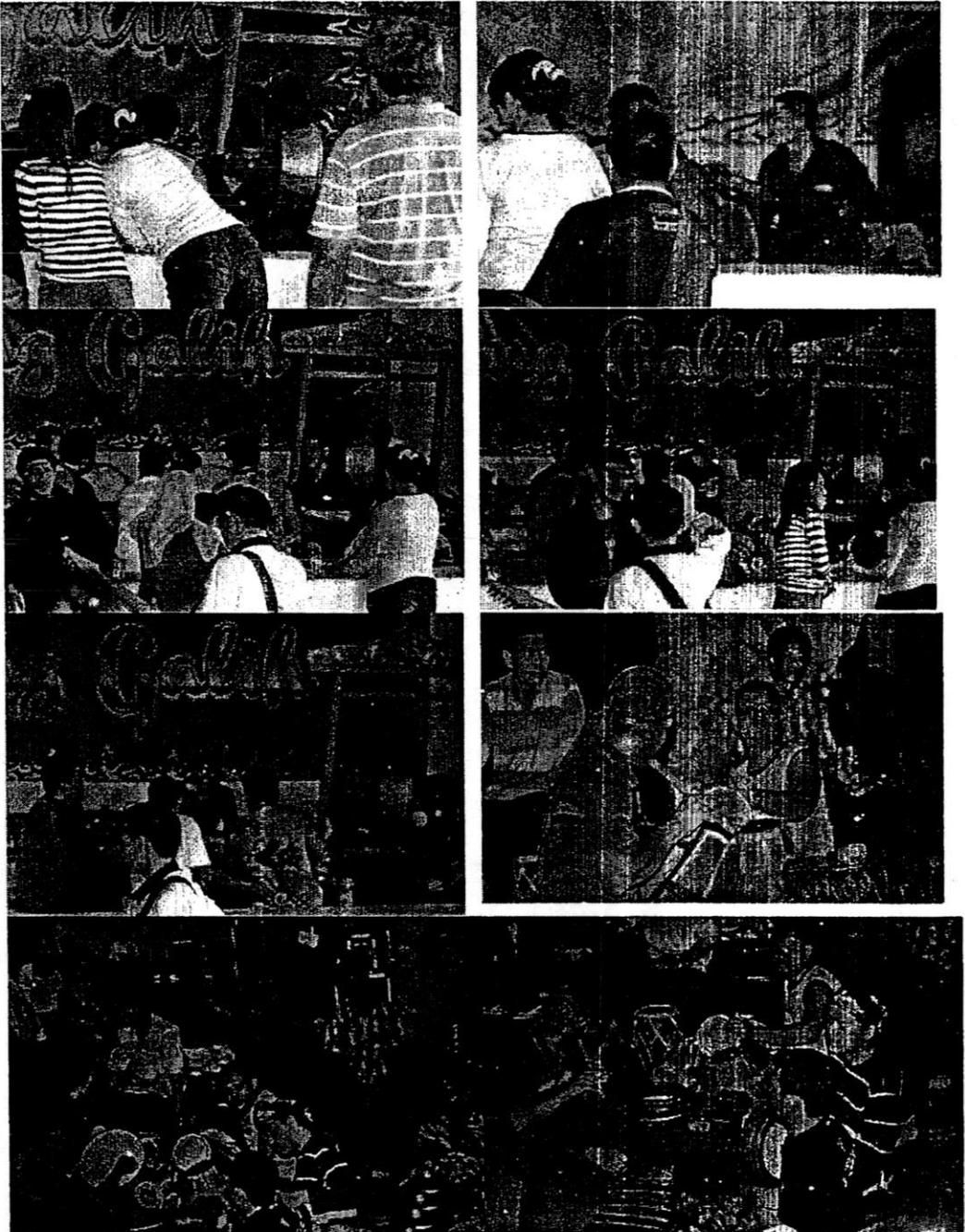
Ogburn, W.F. 1932. *Social Change*, Viking, New York

Salim, Agus. 2002. *Perubahan Sosial: Sketsa Teori dan Refleksi Metodologi Kasus Indonesia*. Yogyakarta: Tiara Wacana

Sorokin, Pitirin. 1956. *Social and Culture Dynamics*. Boston: Porter Sargent.

Sulaiman, M. Munandar. 1998. *Dinamika Masyarakat Transisi: Mencari Alternatif Teori Sosiologi dan Arah Perubahan*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

LAMPIRAN



FUNGSI PERTUNJUKAN TOPENG PADA UPACARA ADAT NGAROT DI DESA LELEA KABUPATEN INDRAMAYU

Asep Sulaeman

Fakultas Media dan Budaya ISBI Bandung
Jl. Buah Batu No.212 Bandung

Abstrak

Ngarot adalah salah satu upacara adat di Desa Lelea Kabupaten Indramayu Jawa Barat yang berkaitan dengan pertanian. Untuk keberhasilan panen maka diperlukan upacara *Ngarot* yang merupakan upacara untuk mengawali masa tanam padi. Upacara adat yang sudah dilaksanakan selama berpuluh-puluh tahun yang lalu dimeriahkan dengan berbagai pertunjukan, di antaranya diiringi dengan pertunjukan Topeng. Hal lain yang menarik dalam pertunjukan Topeng itu banyak terkandung unsur-unsur spiritual. Masyarakat percaya, bahwa panggung Topeng itu punya makna atau kekuatan spiritual yang khusus. Banyak orang tua membawa anaknya yang sedang sakit ke tempat pertunjukan Topeng untuk diobati oleh dalang Topeng, dengan dijampi atau dibawa menari.

Kata Kunci: *pertunjukan topeng, fungsi, upacara ngarot*

PENDAHULUAN

Dalam kehidupan tradisional masyarakat Jawa Barat, kesenian yang fungsinya diperuntukkan bagi suatu kepentingan upacara dapat dijumpai di berbagai daerah. Seni *Angklung* di Banten, selama masih ada aktifitas pertanian, tidak akan lepas dari upacara-upacara adatnya, seperti '*Ngareueus pare*', yaitu suatu upacara penaburan benih-benih di ladang (*huma*). Sebelum penaburan tersebut, selalu diadakan pesta sebagai penghormatan kepada Dewi Pohaci/Dewi Sri/ Dewi Padi. *Pantun* adalah kesenian yang mengiringi upacara setelah padi diangkut ke rumah. Upacara untuk menyimpan padi ke dalam lumbung (*leuit*), dalam istilah disebut "*ngidepkeun*" atau '*Netepkeun pare*' (Kusnaka Adimihardja, 2008: 58).

Pertunjukan Topeng, selain bisa disaksikan dalam acara hajatan khitanan, perkawinan, juga bisa disaksikan dalam berbagai upacara di daerah Cirebon dan Indramayu dan

sekitarnya, misalnya dalam upacara *Ngunjung, Mapag Sri* dan *Ngarot* yang juga disebut *Kasinoman*. Pernyataan diatas sejalan dengan pernyataan Ganjar Kurnia dan Arthur S. Nalan, bahwa: Pola tradisional pertunjukan topeng berdasarkan pada motivasi masyarakat penanggapnya, terdapat tiga jenis pertunjukan topeng: pertunjukan topeng untuk hajatan/dinaan; pertunjukan topeng dalam upacara komunal (*ngunjung, ngarot, sedekah bumi, mapag sri*, dan lain-lain); dan topeng *bebarang* (ngamen) (2003: 65).

Pertunjukan topeng dalam upacara *Ngarot* ini seperti yang telah disebutkan di atas, bagi masyarakat Lelea pertunjukan topeng dianggap sebagai sesuatu yang harus ada dan mengharuskan dalang topengnya juga khusus dari keturunan dalang topeng tertentu. Karena itu, untuk upacara seperti ini, pemilihan rombongan topeng tidak didasarkan atas popularitasnya, tetapi lebih kepada pertimbangan kebutuhan spiritual atau,

kepercayaan. Di Desa Pangkalan, masyarakat percaya bahwa jika topeng itu bukan dari keturunan yang direstui oleh buyutnya, bisa timbul malapetaka, entah itu pada kehidupan masyarakat setempat ataupun pada senimannya (Suanda, 1995: 112).

Pertunjukan topeng dalam upacara adat Ngarot selain berbaur dengan kesenian Tanjidor dan Ronggeng Ketuk juga dengan kesenian lainnya, seperti Dangdut sampai pertunjukan *Korsel* sehingga arena pertunjukan topeng bisa berupa arena panggung yang mengekspresikan multi dimensi.

PEMBAHASAN

Arena pertunjukan Topeng dalam upacara adat Ngarot adalah di sisi kanan atau kiri Tanjidor dan Ronggeng Ketuk dengan arah hadap mengarah kepada penyelenggara upacara yaitu bapak Kuwu serta tamu undangan. Para penonton mengitari di sisi kanan kiri arena dan di depan panggung para pemuda yang diupacarakan dengan menyisakan sedikit tempat untuk pertunjukan. Para penonton dan para pemuda yang diupacarakan duduk dengan beralaskan tikar atau koran.

Waktu pertunjukan biasanya dimulai setelah upacara pokok selesai yaitu kira-kira pukul 11.00 WIB sampai menjelang magrib. Urutan pertama menarikan topeng Panji memakai kedok berwarna putih dan mengekspresikan gerak halus dan sederhana membawa penonton untuk tetap diam, sehingga terbawa suasana tarian yang tidak banyak menarik perhatiannya.

Tarian kedua yaitu tari Samba Putih dengan menggunakan kedok berwarna putih. Gerakannya lincah dan diselingi dengan gerak ekspresi tertawa dengan menggoyang-goyangkan bahu sehingga penonton mulai ramai memberi tepukan, tidak hanya itu di tengah-tengah tarian penonton mulai melemparkan *sawer*¹⁶ ada yang memakai saputangan atau selendang, bahkan ada yang langsung naik panggung menyelendangkan selendangnya kepada penari. Adegan ini berjalan cukup lama bisa memakan waktu satu sampai dua jam tergantung dari respons penonton yang melemparkan *sawer*.

Tarian ketiga, tari Samba Merah, dengan memakai kedok bentuknya persis seperti kedok Samba Putih hanya berwarna merah tua. Penari sudah langsung memakai topeng dan kemudian duduk di kotak. Gerakannya lincah seperti halnya Samba Putih, bedanya Samba Merah ini banyak duduk di kotak.

Tarian keempat, yaitu tari Patih atau Tumenggung dengan memakai topeng berwarna merah muda, pose pertama kaki menginjak kotak, gerakannya gagah dan lincah.

Tarian ke lima, yaitu tari Klana dengan memakai topeng berwarna merah tua gerakannya gagah dan kasar, suasana penonton makin ramai karena tarian ini dianggap puncak pertunjukan. Di tengah-tengah tarian datang naik ke panggung ibu-ibu berturut-turut sambil melempar *sawer*, malah ada yang ikut menari. Suasana makin memuncak, sekarang gantian penari topeng turun ke

¹⁶ *Sawer* adalah melempar uang ke panggung yang dibungkus dengan saputangan atau selendang

bawah mendekati penonton untuk meminta uang *sawer*. Suasana akrab ini berjalan hampir satu jam lebih hingga akhir pertunjukan.

Pertunjukan topeng sering kali dijadikan sebagai sarana untuk memperlihatkan kemampuan diri dalam kekuatan ekonomi dan sosial, terutama di kalangan para ibu-ibu dan pemuda peserta *Ngarot*. Apabila dalam adegan *sawer* bisa menghabiskan uang sampai puluhan ribu bahkan sampai ratusan ribu rupiah, sehingga terjadilah interaksi yang selalu dapat menghidupkan pertunjukan topeng, penuh riang serta menghangatkan suasana pertunjukan sebagai ungkapan rasa kesenangan atau kegembiraan apabila melihat keterampilan penari topeng. Di sini kesan yang tertangkap adalah peristiwa-peristiwa pergaulan yang berkaitan erat dengan kehidupan sehari-hari, yang mengutamakan kepuasan batin atau sebagai pelipur lara. Jadi disini *saweran* merupakan aksi atau reaksi penonton terhadap yang ditontonnya.

Penonton melemparkan selendang atau sapu tangan yang disisipi uang ala kadarnya ke panggung. Selendang yang dilemparkan nantinya akan dikembalikan kepada pemiliknya setelah dalang topeng memantrai dan membubuhkan sedikit minyak wangi pada sapu tangan atau selendang tersebut. Selendang atau sapu tangan yang telah diberi minyak wangi dan dimantrai oleh dalang topeng tersebut dipercayai akan memberikan berkah bagi pemiliknya.

Hal lain yang menjadi menarik di dalam pertunjukan topeng, yaitu banyak terkandung unsur-unsur spiritual. Masyarakat percaya bahwa panggung topeng itu sendiri punya makna atau

kekuatan spiritual yang khusus. Banyak orang tua yang membawa anaknya yang sedang sakit ke tempat pertunjukan topeng untuk diobati oleh dalang topeng, dengan dijampi atau dibawa menari. Walau dalam kehidupan sehari-hari dalang topeng itu tidak pernah bertindak sebagai dukun, tetapi ketika manggung sering dianggap punya kekuatan spiritual yang khusus.

Peristiwa tersebut memberikan gambaran bahwa seorang dalang topeng tidak sekedar penghibur pada kegiatan itu, akan tetapi dia memiliki makna lain sebagai sentral kegiatan ritual dari rangkaian upacara *Ngarot* itu.

SIMPULAN

Dalam menganalisis penelitian ini penulis menggunakan: Konsep *struktur* atau *struktur sosial*, yang dimaksud struktur oleh Levi-strauss bukanlah perwujudan nyata yang dapat diamati secara langsung, melainkan penataan logis seperangkat persamaan matematis yang dapat ditunjukkan sebagai ekuivalen untuk fenomena yang ditelaah. (Kaplan, 1999: 237). "Strukturalisme" adalah cara berpikir tentang pembentangan Struktur berbagai aspek pemikiran dan tingkah laku manusia, termasuk bahasa (Pialang, tanpa tahun: 1). Masyarakat merupakan suatu organisme dan harus ditelaah dengan mempergunakan konsep-konsep biologis tentang struktur dan Fungsi (Parsons, 1986: 3).

Seni pertunjukan, sebagai bagian dari jaringan budaya, dapat dibatasi untuk dikaitkan, dalam modus apapun, dengan struktur dari institusi-institusi dalam sebuah masyarakat. Lebih jauh lagi, terdapat rangkaian hubungan antara institusi yang memberikan arah

dengan tumbuhnya kebutuhan dan tuntutan atas kegiatan-kegiatan yang ada dalam seni pertunjukan. Konfigurasi yang khas dari keterkaitan ini bisa dikenali sebagai ciri-ciri dari kebudayaan itu sendiri. Dengan menggunakan simbol-simbol, tari Topeng menguak rahasia dari kompleksitas semesta. Melalui ritme-ritme musikalnya, tarian menampilkan dunia didalam konteks ruang. Presentasi ini benar-benar kontekstual, diturunkan dari tradisi yang telah mengkristal selama berabad-abad.

Hal lain yang menarik dalam pertunjukan topeng, adalah banyak terkandung unsur-unsur spiritual. Masyarakat percaya bahwa seorang dalang topeng tidak sekedar penghibur, akan tetapi memiliki makna lain sebagai sentral kegiatan ritual dari rangkaian upacara Ngarot.

DAFTAR PUSTAKA

- Suanda, Endo, "Topeng Cirebon Di Tengah Perubahan", dalam Kalam edisi 6 1995
- Kaplan, David, Teori Budaya, Yogyakarta : Pustaka Pelajar, 1999.
- Kurnia, Ganjar dan Artur S Nalan, Deskripsi Kesenian Jawa Barat, Bandung: Dinas Kebudayaan & Pariwisata Jawa Barat & Pusat Dinamika Pembangunan UNPAD, 2003
- Piliang, Yasraf Amir, Teori-teori Kajian Budaya (Bahan ajar, tanpa tahun)
- Parsons, Tacott, Fungsionalisme Imperatif, Jakarta:CV.Rajawali, 1986.

TRANSFORMASI ESTETIKA *APARAPA* DARI KONSEP PERTUNJUKAN TARI KE VISUALISASI BUDAYA PHOTOMOTION

Dr. Sri Rustiyanti, S.Sn., M.Sn., Dr. Wanda Listiani, S.Sos., M.Ds
Kamelia Gantrisia, M.Hum

Abstrak

Penelitian kompetensi ini merupakan penelitian lanjutan dari temuan penelitian disertasi. Estetika *alua patuik raso-pareso* (disingkat *aparapa*) diadopsi dari sebuah filosofi Minangkabau. Oleh karena itu, penelitian kompetensi ini untuk mendokumentasikan filosofi *alua patuik raso pareso* yang disebut dengan istilah estetika *aparapa* dalam bentuk pameran photomotion. Dengan demikian Penelitian Kompetensi ini melibatkan peneliti dari berbagai bidang ilmu (multidisplin) yaitu Seni Tari, Fotografi, dan Desain Komunikasi Visual, sehingga merupakan wujud kesatuan seni pertunjukan dan seni rupa. Minangkabau sangat terkenal dengan filosofi yang banyak terkandung dalam adat istiadatnya. Potensi kearifan lokal yang ada di Minangkabau, seperti *alua patuik raso-pareso*, merupakan sikap dan perilaku kehidupan sehari-hari masyarakat Minang. Pengertian dan pemahaman tentang rasa indah terhadap estetika ragam gerak Tari Minang ini belum banyak dilakukan dalam media baru khususnya fotografi. Estetika *aparapa* ditransformasikan dan diimplementasikan pada photomotion akan memberikan pemahaman baru bagi penikmat seni tari dan fotografi di Indonesia. Fotografi sebagai salah satu media, yang dipercaya mampu merekam beragam realitas. Realitas sebuah pertunjukan seni tidak terkecuali, oleh karena itu eksplorasi gerak tari yang begitu dinamis, mampu direkam baik oleh fotografi. Teknik fotografi yang digunakan dapat dipakai untuk merekam gerakan-gerakan tari, langkah demi langkah, bahkan dapat dibuat beku gerakannya atau dibuat blur. Salah satu teknik yang sering digunakan dalam merekam gerak adalah dengan teknik *photomotion*.

Kata kunci: *photomotion, alua, patuik, raso-pareso*

PENDAHULUAN

Photomotion, secara harfiah terbangun dari dua kata yaitu photo (foto) yang berarti gambar yang dihasilkan dari proses fotografis dan *motion* berarti gerakan/bergerak. Teknik ini secara prinsipnya menggunakan foto-foto atau *frame by frame* foto. Sehingga hasilnya selain didapatkan gambar diam foto-foto, tapi sekaligus dapat menghasilkan film yang dibuat oleh gabungan foto-foto yang saling berhubungan satu sama lainnya. Hasilnya bisa saja sehalus sebuah film, tergantung banyaknya foto yang digabungkan dalam satu detik. Gerakannya patah-patah, tetapi

menjadi sebuah pilihan yang tepat apabila digunakan untuk menganalisa gerak objeknya, karena objek tidak bergerak begitu cepat tapi terlihat seperti ada jeda di setiap gerakannya. Oleh karena itu photomotion, dipilih untuk menganalisis estetika *alua patuik raso pareso*. Gerakan-gerakan tarian Minang direkam, dengan beragam sudut pengambilan, bisa seluruh badan atau *close up*, bisa *high angle*, *eye level* atau *low angle* sehingga gesture, mimik dari para penari bisa terekam begitu detail dan halus.

Berdasarkan filosofi *alua patuik raso pareso* tersebut menjadi pijakan dalam menetapkan dasar pemikiran

untuk menetapkan level kualifikasi kemampuan penari dalam menyajikan sebuah tarian. Dasar tingkat kesulitan teknik gerak dan ekspresi Tari Minang dapat diklasifikasikan pada 3 level kualifikasi yaitu: 1) Tingkat *Alua*, 2) Tingkat *Patuik*, dan 3) Tingkat *Raso-Pareso*. Masing-masing level kualifikasi tersebut mempunyai tingkat kesulitan yang berbeda semakin ke atas semakin tinggi tingkat kesulitannya. Tingkat *alua* merupakan level pemula yang kemampuannya paling dasar, kemudian naik ke tingkat *patuik*, dan tingkat *raso-pareso* merupakan level yang sudah mencapai *virtuositas* (kemampuan atau kematangan teknik yang luar biasa).

Fotografi sebagai salah satu media, yang dipercaya mampu merekam beragam realitas. Realitas sebuah pertunjukan seni tidak terkecuali, oleh karena itu eksplorasi gerak tari yang begitu dinamis, mampu direkam baik oleh fotografi. Teknik fotografi yang digunakan bisa dipakai untuk merekam gerakan-gerakan tari, langkah demi langkah, bisa dibuat beku gerakannya atau dibuat blur. Salah satu teknik yang sering digunakan dalam merekam gerak adalah dengan teknik *photomotion*.

PEMBAHASAN

Ada beberapa cara kemungkinan yang dapat dilakukan untuk mendapatkan atau menemukan originalitas gerak dalam kegiatan komposisi tari. Berbagai kemungkinan tersebut adalah berupa memahami berbagai macam bentuk gerak, yang kemudian mesti dieksplorasi atau dijelajahi kembali, agar kemungkinan-kemungkinan penemuannya dapat

dijangkau menjadi lebih luas. Beberapa petunjuk yang dapat dipakai untuk mengeksplorasi gerak, antara lain:

1. Melakukan perubahan-perubahan gerak, seperti: arah, level atau tingkatan, volume besar-kecil, bergerak di tempat, bergerak berpindah di tempat, kombinasi keduanya.
2. Hubungan terhadap benda mati: bergerak ke arah, menjauh/mendekat, mengitari/melewati, di bawah/di atas, dari dasar ke puncak.
3. Merangsang reaksi-reaksi yang berlawanan atau bertentangan, seperti gerak: mengencangkan dan mengendorkan, menyembunyikan dan memperlihatkan, menyukai dan membenci, membuka dan menutup, mengecil dan membesar, menaik dan menurun, menekan dan mengangkat, mengikat dan melepas, menegang dan melentur, menyempit dan melebar, mengait dan melepas, menunduk dan menengadahkan, membeku dan mencair, membeban dan meringan, memutar dan mematung, melempar dan mengambil, mengayun dan menahan, dan sebagainya. Adapun bentuk-bentuk gerak orisinal tersebut adalah: Gerak Vibrasi/Bergetar, Gerak Berputar, Gerak Mengayun, Gerak Jatuh Bangun/*Falls and Recovery*, Gerak Patah-Patah/*Stacato*, Gerak Tegang Kendor/*Contract and Realease*, Gerak Mengalir, Gerak Lokomotor, Gerak Melayang, Gerak Membumi, dan Gerak Menahan

Penjelajahan Gerak

Secara umum dapat diartikan sebagai usaha penjajagaan, maksudnya sebagai suatu pengalaman bagaimana

menangkap objek-objek dari luar termasuk di dalamnya berpikir imajinasi, merasakan, dan meresponsikan, kemudian untuk selanjutnya objek tersebut diwujudkan melalui gerak (Y. Sumandiyo Hadi, 1983: 13). Jadi eksplorasi di dalamnya merupakan langkah penjajagan pada objek-objek baik dari alam, tema, maupun gerak. Penjajagan objek alam pada garapan tari ini, dimulai dengan pengalaman-pengalaman yang melibatkan kesadaran secara penuh dalam memandang suatu objek. Pengalaman tersebut timbul dalam diri penata dan juga pengalaman mengamati suatu lingkungan, di mana dalam lingkungan tersebut manusia sebagai objeknya dihadapkan pada berbagai macam persoalan yang kadangkala manusia sebagai makhluk Tuhan walaupun berakal tetapi juga mempunyai keterbatasan dalam berpikir.

Selain pengamatan juga dilakukan dengan penjajagan gerak, di mana sebelum menemukan gerak yang sesuai dengan garapan, penata berusaha menyatukan diri dengan suatu hal yang mampu merespon rangsangan terhadap tema garapan yang akan disajikan. Adapun pengamatan gerak-gerak dapat diambil dari gerak-gerak tari tradisi, juga selain pengembangan gerak dari non tradisi, seperti loncat, melayang, jongkok, rebah, jatuh, dan sebagainya. Hal ini dapat mendukung suasana yang diinginkan dalam garapan. Dari pengamatan tersebut kemudian dicoba untuk dilahirkan ke dalam sebuah estetika yang membentuk suatu karya tari.

Dari semua improvisasi, semua gerak yang didapat tidak seluruhnya digunakan, dalam komposisi harus

dipikirkan tentang sambungan gerak antara motif gerak yang satu dengan motif gerak yang lain sehingga menjadi bentuk garapan tari yang utuh dan memiliki kesatuan dalam konsep koreografinya. Dalam menentukan bentuk garapan tari, maka di dalamnya berusaha untuk mewujudkan suatu komposisi dan dinamika berdasarkan pengaturan dan pengolahan aspek-aspek komposisi yang antara lain adalah variasi, keharmonisan, kontras, pengulangan, transisi, keseimbangan, pengembangan logis, dan kesatuan. Dengan demikian keserasian garapan dengan adanya perpaduan ruang, gerak, dan waktu, serta emosi akan menyatu dalam sebuah garapan. Komposisi lebih menekankan pada kebebasan ekspresi, pengembangan kreativitas, eksplorasi, dan improvisasi yang terkendali (yaitu improv yang mampu mengendalikan ruang, waktu, dan tenaga serta aspek-aspek yang lain). Akan tetapi, dalam koreografi kontemporer tidak dipermasalahkan harus memilih *craft* atau *proses*, tetapi bagaimana memadukan dan mengkombinasikan antara keduanya (Alma M. Hawkins, 2002: 80). Hal ini diperjelas juga oleh Sal Murgiyanto yang mengemukakan, bahwa: "Hakekat kesenian adalah komunikasi jiwa manusia, oleh karena itu janganlah sekedar menata atau mencipta tarian semata-mata untuk kenikmatan mata, tetapi lakukanlah untuk menyapa dan menggugah batin penonton" (1986: 49).

Sering kita mengamati dalam banyak hal ketika menonton pertunjukan tari, bahwa yang tampak adalah penataan gerak yang sudah dilakukan orang lain, yang kemudian diubah sedikit, dan lalu disebut upaya

seperti ini dengan kata dikembangkan. Di sisi lain sering juga terjadi bahwa seorang penata tari tidak mampu melepaskan dirinya dari kebiasaan melakukan gerakan tari yang pernah ditarikannya, atau gerak-gerak yang ditampilkannya merupakan bentuk-bentuk gerak tari tradisi yang diubah sedikit. Dalam situasi seperti ini, istilah dikembangkan menjadi sangat mudah diucapkan, tetapi pada kenyataannya sulit untuk dilakukan secara benar, sehingga yang tampil adalah bentuk-bentuk klise atau imitasi gerak yang telah dilakukan oleh para penata tari sebelumnya.

Improvisasi merupakan usaha untuk mencari dan mendapatkan kemungkinan gerak. Setelah membaca, melihat, dan merasakan apa yang terkandung dalam cerita yang akan digarap, maka penata berusaha mentransformasikan hasil eksplorasi tersebut ke dalam bentuk gerak yang nyata untuk kemudian gerak-gerak tersebut digunakan ke dalam garapan tari yang akan disajikan. Tahap improvisasi ini bersifat sementara namun sudah terwujud pada gerak-gerak yang sesuai dengan motivasi pada konsep ide yang akan disajikan. Dari kualitas gerak yang diperoleh maka berdasarkan imajinasi, gerak-gerak tersebut dijadikan dasar untuk terciptanya gerak ekspresif sesuai dengan tujuan yang dimaksud. Dari hasil pencarian dan penciptaan gerak-gerak maka dicoba untuk diungkapkan, baik melalui pola gerakannya maupun emosinya yang disesuaikan dengan sebuah garapan yang ditata, maka hasil improvisasi ini akan ditemukan dari hasil yang telah didapat akan mempermudah dalam tahap selanjutnya.

Demikian pula yang dialami dengan Alfyanto, Yeni Yunita, Ratna Komalasari sebagai penari, ia mempunyai kegiatan mental yang sangat individual yang merupakan manifestasi dari kebebasannya sebagai individu. Menurut Mikhail Bakhtin, bahwa tubuh sebagai sesuatu yang terbuka dan belum selesai, terus-menerus berubah dan diperbaharui; ia adalah sebuah citraan yang dinamis. *Tubuh grotesk* adalah "daging sebagai tempat berproses". Tubuh tidak dipahami sebagai sesuatu yang individual melainkan sesuatu yang universal (Derks, t.t: 83).

Dengan demikian seseorang yang kreatif selalu dalam kondisi kacau, chaostik, kritis, gawat, mencari-cari, mencoba-coba untuk menemukan sesuatu yang belum pernah ada dari tatanan budaya yang pernah dipelajarinya (Sumardjo, 2000: 80), sedang proses kreatif menurut Saini K.M merupakan pertemuan dan pergulatan ganda, yaitu antara kesadaran manusia dengan realitas, realitas dapat berada di luar atau di dalam kesadaran, masuk dalam kesadaran melalui panca indra (Saini, 2001: 23-24). Seorang penari dituntut kepekaan reflektivitas (improvisasi yang terlatih) dalam sikap siaga dan luwes terhadap segala kemungkinan, sebagaimana sikap penari tradisi. Untuk merasakan itu dianjurkan melakukan latihan-latihan sendiri dalam mengasah kepekaan diri dengan berimprovisasi yang berangkat dari gerak dan suasana tari tradisi. Berkaitan dengan improvisasi, Margery J. Turner mengatakan: Suatu proses yang kompleks tentang tanggapan suatu rangsangan khusus, karena rangsangan

tidak dapat bersifat tetap, maka respon seseorang terhadap kebutuhan yang kompleks itu diperintah oleh perasaan-perasaan dan kecenderungan yang sebagian besar berada di bawah sadar. Oleh karena itu stimuli yang sama atau mirip pada setiap orang menurut keadaan yang berbeda (1996: 36). Adapun menurut Alma M. Hawkin, bahwasannya pengalaman tari yang sangat diperlukan dalam proses koreografi kelompok. Melalui improvisasi diharapkan para penari mempunyai keterbukaan yang bebas untuk mengekspresikan perasaannya lewat media gerak. Improvisasi diartikan sebagai penemuan gerak secara kebetulan atau spontan, walaupun gerak-gerak tertentu muncul dari gerak-gerak yang pernah dipelajari atau ditemukan sebelumnya, tetapi ciri spontanitas menandai hadirnya improvisasi. Kreativitas melalui improvisasi sering diartikan sebagai terbang ke yang tak diketahui. Dari pengalaman itu hadirlah suatu kesadaran baru yang bersifat ekspresif yaitu gerak (1991: 19).

Pendekatan seperti itulah yang dilakukan dalam melatih dan meningkatkan kepekaan penari baik terhadap gerak maupun musikalitas yang terkandung dalam tari. Improvisasi memberikan latihan yang luas dalam menemukan dan menyisihkan frase-frase tari, memahami otot-otot syaraf, frase-frase gerak, dan dalam menanggapi gerakan penari-penari lain. Ini adalah cara dalam menjelajahi gerak secara kreatif, suatu cara untuk menemukan dan membuat variasi gerak, di mana improvisasi dapat menjadi sesuatu yang berharga (Hadi, 1983: 13). Dalam proses ini tak dapat dipungkiri

adanya laku kreatif yang seringkali bersifat misterius, di mana kegiatan kreatif itu pada dasarnya bersifat subjektif dan pribadi (Hadi, 1996: 39). Meskipun Alfianto, Yeni Yunita, Ratna Komalasari tampil sebagai individu namun tetap mempunyai latar belakang keluarga dan lingkungan yang ikut terlibat menentukan apa yang terjadi sekarang ini. Hal ini sesuai dengan konsep psikologi tentang interaksi terus menerus antara keturunan dan lingkungan yang dikemukakan oleh Donald Heb (Davidoff, 1988: 81). Dengan demikian faktor keturunan dan faktor lingkungan berinteraksi terus menerus dalam membentuk perkembangan dan kepribadian seseorang.

SIMPULAN

Pandangan tentang estetika selalu mengalami pergeseran sesuai atau sejalan dengan konsep estetik yang muncul pada setiap zaman. Sebagai keindahan misalnya, munculnya pandangan yang menyatakan bahwa *estetik* itu berkaitan atau mengkaji sesuatu yang indah. Pernyataan ini dipertegas dengan pendapat Langer, bahwa gerak tari bukanlah gerak realis melainkan gerak ekspresif, yang diungkapkan untuk dinikmati dengan rasa. Gerak ekspresif merupakan gerak-gerak yang indah, gerak yang sudah mengalami distalasi yang mengandung ritme, sehingga mampu menggetarkan perasaan manusia. Gerak yang indah tidak hanya gerak yang halus dan lembut mengalir, tetapi gerak yang kasar, keras dan kuat, bahkan gerak diam, apabila sesuai dengan konsep penggarapannya juga termasuk gerak yang indah. Ekspresi dan irama

merupakan alat untuk mewujudkan ungkapan gerak, sehingga akan tampak keindahan di dalamnya.

Paradigma baru dalam proses kreatif yang terus memberikan perubahan bentuk, terungkap dalam aliran *in and out actions* yang diciptakan oleh tubuh dan berbagai ekspresivitas seni yang lain. Lebih jauh estetika *aparapa* sebagai konsep ternyata memiliki benang merah fenomena global yang sudah mulai dirintis dan memperlihatkan apa yang disebut dengan demokratisasi seni, di mana realitas fiksi dan sehari-hari menjadi sangat abu-abu, sekaligus batas genre seni yang satu dengan yang lain juga menjadi lebur dan mengristal dalam sebuah pertunjukan. Perpaduan dalam tari dan galeri photomotion, misalnya, bisa menjadi sebuah struktur yang secara sistemik mampu menyemaikan gagasan sebagai inkubator inovasi dalam proses kreatif berkesenian. Di sini terjadi pembentukan ataupun penciptaan, gagasan, potensi, kapasitas, serta ketrampilan, teknik dan kepekaan interdisiplin bidang apapun serta gagasan besar dalam cakupan silang budaya.

Manusia kreatif adalah manusia yang tengah menghayati dan menjalankan kebebasan dirinya secara mutlak. Memang kreativitas itu sifatnya sangat individual karena munculnya kreativitas seseorang bukan hanya karena dorongan intrinsiknya, melainkan juga pengaruh iklim lingkungan yang memungkinkan untuk berkarya dan berimajinasi. Dalam proses koreografi sering kali identitas suatu karya dipengaruhi oleh faktor lingkungan maupun sarana. Tetapi

bagaimana pun besarnya pengaruh lingkungan, ciri-ciri pribadi khususnya pribadi koreografernya akan nampak pada koreografinya.

DAFTAR PUSTAKA

- Ajidarma, Seno Gumira, 2002. *Kisah Mata: Fotografi Antara Dua Subjek : Perbincangan tentang Ada*, Yogyakarta: Galang Press.
- Beardsley, Monroe C. 1958. *Aesthetics Problems in the Philosophy of Criticism*. Swarthmore College. Harcourt, Brace and Company New York.
- Darley, Andrew, 2000. *Visual Digital Culture: Surface Play and Spectacle in New Media Genres*, London: Routledge
- Derks, Will. T.th. "Tubuh Liar: Realisme Grotesk dalam Cerita Melayu", dalam *Kalam: Menguak Tubuh*. Jakarta: Yayasan Kalam.
- Hawkins, Alma M. 1991. *Moving From Within: A New Method for Dance Making*. Diterjemahkan oleh. I. Wayan Dibia. 2003. *Bergerak Menurut Kata Hati*, Ford Foundation dan MSPI, Jakarta.
- Humphrey, Doris. 1983. *Seni Menata Tari*. Terjemahan SalMurgiyanto. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta
- Jamieson, Haryy, 2007. *Visual Communication : More than Meets the Eye*, Bristol: Intellect Books
- K.M, Saini. 2001. *Taksonomi Seni*, STSI Press, Bandung.
- Krasner, Jon, 2008. *Motion Graphic Design : Applied History and Aesthetics*, Oxford : Focal Press.

- Linda Davidoff. 1988. *Psikologi Suatu Pengantar*, Erlangga, Jakarta.
- Margery J, Turner.1996. *New Dance: Pendekatan Terhadap Koreografi Nonliteral*. Terjemahan oleh Y. Sumandiyo Hadi. Yogyakarta: Manthili.
- Orjasaeter, Kristin. 2011. *Art, Aid and Negotiated Identity: The Family Pictures of Hornsleth Vilalge Project Uganda, Uganda : Hornsleth Village Project*
- Sal Murgiyanto, "Komposisi Tari", dalam *Pengetahuan Elementer Tari Dan Beberapa Masalah Tari*, (ed). Edi Sedyawati dkk, Direktorat Kesenian, Proyek Pengembangan Kesenian Jakarta, Depdikbud.
- Y. Sumandiyo Hadi. 1996. *Aspek-aspek Dasar Koreografi Kelompok*, Manthili, Yogyakarta
- _____ 1983. *Pengantar Kreativitas Tari*, Proyek Pengembangan IKJ, Sub Bagian Proyek ASTI Yogyakarta, Departemen P & K.

**REPRESENTASI CINTA DAN KEMODERNAN DALAM PUISI
“DI KOTA ITU, KATA ORANG, GERIMIS TELAH JADI LOGAM”
KARYA GOENAWAN MOHAMMAD**

Yusep Ahmadi F.

STKIP Siliwangi Bandung
Jl. Terusan Jenderal Soedirman, Cimahi
yyusepp@yahoo.com

Abstrak

Makalah ini menganalisis puisi berjudul “di kota itu, kata orang, gerimis telah jadi logam” karya Goenawan Mohammad. Rumusan masalah dalam penelitian ini adalah representasi cinta dan kemodernan dalam puisi “di kota itu, kata orang, gerimis telah jadi logam” karya Goenawan Mohammad. Metode yang digunakan adalah metode kualitatif-deskriptif dengan teori semiotika Saussure yang dikembangkan Barthes mengenai makna denotatif dan makna konotatif. Data diperoleh dari buku kumpulan puisi berjudul “Asmaradana” karya Goenawan Moehammad yang terbit tahun 2002. Hasil analisis menunjukkan bahwa puisi “Di Kota Itu, Kata Orang, Gerimis Telah Jadi Logam” karya Goenawan Mohamad ini merepresentasikan cinta sebagai sesuatu yang dinamis atau hal yang dapat berubah-ubah, dari yang awalnya sangat cinta menjadi terkikis cintanya bahkan hilang cintanya. Puisi ini juga merepresentasikan kemodernan sebagai sesuatu yang ambivalen, maksudnya ada hal yang akan kita dapatkan namun di sisi lain ada hal yang kita korbankan atau hilang dari genggamannya.

Kata kunci: *cinta, kemodernan, puisi, Goenawan Mohammad*

PENDAHULUAN

Dalam berpuisi boleh dikatakan terdiri atas tiga bagian, yakni menyusun puisi, membaca puisi, dan menafsir puisi. Dan yang terakhir adalah hal yang perlu dilakukan secara seksama dalam mengoptimalkan fungsi puisi itu sendiri. Berkait dengan itu, Goenawan Mohammad (2011, hlm. 21-39) mengatakan bahwa tafsir itu penting karena ia punya tambo yang panjang dan tak berdiri terpisah dari riwayat kemanusiaan umumnya, seperti tafsir yang dilakukan Luther dalam sejarah Kristen, Spinoza dalam Yudaisme Eropa, Al Hallaj dalam tradisi sufi Islam, Trotsky dalam kronik komunisme yang kesemuanya itu punya

andil dalam sejarah peradaban manusia. Maka dengan itu, kegiatan menafsir atau dalam istilah yang lebih kaprah kegiatan menganalisis adalah salah satu aksi intelektual manusia dalam keberadabannya, termasuk menafsirkan puisi. Karena menafsir puisi juga bentuk aksi intelektual dalam sastra.

Puisi-puisi Goenawan Mohamad (GM) dapat dikatakan memiliki kekhasan tersendiri dibanding dengan penyair Indonesia sebelum dan sesudah angkatannya. Kekhasan dalam setiap puisinya selalu bernada liris, harmoni, dan syarat dengan metafor-metafor yang unik dan tidak mengada-ngada. Sebagaimana yang dikatakan kebanyakan peminat puisi di negeri ini

bahwa puisi-puisi Indonesia telah selesai di tangan Goenawan dan Sapardi. Pun seperti yang dikemukakan A. Teeuw bahwa Goenawan dan Sapardi memiliki banyak kemiripan dalam pasemon dan efektivitas permajasannya walaupun ada juga perbedaannya.

Dalam tulisan ini penulis tertarik untuk menganalisis puisi “Di Kota Itu, Kata Orang, Gerimis Telah Jadi Logam”. Karya GM dan yang menjadi masalah dalam analisis puisi ini adalah apa yang direpresentasikan atau diceritakan GM dalam puisinya tersebut? Untuk menjawab hal itu penulis menggunakan semiotik sebagai alat analisis. Karena melalui semiotik kita dapat menjelaskan berbagai fenomena kultural, termasuk puisi.

Penelitian terhadap puisi Goenawan Mohammad pernah dilakukan oleh Saidi (2006) yang khusus meneliti puisi berjudul “Tentang Sinterklas”. Selain itu, Penelitian-penelitian puisi pernah juga dilakukan oleh Ariyanti (2008) yang menganalisis sosok wanita Sunda dalam puisi modern, kemudian Wan Anwar (2008) yang meneliti representasi Madura lewat puisi karya penyair D. Zawawi Imron. Bertolak dari hasil penelitian-penelitian tersebut diharapkan penelitian ini menjadi penelitian yang melengkapi dan memperbaharui temuan-temuan mengenai puisi. Sepngetahuan penulis, puisi berjudul “Di kota itu, kata orang, gerimis telah jadi logam” karya Goenawan Mohammad belum pernah diteliti. Oleh karena itu penelitian ini menjadi penelitian yang cukup mendesak dalam rangka memperkaya analisis makna dari puisi-puisi Indonesia.

Rumusan Masalah

Rumusan masalah dalam penelitian ini adalah seperti apa representasi cinta dan kemodernan dalam puisi “Di Kota Itu, Kata Orang, Gerimis Telah Jadi Logam” karya Goenawan Mohammad.

Tujuan Penelitian

Tujuan Penelitian dalam penelitian ini adalah untuk mengetahui dan endeskripsikan representasi cinta dan kemodernan dalam puisi “di kota itu, kata orang, gerimis telah jadi logam” karya Goenawan Mohammad.

Metode Penelitian dan Landasan Teori

Dalam penelitian ini metode yang digunakan menggunakan metode kualitatif-deskriptif. Data dianalisis menggunakan teori semiotik dari Saussure mengenai makna denotatif dan konotatif yang dikembangkan Barthes (1976).

Puisi

Dalam pengantar bukunya, Damono (1999, hlm. vii) berkata bahwa puisi adalah karya sastra yang ditulis dalam keadaan apa pun. Bahkan pada masa revolusi, dengan segala hiruk pikuknya, para penyair tetap dapat menerbitkan puisi-puisi tentang revolusi, korupsi, cinta, ketimpangan sosial, maut, dan tentang apa pun yang menjadi masalah manusia. Sementara itu, menurut Riffaterre (dalam Pradopo 2005, hlm. 3), puisi selalu berubah-ubah sesuai dengan evolusi selera dan perubahan konsep estetikanya. Dua pendapat tersebut dapat disimpulkan bahwa puisi merupakan bentuk karya

sastra yang memuat banyak tema. Sebagai salah satu gubahan bahasa yang bernilai estetik makna kata-kata dalam puisi sangat bergantung dari penafsiran pembaca karena sejatinya makna kata-kata dalam puisi tidak tetap.

Semiotika Denotasi dan Konotasi

Menurut Barthes (1976, hlm. 91-92) Sistem tanda pertama biasa disebut Sistem tanda pertama kadang disebut sebagai denotasi atau sistem termilogi, sedangkan sistem tanda kedua disebut sebagai konotasi atau sistem retorik atau mitologi. Biasanya beberapa tanda denotasi dapat dikelompokkan bersama untuk membentuk suatu konotasi tunggal; sedangkan petanda konotasi berciri sekaligus umum, global, dan tersebar. Petanda ini dapat pula disebut fragmen ideologi. Petanda ini memiliki komunikasi yang sangat dekat dengan budaya, pengetahuan, dan sejarah. Dan dapat dikatakan bahwa "ideologi" adalah bentuk petanda konotasi dan "retorika" adalah bentuk konotasi. Dengan perkataan lain makna yang "tersembunyi" atau makna yang ideologis itu adalah makna konotasi atau makna tataran kedua. Dalam penelitian ini tiap bait puisi dianalisis berdasarkan makna konotasi dan membandingkannya dengan makna denotasinya.

PEMBAHASAN

DI KOTA ITU, KATA ORANG, GERIMIS TELAH JADI LOGAM

Di kota itu, kata orang, gerimis telah jadi logam. (1) Di bawah cahaya hari pun bercadar, tapi aku tahu kita akan sampai ke sana. (2)

Dan kita bercinta tanpa batuk yang tersimpan, (3) membiarkan gumpal darah di gelas itu menghitau. (4) Dan engkau bertanya mengapa udara berserbuk di antara kita? (5) Lalu pagi selesai, burung lerai dan sisa bulan tertinggal di luar, Di atas cakrawala aspal. (6) Jika samsu pun berdebu, kekasihku, juga pelukmu. (7) Tapi tutupkan matamu, dan bayangkan aku menjemputmu, Mautmu. (8)

Untuk kepentingan analisis, puisi ini dipenggal-penggal menjadi delapan penggalan seperti di atas. Karena dalam analisis ini tidak akan menyinggung dan menafsirkan tipografi puisi. Oleh karena itu yang akan dianalisis hanya dari segi bahasanya saja.

Judul puisi di atas "Di Kota Itu, Kata Orang, Gerimis Telah Jadi Logam" judul ini memiliki empat kata kunci, yakni Kota, Orang, Gerimis, dan Logam. Untuk menjelaskan atau menafsirkannya perlu analisis kata-per kata atau larik per larik dari keseluruhan puisi. Berikut analisisnya.

Penggalan 1 //Di kota itu, kata orang, gerimis telah jadi logam.//

Di kota itu, secara sintaktis-semiotik kata Di merupakan kata depan untuk menunjukkan tempat. Tempat itu adalah Kota, kota secara denotatif adalah tempat atau daerah lebih maju dari desa. Dan kata kota sering dioposisibnerkan dengan desa. Secara simbolik kota melambangkan kemodernan. Disebut modern karena di kota keadaan sosialnya lebih maju dan dinamis dibanding di desa. Kemodernan adalah hal yang bersifat modern, yakni perubahan sosial yang terjadi dalam sejarah manusia yang ditandai oleh revolusi industri dan revolusi Prancis

(lihat, Sztompka, 2008 hlm. 234). Yang di dalamnya memiliki beberapa ciri seperti berdirinya pabrik, banyaknya polusi, penduduknya padat, dll. //Di kota itu, Kata orang, Gerimis telah jadi logam // pada penggalan ini bisa berarti bahwa di kota gerimis berubah menjadi logam, logam dalam hal ini memiliki asosiasi makna (kesejajaran) dengan gerimis. Perlu ditelisik apa maksud gerimis di sini. Gerimis secara denotatif adalah bentuk hujan yang kecil dan secara simbolik adalah penanda yang akan mendatangkan rezeki (kebahagiaan). Jadi, di kota hal yang bisa mendatangkan rezeki itu bukanlah gerimis (hujan) tetapi logam. Timbul pertanyaan mengapa logam? Logam menjadi hipernim dari benda-benda seperti emas, tembaga, besi, aluminium dll. yang memiliki daya jual. Antara kota dan logam ternyata bisa memiliki hubungan paradigmatis apabila yang menjadi latar temanya adalah mengenai kemodernan, karena kota dan logam ternyata bisa menjadi simbol dari kemodernan.

Penggalan (2) //Di bawah cahaya hari pun bercadar, tapi aku tahu kita akan sampai ke sana.//

Cahaya bisa diartikan metafora dari matahari karena matahari adalah zat yang bercahaya yang terletak di atas bumi manusia. Oleh karena itu, di sana di tulis Di bawah cahaya, hari pun bercadar. Kemudian hari secara denotatif adalah waktu atau keadaan (Alwi, 2005 hlm. 389). Penggalan itu berarti keadaan yang dinaungi cahaya matahari. bercadar berdenotatif berarti berselubung, atau bertirai, atau bertabir. Jadi, penggalan itu berarti sebuah keadaan yang dinaungi matahari tetapi terhalang sesuatu (bertabir). Kemudian

...tapi aku tahu kita akan sampai ke sana. muncul kata ganti persona aku, aku di sana adalah aku lirik yang sedang berbicara dengan orang yang diajaknya bicara, dengan ditandai kata ganti kita. Frasa ke sana mengacu ke kota karena hanya ada kata kota yang berbentuk anteseden tempat dalam puisi ini. Jadi, penggalan (2) berarti aku lirik dan orang yang diajaknya bicara (kita) akan sampai ke kota, di mana keadaan kota yang menurut banyak orang hujannya telah berubah menjadi emas (logam). Kemudian aku lirik, berarti melakukan perjalanan dari luar kota, tentu saja tempat di luar kota adalah desa. Simpulannya, itu menceritakan keadaan/ waktu yang dinaungi (bercadar) matahari aku (lirik) pergi dari desa menuju kota. Yang masih menjadi misteri siapa orang yang dimaksud dalam kata ganti kita? Bisa jadi kita itu adalah sang aku dan temannya, atau sang aku dengan kekasihnya.

Pada penggalan 3 //Dan kita bercinta tanpa batuk yang tersimpan,// Di penggalan (3) ini terjawab siapa yang dimaksud orang dalam kata kita tersebut, ternyata adalah kekasihnya sang aku. Pada penggalan (2) kata kita boleh jadi mewakili sang aku dan kekasihnya namun dalam khayalan atau bayangan atau lamunan sang aku yang sedang membayangkan bicara pada sang kekasih yang ada di kota. Makna kekasih itu ditunjukkan oleh kata bercinta. Karena bercinta identik dengan aksi dari dua orang yang saling mengasihi. Kemudian ...tanpa batuk yang tersimpan. frasa tersebut secara interpretatif masih bersifat rhome belum ada tafsir yang jelas. Lalu bila kita telisik secara sintagmatik (susunan kata dalam kalimatnya) ada tiga kata

yang saling mengait yakni, kita, cinta, batuk, dan belum tersimpan. Secara semantik di antara keempat kata tersebut tidak memiliki hubungan makna yang saling terkait, tetapi kata batuk bisa menjadi metafora dari kata-kata karena batuk dan kata-kata dua hal yang keluar dari mulut. Jadi, penggalan (3) bisa diartikan bahwa mereka (aku dan kekasihnya) bercinta atau berhubungan tanpa harus dengan kata-kata yang disimpan sebagai bukti konkretnya. Jadi hubungan cinta mereka terjadi begitu saja, tanpa ada hal yang menjadi alasannya (batuk yang tersimpan).

Penggalan 4 //membiarkan gumpal darah di gelas itu menghijau.// Gumpal darah secara simbolik melambangkan penderitaan. Kemudian kata menghijau menjadi tanda indeksikal dari aksi pembiaran atas gumpalan darah yang ada di gelas. Itu berarti penderitaan yang dibiarkan yang dikemas dalam gelas bisa terlihat bahagia. Dikatakan bahagia karena Hijau juga secara simbolik sering dimaknai sebagai tanda kemakmuran atau kebahagiaan. Jadi, penggalan itu berarti penderitaan yang dibiarkan jadi terlihat seperti bahagia

Penggalan 5 //Dan engkau bertanya mengapa udara berserbuk di antara kita?// Dalam penggalan di atas terdapat deiksis persona (kata ganti orang) engkau dan kita. Engkau menandakan seseorang yang sedang berada di depan sang aku (lirik), engkau adalah kekasih sang aku yang berada di kota yang sekarang telah ditemuinya di kota. Karena pada awalnya aku lirik datang dari desa menuju kota dan belum tahu apa tujuannya, ternyata dalam

penggalan (5) ini terjawab, bahwa aku (lirik) datang ke kota untuk menemui kekasihnya (engkau). Mengapa udara berserbuk di antara kita? Kata ganti kita mewakili sang aku dan kekasihnya. Kemudian di sana ada frasa udara berserbuk yang menandakan aku lirik telah tiba di kota, sebab udara berserbuk berarti udara yang berpolusi atau berdebu yang identik dengan udara kota. Serbuk sebagai metafora dari debu atau polusi. Dalam penggalan ini ada sebuah keadaan yang dipertentangkan yakni, keadaan desa dan kota. Ditandai dengan udara berserbuk. Selain itu, udara berserbuk juga bisa jadi metafora dari keadaan yang kotor atau keadaan yang bermasalah, yaitu ada masalah antara sang aku dan kekasihnya ketika bertemu di kota. Boleh jadi mereka bertengkar. Lalu apa yang menjadi masalah hingga mereka bertengkar.

Penggalan 6: //Lalu pagi selesai, burung lerai dan sisa bulan tertinggal di luar, Di atas cakrawala aspal.// Penggalan di atas menceritakan suasana pagi, selain memang terdapat kata pagi yang eksplisit di sana juga terdapat tanda-tanda indeksikal dari pagi seperti burung lerai, bulan tertinggal di, Di atas cakrawala aspal cakrawala aspal maksudnya adalah langit yang sudah membiru dalam hal ini aspal sebagai metafora dari biru. Suasana pagi itu menandakan bahwa telah terjadi keadaan, suasana, atau aksi yaitu pertengkaran antara dua orang yang ada dalam penggalan (5) antara aku lirik dan seseorang di kota (kekasihnya). Jadi, suasana pagi ini menyiratkan bahwa waktu telah sampai pada sebuah pagi yang biru sementara ke dua orang yang bertengkar, bermasalah tadi masih berduaan.

Penggalan 7: //Jika samsu pun berdebu, kekasihku, juga pelukmu. // Dalam penggalan ini semakin menegaskan bahwa orang yang ditemui sang aku di kota adalah kekasihnya. Akan tetapi, di sini kembali merepresentasikan (mengisahkan) sebuah permasalahan, seperti yang tergambar dalam Jika samsu pun berdebu, samsu sebagai metonimia dari rokok, rokok berdebu berarti rokok yang terbakar yang pada akhirnya berubah menjadi abu dan akan musnah atau hilang. Jadi dalam penggalan (7) maksudnya adalah jika rokok saja berubah jadi abu (hilang) kasih (cinta) pun bisa berubah jadi hilang; tidak cinta lagi. Secara tersirat juga penggalan (7) ini sang aku (masih dalam keadaan bertengkar) berkata pada kekasihnya bahwa “cintamu kini telah berubah (telah hilang). Mengapa dikatakan cinta, karena di atas terdapat kata peluk, karena kata peluk metafora dari cinta.

Penggalan 8 //Tapi tutupkan matamu, dan bayangkan aku menjemputmu, Mautmu. //

Di penggalan ini menceritakan kedua orang kekasih itu masih terlibat dalam sebuah percakapan (pertengkaran). Sang aku meminta kepada kekasihnya untuk menutup matanya dan membayangkan kalau kekasihnya datang untuk menjemput. Itu artinya sang aku datang dari kota ke desa untuk menjemput kekasihnya, tetapi yang jadi soal mengapa di sana terdapat kata Mautmu? Boleh jadi mautmu itu adalah metafora dari racunmu yang berarti sang aku akan menghancurkan/membinasakan kekasihnya yang kini telah berubah (cintanya hilang). Dan boleh jadi sang aku menjemputnya karena sang kekasih

lama tak pulang ke desa. Oleh karena itu, pertengkaran itu hingga membuat sang aku menghancurkan kekasihnya sendiri. Penggalan puisi ini seolah merepresentasikan ambivalensi dari cinta. Cinta ternyata tidak hanya membahagiakan tetapi juga dapat membinasakan. Seperti yang dikatakan Armstrong (2005, hlm. 1) bahwa cinta pada mulanya memiliki visi kebahagiaan namun anehnya tidak ada orang yang lebih sering kita sakiti-atau menyakiti kita- dibanding orang yang kita cintai. Itu artinya cinta selain membahagiakan juga membinasakan. Dan hal ini tergambar dalam puisi di atas. Boleh jadi sang aku marah dan kesal pada kekasihnya yang tak pulang-pulang, yang pada awalnya ke kota bekerja mencari kebahagiaan (untuk mereka) namun pada akhirnya semua itu berubah dan merusak cinta mereka.

SIMPULAN

Dari analisis dan tafsir penggalan demi penggalan di atas bisa disimpulkan bahwa puisi “Di Kota Itu, Kata Orang, Gerimis Telah Jadi Logam” karya Goenawan Mohamad ini menceritakan tentang keadaan dua insan yang pada mulanya saling mencintai atau mengasihani berubah menjadi dua insan yang saling bertengkar. Hal itu disebabkan oleh sang kekasih yang pergi ke kota untuk bekerja dengan harapan akan membawa emas (logam) untuk kekasihnya, namun pada kenyataannya kota tersebut telah mengubah cinta sang kekasih menjadi masalah/percekcokan/ hilang (serbuk). Kota sebagai simbol kemodernan tidak hanya akan membawa kebahagiaan (menghijau) namun juga bisa merubah cinta menjadi serbuk bahkan hilang

(samsu pun berdebu). Jadi, ada semacam ambivalensi dari cinta dan kemodernan yang dikisahkan dalam puisi ini. Dengan perkataan lain, merepresentasikan cinta sebagai sesuatu yang dinamis atau hal yang dapat berubah-ubah, dari yang awalnya sangat cinta menjadi terkikis cintanya bahkan hilang cintanya. Kemudian puisi ini juga merepresentasikan kemodernan sebagai sesuatu yang ambivalen, maksudnya ada hal yang akan kita dapatkan namun di sisi lain ada hal yang kita korbankan atau hilang dari genggamannya.

DAFTAR PUSTAKA

- Ariyanti. 2008. *Sosok wanita dalam puisi sunda modern*. Jurnal *Metasastra*. Vol. 1 no. 2 Desember 2008.
- Alwi, Hasan, dkk. 2003. *Kamus besar bahasa indonesia*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Armstrong, John. 2002. *Condition of love*. Diterjemahkan: Heri Bernung. 2005. *Kata Cinta*. Jakarta: Fresh Book.
- Barthes, Roland. 1976. *The pleasure of the text*. London: Jonathan Cape.
- Damono, Sapardi Djoko. 1999. *Sihir rendra: permainan makna*. Jakarta: Pustaka Firdaus
- Mohamad, Goenawan. 2002. *Asmaradana*. Jakarta. Gramedia.
- , 2011. *Puisi dan Anti Puisi*. Jakarta: Tempo dan PT Grafiti.
- Pradopo, Rahmat Djoko. 2005. *Pengkajian puisi*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Saidi, Acep Iwan. 2006. *Matinya dunia sastra*. Yogyakarta: Pilar Media.
- Sztopka, Piotr. 1993. *The sociology of social change*. Diterjemahkan: Alimandan. 2008. *Sosiologi perubahan perubahan sosial*. Jakarta: Prenada.
- Wan Anwar. 2008. D. Zawawi Imron: *Madura dalam puisi indonesia*. Jurnal *Metasastra*. Vol.1 no.2 Desember 2008.

SENI SUCI SEBAGAI MEDIA PENDIDIKAN UNTUK MENEMUKAN JATI DIRI

Dadang Sudrajat¹ Yasraf amir Piliang² Tisna Sanjaya M.Sch³

Institut Teknologi Bandung

dzagat@yahoo.com, ya-piliang@bdg.centrin.net.id, tisanasanjaya@yahoo.com

Abstrak

Kenyataan budaya Indonesia saat ini yang memiliki wajah yang sangat kompleks dan rumit akibat meleburnya berbagai pengaruh budaya dari luar yang terus-menerus menghampiri, sehingga budaya sebagai cerminan dari pola perilaku sebuah bangsa menjadi menjadi sulit difahami. Sebuah fenomena yang sering kali disebut sebagai gejala *superculture* atau sebuah realitas kebudayaan dalam era post metafisika yang melampaui realitas kongkrit (postrealitas). Timur dalam hal ini Indonesia sesungguhnya memiliki akar sejarah budaya dan kejadiiran yang khas dan unik, namun saat ini kebudayaan Nusantara sedang tergerus oleh arus globalisasi sehingga dengan cepat melunturkan akar budaya yang sudah ada, tampak kemelut jati diri menjadi fenomena yang sangat mengawatirkan. Berbagai upaya dalam rangka mencari identitas bangsa terus dilakukan baik di lingkungan formal maupun informal hingga lahirnya berbagai kebijakan yang dibuat oleh pemerintah dalam bentuk perubahan kurikulum di sekolah dasar dan menengah dengan basis pembinaan karakter. Begitu pula di kalangan para seniman banyak yang mengusung tema-tema identitas dalam berkaryanya. Namun demikian merumuskan perkara seni yang mampu membangun karakter bukanlah perkara yang mudah, dibutuhkan pemahaman makna seni yang sangat mendalam, yaitu 'seni yang memahahami dirinya' (bahasa umum: seni yang memiliki identitas ke Indonesiaan), seni yang lahir dari individu-individu yang faham akan kesejatan dirinya.

Kata kunci : *Globalisasi, Superculture/ Postrealitas, seni suci, jati diri, memahami diri.*

Menelusiri makna seni untuk menemukan hakikat kesenian

Seni sepanjang sejarahnya diperbincangkan kemana-mana dari yang nyaris jelas hingga yang dianggap tidak pernah tuntas dari yang tidak pernah tuntas. Bahkan yang ditemukan adalah 'kematian seni'. Dalam perjalanannya menurut beberapa kajian seni subjek mengalami konstruksi yang sangat 'menyedihkan' dimana sang subjek dilikuidasi menjadi tanda, tanda dilikuidasi menjadi tanpa makna dan akhirnya seni hanya sebuah ajang permainan. Untuk itu diperlukan pembacaan ulang tentang seni yang

ditelusuri dari objek seni yang ada dalam tradisi seni lampau (primordial seni) yang diyakini sebagai sebuah arketif yang masih layak untuk digali untuk menemukan kebenaran melalui seni.

Bentuk kesenian yang memberi solusi pencarian identitas saat ini dilakukan dengan cara mengangkat kembali data-data yang pernah ada dan masih ada, diulang dan ditawarkan kembali dengan kemasan baru atas pengetahuan yang terlupakan. Secara konsepsi seni yang memiliki kemiripan dengan pendekatan filsafat perenial yaitu: seni pramodern. Mengutip catatan

riwayat kehidupan seni di Barat yang ditulis Bambang Sugiharto dalam pengantar buku 'Untuk Apa Seni?', diawali dengan mencoba merumuskan arti seni yang dicetuskan pertama kali oleh Bapak Estetika Gottlieb Baumgarten (1714-1762) sebagai "filsafat keindahan". Estetika diserap dari bahasa Yunani, *aisthetikos*, yang artinya persepsi atau kesadaran pada abad pencerahan yang sama muncul pula istilah '*Estetika*' atau '*Aesthetic*' dalam buku '*Methafisik dan Aesthetic*' karya Alexander Baumgarten. Sebenarnya secara etimologis estetika berasal dari Yunani *aisthenasthai* alias 'persepsi' dari sana muncul kata '*aishtetes*' yang berarti 'subjek persepsi' dan '*aistanomai*' yang berarti saya menyadari sesuatu. Yang oleh Baumgarten pada awalnya diartikan sebagai pengetahuan indrawi. Pada era modern seni berkembang menjadi sangat eksklusif namun bisa dikatakan memiliki martabat yang sejajar dengan bidang sains, yang dalam beberapa hal memiliki karakter yang sama dengan konsep sains terutama dalam memilah-milah jenis seni. Sebuah medan yang khusus dimana para seniman secara intens memikirkan berbagai banyak hal termasuk tentang diri seni itu sendiri.

Selepas seni modern yang digaris bawahi sebagai kematian seni atau berakhirnya seni (*The end of art*) yang ke dua yang dipicu oleh Hegel (1770-1831). Sejak itu dunia seni diwarnai tendensi avangardisme yang berkecenderungan senantiasa ke luar dari kesempatan kerangkeng-kerangkeng kategorialnya sendiri. Modalitas seni rupa berubah terus: dari keterikatannya pada medium (*medium specific*) menuju pada keterikatan situs

tertentu (*site specific*), berubah lagi menjadi tergantung pada pewartannya (*discursus specific*), lalu kini seperti sangat ditentukan oleh konteks persoalan sosio kultural. Fokus nilainya pun berubah dari keindahan, ke soal teknis lantas menjadi perkara makna, berubah lagi ke efek sensasi dan akhirnya kini ke proses-proses signifikasi bersama antara seniman, karya dan apresiatornya.

Kalau melihat catatan Bambang Sugiharto di atas, khusus tentang fokus seni saat ini dinilai hanya seputar keindahan dalam pengertian manis atau sekedar berusaha membangun sensasi, sebuah proses yang tidak mendudukan lagi seni secara otonom bahkan seni seakan-akan memiliki ketergantungan terhadap yang di luar dirinya. Seni seperti itu lama-lama bergeser kepada pragmatisme seni untuk tujuan meraih pasar. Tidak sepenuhnya seperti itu memang karena seni tetap memiliki idealisme bahwa produk seni bukan benda pakai. Begitu pula dengan relasi antara subjek dan objek dalam seni yang terus bergeser. Objek sebagai ladang berkarya, melalui intensi yang luar biasa namun dengan konsep yang kadang banal dan tidak jelas cenderung dieksplorasi sebebaskan-bebasnya sehingga apapun bisa menjadi seni, sehingga perbincangan bisa jadi hanya sebatas main-main, iseng, guyon, berkesan serius dan mendalam tapi ternyata hanya permukaan. Yang penting adalah sebuah perayaan seni belaka atas sesuatu fenomena tanpa tendensi apapun yang bersifat sublim. Seni yang sepertinya lebih berfihak kepada kepentingan seniman dalam rangka menyuapi kepuasan dirinya sendiri, melalui tema-tema yang berupa

gambaran realitas keseharian kadang remeh-temeh dan tidak penting, atau bahkan tidak merujuk pada sebuah peristiwa apapun dalam kehidupan, hanya meluapkan perasaan yang tanpa makna. Celaknya itulah yang dianggap 'kebenaran' seni saat ini. Seni yang seperti itu adalah seni yang memarjinalkan dirinya sendiri, membuat ruang asing dan asyik dengan dunianya sendiri, lama kelamaan 'seni menjadi tidak kenal dengan dirinya sendiri'. Dalam tataran seperti ini seni menjadi semakin sulit dirumuskan arti dan maknanya sehingga disinyalir akan berujung pada kematian seni berikutnya. Sebuah kondisi seni yang kehilangan kedalamannya atas sesuatu yang subtil, yaitu fenomena seni yang tidak berusaha menyelam ke wilayah-wilayah yang lebih menyimpan khazanah berharga tentang kebenaran-kebenaran sejati baik yang di luar seni atau yang ada di dalam seni itu sendiri. Sehingga hal yang mendasar yang membentuk makna seni per saat ini yang wajib segera dirumuskan ulang supaya seni tetap mendapat posisi yang mulia dan terhormat seperti pada seni seni pra modern atau paling tidak seni seperti seni modern yang prestisius, adalah dibutuhkan sebuah rujukan yang pas untuk menjawab persoalan seni di atas.

Kembali ke pengertian dasar tentang *aisthetes* yang berarti 'subjek persepsi' dan *aistanomai* yang berarti 'saya menyadari sesuatu'. Pengertian dasar dalam bahasa Yunani inilah yang perlu direnung ulang untuk memaknai estetika seni saat ini, karena *aisthetes* terkait dengan kebenaran eksistensial yang mampu membangun kesadaran baru dalam seni. Sebuah makna estetika

yang berkiblat pada makna seni sebagai keindahan yang mengusung makna kebenaran. Picasso pernah menyampaikan suatu komentar dalam sebuah wawancara dengan seorang kritikus Amerika, Marius the Zayas tahun 1923, sebuah komentar yang sangat berharga buah dari perjalanan pengalaman berkeseniannya, Beliau mengatakan bahwa : *art is a lie that make us realize the truth, at least the truth that is given us to understand*. Kalaupun seni itu sebuah kebohongan seperti yang dituliskan Picasso secara konsisten seni memiliki tujuan yang tetap mulia yaitu mencari kebenaran yang hakiki. Pembicaraan tentang keindahan senantiasa melekat pada wacana seni dalam bentuk filsafat keindahan atau estetika yang pertama kali dicetuskan oleh Baumgarten. Namun sepertinya bukan estetika dalam pengertian yang itu, apabila ingin mencari sebuah pendekatan keindahan yang memiliki makna tentang kebenaran. Tapi keindahan memiliki makna yang sejalan dengan keindahan dalam tradisi seni pra modern yaitu: *berbagai siasat untuk memasuki kemungkinan-kemungkinan pemaknaan lebih dalam atas pengalaman kesemestaan dan kemanusiaan*. Pada titik ini sama dengan arti 'keindahan' (latin *pulchrum*) hanyalah kata lain untuk 'kebenaran' (*verum*) dan "kebaikan (*bonum*). Bandingkan dengan pendapat Jaques Lacan yang melukiskan proses imajinasi diri melalui metafor keterbelahan (*spaltung*) ketika lukisan diri individu diproduksi melalui proses identifikasi dengan cara yang liyan (*the other*) yang menjauhkan dia dengan kebenaran diri sendiri (*Truth*).

Seni Suci

Seni pramodern di Barat atau seni Tradisi di Timur biasanya merupakan bagian dari ritual keagamaan (Seni Suci) yang sangat berbeda jauh dengan seni modern yang bersifat otonom (*art for art sake*). Seni pra modern ini banyak berkaitan dengan wilayah esoterisme. Karena kebaikan itu sendiri adalah ungkapan keindahan, maka hanya dengan seni suci yang diwarisi melalui dan oleh tradisi, yang dapat menjamin adanya hubungan analogis yang memadai antara tatanan Ilahi dan tatanan kosmik di satu pihak, dan tatanan manusiawi dan artistik di pihak lain. Karena itu, seniman tradisional tidak membatasi dirinya hanya pada meniru Alam, melainkan 'meniru alam' dalam pengertian melebur bersama alam. Spirit mimesis-aksiomatis itulah yang menuntun para seniman tradisional untuk menciptakan sebuah karya. Sehingga seniman menjadi wahana yang menggambarkan secara primordial bagaimana alam bekerja. Dalam seni suci, seniman tidak memiliki pretensi apapun, namun dengan cara seperti inilah memungkinkan seni yang suci dapat memancarkan kesuciannya sebagai refleksi keadaan ruhani sang seniman sebuah kondisi psikologis yang dapat dipahami semua orang karena turut dihidupi dan dirasuki. Dengan semangat seni yang seperti ini, manusia mulai menemukan bentuk ke-Ilahiannya dengan catatan seperti yang disampaikan Immanuel Kant bahwa apresiasi seni harus ditandai oleh sikap tanpa kepentingan (*disinterestedness*), karena para seniman seperti itu adalah manusia-manusia yang senantiasa

menjaga perasaan sucinya untuk tidak memiliki kepentingan apapun selain menyampaikan kembali pesan semesta yang maha indah buah karya Sang Pencinta keindahan, hal inilah yang disebut kebenaran sejati dari seni yang tidak mendikte atau seni yang berusaha untuk menjelas-jelaskan, karena dengannya perkara sudah terjelaskan oleh seni sebagai manifestasi dari permainan imajinasi-konseptual, yang menjelajahi ruang-ruang *ihwal* dan *ahwal* diman hakikat keindahan bersemayam, sebuah realitas subtil yang tidak mampu diungkapkan oleh seni kontemporer, sains atau filsafat sekalipun. Hanya dengan seni yang melibatkan aspek pengalaman keperistiwaan di ruang-ruang bathin yang terdalam yang mampu memancarkan cahaya suci kebenaran, dalam hal ini seni memiliki peran sebagai wadah kebohongan yang mengartikulasikan kebenaran seperti yang diungkapkan oleh Picasso.

Ketika seni dianggap sebagai sebuah pengalaman tapi juga sekaligus jalan menuju pengetahuan tentang kebenaran, maka seni itu dengan begitu seni sendiri adalah sebuah pengetahuan; pengetahuan yang tidak menutup kemungkinan akan membentuk 'keimanan akan seni atau keimanan melalui seni' karena seni dalam hal ini telah membukakan pintu kebenaran yang ideal normatif, bukan kebenaran eksperiensial. Tentang pengetahuan tersebut Nasr mengutip pandangan Coomaraswami, yaitu: "*Sebuah pengetahuan yang selalu ada dan akan selalu ada serta memiliki karakter universal dalam pengertian eksis di tengah masyarakat yang berbeda ruang*

dan waktu serta berbicara tentang prinsip-prinsip universal”.

Tentang seni yang mengantarkan kebenaran sepertinya lebih tampak pada seni-seni tradisi di Timur, seni primordial yang masih melebur dalam keyakinan atau Agama-agama, yang dalam pertunjukannya masih mengusung pesan-pesan luhur dari nilai-nilai yang terkandung dalam Agama. Nasr mengaitkan seni dengan pengetahuan suci (*sacred knowledge*) atau *scientia sacra*, sehingga seni yang dibicarakan olehnya berada di bawah payung tradisionalismenya. Dalam konteks ini Nasr menyebutnya seni sebagai seni tradisional (*traditional art*) untuk membedakan dengan seni lainnya. Dengan demikian sepertinya perlu untuk membongkar kembali makna seni suci (*sacred art*) yang terdapat dalam tradisi seni pra modern, karena sumber pengetahuan seni seperti itu disinyalir berasal dari interioritas terdalam manusia yang akan memberi warna lain terhadap seni saat ini. Tentang titik balik di Timur mungkin kalau itu terjadi- lebih tepat ditunjukkan kepada individu atau kelompok yang menurut Deleuze dan Guattari sebagai yang merayakan matinya identitas dengan cara melepaskan fondasi-fondasi pembentuknya (*genus*) hal ini dilakukan dalam rangka membangun ruang bagi pengembangan perbedaan murni identitas yang disebut ruang Nomadisme.

Tentang seni suci di Timur hingga saat ini beberapa diantaranya masih tumbuh dan hidup dilestarikan oleh masyarakatnya. Saat ini seni tersebut dalam konteks Modernisme dianggap sebagai ‘fihak lain’ atau *orient*, akibat dari cara berfikir Barat (Modernisme)

yang bersandar pada akal budi semata dalam bentuk : logika, hipotesa, dan verifikasi (*logico, hypothetico, dan verificative*), seperti mengutip pendapat Francis Bacon bahwa bergantung pada keilmuan lama adalah sebuah bentuk kemalasan. Begitu pula dengan Umberto Buccioni yang mengakui bahwa keberadaan warisan lama sebagai pengikat kebebasan berkreasi. Sementara Freud memandang bahwa keindahan adalah bukan perkara penting untuk dibicarakan. Semua hal yang terkait dengan keindahan hanya bersumber dari dataran perasaan seksual yang dengan begitu sesungguhnya Modernisme telah memarginalkan intelektual (dalam konteks esoterisme).

Fihak lain tersebut memiliki sifat heterogen dalam bentuk permainan bahasa (*langue game*) yang dimainkan dalam istitusi-institusi yang plural dan mengacu pada aturan main yang bersifat determinasi lokal dan partikular. Seni suci dengan wadah tradisi seringkali dianggap lawas atau kuno namun senantiasa mengajak kita semua untuk selalu membuka mata tentang kosmos, sebuah konsep tradisi yang memiliki hubungan vertikal, konsisten dan berkelanjutan diteruskan oleh generasi berikutnya dalam bentuk kesamaan (*resemblance*). Kalaupun bukan sebagai penerus tradisi tapi paling tidak berani untuk mengatakan ‘ya’ kepada ‘yang lain’; melihat kecenderungan afirmatif bukan dalam rangka ‘membedakan’ yang lain (*an act of ‘othering’*) yang akan menumbuhkan ‘fundamentalisme kultural’ yang bersifat radikal namun kecenderungan ini justru akan membuka peluang kembalinya atau tumbuh berkembangnya khazanah

tentang pencarian diri secara umum (identitas) dan identitas yang khusus dalam konteks diri seni itu sendiri (makna seni), yang ke duanya terus dicari dan tidak selesai dirumuskan.

Penulis 1:

Dadang Sudrajat adalah: Mahasiswa Program Studi Doktor Ilmu Seni dan Desain Institut Teknologi Bandung (ITB). Staf pengajar di Prodi Seni Rupa FSRD ITB. Menyelesaikan Program Magister Seni di FSRD ITB tahun 2000 dan Sarjana Seni FSRD ITB tahun 1995

Penulis 2:

Prof. Dr. Yasraf Amir Piliang MA adalah seorang filsuf, pemikir kebudayaan, akademisi, dan pengamat sosial. Beliau mendirikan Yasraf Amir Piliang Institute, sebuah lembaga yang mengkaji kebudayaan kontemporer. Yasraf memperoleh gelar sarjana dari Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Teknologi Bandung (ITB). Kemudian Master of Art (MA) dari Central Saint

Martins College of Art & Design, London, Inggris, dan gelar doktoral dari Fakultas Seni Rupa dan Desain, ITB.

Penulis 3:

Dr. Tisna Sanjaya M.Sch adalah seorang staf pengajar dan sekaligus alumni dari FSRD ITB yang kemudian melanjutkan studinya ke Jerman, dan mendapatkan gelar diploma seni di *Hochschule fuer Bildende Kuenste, Braunschweig* (Akademi Seni Rupa), hingga akhirnya menjadi "*Meisterschueler*" (*master student*) dari Prof. Karl-Christoph Schulz, sementara gelar Doktor diperoleh dari ISI yoga. Beliau juga dikenal aktif sebagai seniman yang sering berpameran yang bertaraf nasional dan internasional.

DIMENSI PENDIDIKAN DALAM *CHIAROSCURO* FILM *SANG PENCERAH* KARYA HANUNG BRAMANTYO

Dyah Gayatri Puspitasari¹, Setiawan Sabana², Hafiz Aziz Ahmad³

¹²³Institut Teknologi Bandung, Bandung

¹dyahg05@yahoo.com, ²wansabana@fsrd.itb.ac.id, ³hafiz@fsrd.itb.ac.id

Abstrak

Film memiliki dimensi pendidikan dengan kekhasan cara kerja yang sejajar dengan cara kerja akal manusia. Keduanya mengolah serta mengintensifikasi memori, imajinasi, atensi, emosi, dan persepsi. Dalam makalah ini diketengahkan bagaimana melalui tata artistik *chiaroscuro* film mampu menjadi sarana refleksi. *Chiaroscuro* merupakan teknik pencahayaan yang dihasilkan melalui *low key lighting*, yakni: tata lampu penghasil batasan kontras antara area gelap-terang yang dapat pengaruhi emosi dan kognisi penonton. Dengan mengambil film *Sang Pencerah* karya Hanung Bramantyo sebagai studi kasus, akan dibahas bagaimana *chiaroscuro* berfungsi secara signifikan membangun makna dan nilai tertentu dalam film. Metode yang digunakan berbasis pada teori film Elsaesser & Hagener dan semiotika Charles S. Peirce. Melalui kajian ini ditemukan bahwa melalui *chiaroscuro*, film menemukan 'bahasa bentuk' (*form language*), sebagai bahasa estetis yang memiliki dimensi pendidikan tersendiri. Melampaui tata artistiknya, *chiaroscuro* mampu menyentuh hingga pada aspek filosofis yang mengarah pada nilai-nilai luhur kehidupan seperti, keteguhan, keberanian, kearifan, serta kecerdasan akal maupun nurani. Dapat disimpulkan bahwa *chiaroscuro* merupakan manifestasi daya tutur transendental dalam sebuah film, sebagai "energi" film maupun penonton. Hasil penelitian ini diharapkan dapat berkontribusi pada dialektika perkembangan ilmu pengetahuan film dan pendidikan, yang berujung pada bentukan karakter manusia Indonesia.

Kata kunci: *film, pendidikan, chiaroscuro, refleksi*

PENDAHULUAN

Pendidikan adalah proses transformasi diri dari sikap *ignorant* menuju kesadaran diri kritis atas apa yang terjadi dalam diri dan lingkungannya. Hal ini menjadi titik tolak reflektivitas bentukan mental, intelektualitas, dan identitas seseorang (Sugiharto, 2012:343). Teknik penyampaiannya dapat melalui beragam cara, salah satunya dengan memanfaatkan berbagai media pembantu, seperti film. Oleh sebab itu menjadi penting untuk dilakukan kajian yang mendalam terhadap film. Terlebih lagi, kini film kian menjadi bahasa

komunikasi umum yang paling menentukan (Sugiharto, 2015: 333), hingga kehadirannya kian memiliki potensi membentuk cara pandang masyarakat.

Fenomena sedemikian menjadikan film sebagai genre seni yang terpenting dalam abad ini. Dapat dikatakan bahwa mentalitas masyarakat urban semakin dibentuk oleh industri film. Sebagai karya seni, film bukan sekedar berfungsi sebagai sarana hiburan, melainkan sarana nilai. Film memiliki dimensi pendidikan tersendiri, hingga dalam perkembangannya, film kian memosisikan dirinya sebagai

media yang efektif membentuk mentalitas dan karakter seseorang, bahkan masyarakat. Hal demikian sebagaimana dikatakan Bambang Sugiharto, bahwa film memiliki cara kerja yang khas, sejajar dengan cara kerja akal manusia. Keduanya mengolah serta mengintensifikasi memori, imajinasi, atensi, emosi, dan persepsi (2015: 344). Layar sinema adalah contoh dari otak manusia. Bagaikan layar, otak manusia memproduksi unsur-unsur kualitatif dari konstelasi imaji kuantitatif. Film mampu mereka ulang pengalaman atas realitas objektif agar sesuai dengan gerak akal subjektif (2015: 344). Di samping itu, sebagaimana dikatakan Georges Melies, pada dasarnya film merupakan segala siasat untuk menciptakan ilusi yang mampu pengaruhi emosi dan kognisi pemirsa (Richard, 1988:48). Pada dasarnya film tidak memberi apa yang penonton ketahui, melainkan menciptakan pengetahuan atau membentuk cara bagaimana mengetahui sesuatu. Dengan demikian memahami film sebagai media/sarana pendidikan adalah penting. Hal ini dikarenakan film merupakan praktik pemaknaan, sebuah 'produksi makna' yang efektif dalam penyampaian berbagai nilai. Melalui pembenturan imaji di dalamnya, film mampu menghasilkan makna yang merangsang nalar dan menantang penafsiran bagi penontonnya (Sugiharto, 2015: 345-349).

Salah satu siasat pemaknaan efektif dalam film adalah melalui tata artistik *chiaroscuro*. *Chiaroscuro* merupakan teknik pencahayaan yang dihasilkan melalui *low key lighting*, yakni: tata lampu penghasil batasan

kontras antara area gelap-terang, yang mampu menghadirkan aspek dramatik dan kedalaman emosi tiap adegan dalam sebuah film (Pratista, 2008: 77-78). Dengan demikian dapat diduga bahwa *chiaroscuro* memiliki peran penting dalam memosisikan film sebagai sarana refleksi makna dan nilai tertentu.

Film *Sang Pencerah* karya Hanung Bramantyo merupakan film dengan tata artistik *chiaroscuro* yang menonjol. Film ini menengahkan kisah tokoh K.H Ahmad Dahlan, pendiri organisasi Islam Muhammadiyah di Indonesia (1926). Dinamika penceritaannya berkaitan dengan aspek budaya dan tata nilai kehidupan masyarakatnya pada masa itu. Dengan demikian menjadi menarik untuk menelisik dan membuktikan bagaimana *chiaroscuro* berfungsi secara signifikan dalam membangun makna dan nilai kehidupan dalam film *Sang Pencerah*.

PEMBAHASAN

Dengan mengacu pada teori film Thomas Elsaesser dan M..Hagener (2010) dan semiotika Peirce, film *Sang Pencerah* akan diposisikan sebagai medium yang membangun relasi dan berfungsi sebagai sarana refleksi (Elsaesser, 2010: 13) melalui pencampuran tanda: ikon, indeks, dan simbol (Short, 207: 215-220). Dalam relasi ini, sebagaimana dikatakan Elsaesser dan Hagener, fungsi film adalah sebagai 'jendela' yang dengan begitu sekaligus merupakan sarana 'pembingkai' (*window and frame*) (2010: 13-15). Dalam fungsi ini, film menarik penonton untuk menatap sebuah dunia yang telah dibingkai tadi. Pada posisi ini pula *chiaroscuro* bisa memainkan peran yang paling

signifikan. Di samping itu, film dapat pula berfungsi sebagai cermin dan wajah (*mirror and face*) (2010: 55-56). Pada posisi ini, film memiliki fungsi ganda, yakni berfungsi ke belakang sebagai pengingat dan ke depan sebagai pembangun visi. Film, di situ, menjadi sebuah *mirror image* atau media bagi terbentuknya citra diri. Singkatnya, film mampu menjadi sarana refleksi.

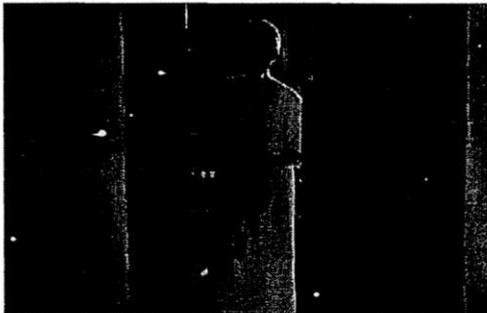
Fakta Tekstual Film *Sang Pencerah*

Film *Sang Pencerah* mengisahkan tokoh K.H Ahmad Dahlan, pendiri organisasi Islam Muhammadiyah di Indonesia (1926) yang dilatarbelakangi kemiskinan dan kekacauan hidup masyarakat Yogyakarta akibat penjajahan Belanda dan penguasa lokal yang tamak. Kesengsaraan hidup yang luar biasa menyebabkan mereka terjebak dalam praktik-praktik takhayul, mistik, dan perilaku lain yang tidak rasional. Upaya Ahmad Dahlan mengentaskan permasalahan ini memicu ketegangan dan berbagai

konflik. Namun, Dahlan terus berjuang dan mendirikan organisasi Muhammadiyah. Kelahiran Dahlan dan Muhammadiyah inilah yang menandai lahirnya pencerahan. Di samping menyiarkan Islam, Muhammadiyah juga menangani bidang pendidikan, kesehatan, dan bidang-bidang sosial lain, dalam rangka membawa umat ke sebuah situasi pencerahan.

Chiaroscuro sebagai Refleksi Makna dan Nilai Kehidupan

Dari fakta tekstual di atas dapat diidentifikasi bahwa judul *Sang Pencerah* bersifat metaforik. Kata “pencerah” bukan berupa tataran fisik dari gelap ke terang, melainkan perubahan dalam tatanan kehidupan masyarakat, khususnya dalam praktik kehidupan beragama (Islam). Perspektif demikian juga hadir melalui tata artistik *chiaroscuro* pada beberapa adegannya. Dari sini ditemukan beberapa jenis cahaya, antara lain terang, gelap, dan remang-remang.



(1a)



(1b)

Gambar 1. Terusik arah kiblat

Sumber: Film *Sang Pencerah*, didokumentasi oleh penulis

Gambar 1. merupakan *scene* yang mengetengahkan adegan pada saat Dahlan mulai terusik dengan arah kiblat yang diacu mesjid-mesjid di Kauman.

Setelah mempelajarinya, ia pun mengusulkan perubahan arah kiblat. Namun usulan ini malah dianggap menyesatkan, karena dalam

menentukan arah kiblat, Dahlan menggunakan peta dan kompas yang dianggap masyarakat saat itu sebagai buatan kafir.

Tampak pada *scene* (1a) Dahlan yang tengah memperhatikan kiblat di dalam Mesjid Besar. *Setting* dihadirkan dengan pencahayaan pada tubuh Dahlan yang bergamis putih. Tubuh Dahlan tampak bersinar, kontras dengan kegelapan di sekelilingnya. Dalam perspektif semiotika Peirce, tubuh bercahaya ini dapat dimaknai sebagai simbol dari “Sang Pencerah”, yakni: pemberi cahaya. Di samping itu dapat pula dimaknai sebagai indeks dari pencerahan pemikiran/cara pandang Dahlan. Sedangkan kegelapan disekitarnya merupakan indeks dari kelamnya kehidupan beragama masyarakat saat itu. Dengan tata artistik *chiaroscuro* demikian, maka *scene* ini mampu menarasikan spirit Dahlan yang berkeinginan mengeluarkan umatnya dari dari penjara konvensi zaman itu, yakni sebuah zaman kegelapan.

Pencahayaan pada sosok Dahlan berikutnya dapat dilihat pada *scene* (1b). *Scene* ini mengetengahkan adegan shalat berjamaah di Masjid Agung Kauman yang dipimpin Imam Besar Kyai Cholil. Usulan Dahlan agar arah kiblat sedikit menyerong ke kanan dari yang selama itu dilakukan, dianggap menyesatkan. Namun Dahlan bersikeras

pada keyakinannya, hingga ia pun menjalani sholat dengan arah yang berbeda dengan umat sekelilingnya. Tampak eksplisit di sini cahaya diarahkan ke tubuh Dahlan sehingga sosok Dahlan yang berbalut gamis putih menjadi tampak berbeda dan bercahaya. Tampak cahaya masuk menyublim menjadi makna subjek (Dahlan). Hal ini berarti bahwa tubuh Dahlan yang bercahaya menjadi tubuh yang dikonseptualisasi oleh sutradara. Tubuh yang dijadikan tanda (*sign*). Serupa dengan *scene* (1a) sebelumnya, tubuh Dahlan yang bercahaya ini dapat dimaknai sebagai simbol dari “Sang Pencerah”, sebagai pembawa perubahan (pencerahan) tatanan kehidupan masyarakat pada masa itu. Cahaya terang pada tubuh Dahlan itu sendiri adalah indeks dari daya keteguhan, keberanian, dan kecerdasan. Sedangkan cahaya remang-remang pada *scene* ini adalah indeks dari kesuraman/keterbelakangan cara pandang hidup masyarakat sekitarnya yang miskin dan terbelenggu, baik secara sosial, budaya, maupun spiritual. Fakta ini menggiring pada pesan dan refleksi akan pentingnya nilai keberanian, keteguhan, dan kecerdasan di tengah berbagai permasalahan kehidupan.



(2a)



(2b)

Gambar 2. Perbincangan Kyiai dan santri asuhannya
Sumber: Film Sang Pencerah, didokumentasi oleh penulis

Hal menarik lainnya dapat ditemukan pada sekuensial *scene* Gambar 2. *Scene* ini mengetengahkan adegan perbincangan Dahlan dengan Muhammad Sudja, salah satu santri asuhannya. Pada adegan ini Sudja sedang mengajukan permintaan maaf pada Dahlan karena sempat berprasangka buruk pada Dahlan. Mendengar pengakuan ini, Dahlan pun dengan bijak memaafkannya.

Menggali pemaknaan dalam adegan ini, dapat ditilik dari perbedaan tata artistik *chiaroscuro* yang tampak pada kedua *scene* tersebut. Pada *scene* (2a) tampak cahaya diarahkan penuh pada sosok Dahlan. Wajah dan tubuh Dahlan tampak bercahaya. Sedangkan pada *scene* (2b), cahaya hanya diarahkan pada separuh wajah Sudja. Selama adegan, pencahayaan ini tidak pernah bergeser menjadi pencahayaan penuh sebagaimana diarahkan pada sosok Dahlan (*scene* 2a). Mencermati pencahayaan demikian, maka hal ini dapat dimaknai sebagai upaya eksekusi sutradara mengetengahkan perbedaan tingkat spiritualitas dan kemuliaan bathin diantara kedua tokohnya. Pencahayaan penuh pada sosok Dahlan dapat dimaknai sebagai indeks dari kedamaian dan tingginya tingkat kemuliaan bathin yang dimilikinya. Sedangkan cahaya separuh pada sosok Sudja dapat dimaknai sebagai indeks dari tingkat kemuliaan bathin Sudja yang belum sepadan dengan Dahlan. Melalui teknik pencahayaan sedemikian, Sudja diketengahkan sebagai sosok yang masih berupaya

menauladani kyainya (Dahlan). Dengan demikian dapat dipahami, bahwa dalam adegan ini tampak sutradara sedang mengemas dan menempatkan tokoh Ahmad Dahlan sebagai sosok tauladan. Tata artistik *chiaroscuro* di sini mampu menarasikan sosok Dahlan sebagai seorang Kyiai yang mulia, berpengetahuan tinggi, namun memiliki kerendahan hati dan kearifan tinggi dalam mengayomi para santri asuhannya.

Dari kedua analisis tersebut maka dapat dipahami bahwa tata artistik *chiaroscuro* dalam film ini merupakan siasat metaforik dari berbagai makna dan pesan yang ingin disampaikan sutradara kepada penonton. Hal ini sebagaimana yang dikemukakan Derrida, bahwa cahaya adalah konsep metafora di mana kebenaran (*truth*) dapat dimunculkan atau dihadirkan ke dalam kesadaran. Dan metafora dari cahaya adalah bahasa filsafat utama atas perkara esensi kehidupan manusia (Cathryn, 2002: 5-6). Dengan demikian tata artistik *chiaroscuro* dalam film *Sang Pencerah* bukan sekedar perkara terang gelap secara fisik maupun estetik, namun mampu menyentuh hingga pada aspek filosofis akan nilai-nilai luhur kehidupan.

SIMPULAN

Bentukan cara pandang dan nilai kehidupan masyarakat kini semakin tak terpisahkan dari kehadiran seni film. Dengan cara kerjanya yang sejajar dengan cara kerja akal manusia, film mampu menjadi media efektif yang

berfungsi sebagai sarana nilai dalam berbagai aspek kehidupan, termasuk pendidikan. Efektifitas ini berelasi kuat dengan tata artistik *chiaroscuro* dalam film. Melaluinya, aspek cahaya ditempatkan sebagai bahasa filsafat utama yang mampu mempengaruhi emosi dan kognisi pemirsa akan makna dan nilai tertentu dalam film.

Sang Pencerah merupakan film yang mampu memaknai tata artistik *chiaroscuro* sebagai cara dasar untuk mengungkap gagasan yang tidak bisa lagi dipahami dari segi material. Melalui *chiaroscuro*, film *Sang Pencerah* menemukan 'bahasa bentuk' (*form language*), sebagai bahasa estetik yang memiliki dimensi pendidikan tersendiri. Melampaui tata artistiknya, *chiaroscuro* dalam film *Sang Pencerah* mampu secara efektif menjadikan film ini sebagai sarana refleksi akan nilai-nilai luhur kehidupan, seperti keteguhan, keberanian, kearifan, serta kecerdasan akal maupun nurani.

Walhasil dapat disimpulkan bahwa *chiaroscuro* merupakan manifestasi daya tutur transendental dalam sebuah film, sebagai "energi" film maupun penonton. Dengan demikian menjadi tanggung jawab sekaligus tugas mulia seorang sutradara, untuk mampu memancarkan "energi" sedemikian menjadi suatu kebermanfaatan atau malah kemudharatan, karena sekali lagi, film kian menjadi bahasa komunikasi umum yang paling menentukan di tengah masyarakat.

Bergulirnya film-film lokal yang cerdas dan memikat seperti layaknya film *Sang Pencerah*, terus menjadi harapan bangsa yang besar ini. Hal ini tentunya mampu membawa manfaat pada dialektika perkembangan ilmu

pengetahuan film, pendidikan, yang berujung pada bentukan karakter manusia Indonesia.

REFERENSI

- Abel, Richard (ed). (1988). *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology*, Vol.1: 1907-1929. Princenton, NJ: Princenton University Press
- Elsaesser, T. & Hagener, M. (2010). *Film Theory-An Introduction Throught the Senses*. New
- Pratista, Himawan. (2008). *Memahami Film*. Yogyakarta: Homerian Pustaka.
- Short, T.L. (2007). *Peirce's Theory of Sign*. New York: Cambridge University Press.
- Smith, Jason. (2006). Lighting in Casablanca. *ESSAI*: Vol 4, article 36, page 131-136. Digital
- Sugiharto, Bambang. (2012). *Humanisme dan Humaniora*, Yogyakarta: Jalasutra
- Sugiharto, Bambang. (2015). *Untuk Apa Seni*. Bandung: Matahari.
- Vasseleu, Cathryn. (2002). *Textures of Light*. New York: Routledge

MAKNA PENAMPILAN MENGGUNAKAN SEPATU BERHAK BAGI GURU DAN DOSEN KAJIAN ANTROPOLOGI SOSIOLOGI

Eli Syarifah Aeni

STKIP Siliwangi Bandung
elnawa7@gmail.com

Abstrak

Penelitian ini bertujuan mengetahui makna dan pengaruh penampilan menggunakan sepatu berhak bagi guru dan dosen terhadap kepribadian dan pengaruh positif bagi siswa dan mahasiswa. Selain itu, untuk mengetahui variabel mana yang paling banyak memberikan kontribusi dalam pengambilan keputusan menggunakan sepatu berhak yang dikaitkan dengan aspek budaya dan sosiologi. Sampel dalam penelitian ini berjumlah 50 orang guru dan dosen, baik yang ada di perkotaan maupun pedesaan yang diambil secara acak. Berdasarkan hasil penelitian terhadap data yang didapatkan, diketahui bahwa dari jumlah tersebut semua responden selalu menggunakan sepatu berhak, terutama untuk mengajar, walaupun dengan intensitas dan ketinggian yang berbeda. Alasan yang didapat pun bervariasi, seperti lebih percaya diri, supaya lebih terlihat menarik, berwibawa, lebih resmi, dan lebih rapi. Profesi sebagai guru dan dosen harus selalu berpenampilan menarik supaya memberikan pengaruh positif kepada siswa dan mahasiswanya. Apa pun yang ada dalam diri guru dan dosennya itulah yang akan dicontoh oleh anak didiknya. Oleh karena itu, penampilan merupakan hal yang sangat penting dalam kehidupan sehari-hari, terutama bagi guru dan dosen supaya keberadaannya disukai, disenangi, dan membuat semangat. Kepribadian dan karakter seorang guru dan dosen dapat dilihat dari bagaimana mereka berpenampilan.

Kata kunci: *penampilan, guru dan dosen, sepatu berhak, antropologi, sosiologi*

PENDAHULUAN

Pada masa era reformasi ini seorang dosen dan guru dituntut lebih berkualitas dalam berbagai faktor. Bukan hanya dalam pengajaran, tetapi penampilan pun sering menjadi perhatian siswa dan mahasiswanya. Oleh karena itu, setiap orang selalu berusaha meningkatkan penampilannya dengan cara yang berbeda-beda. Ada yang melalui pakaian, berdandan, menggunakan aksesoris, model rambut tertentu, dan melalui pemilihan sepatu berhak.

Orang yang berpenampilan baik, pasti memancarkan aura berbeda. Langkah kakinya akan terlihat mantap

dan penuh tujuan. Cara duduk, berdiri, dan bergerak akan terlihat berkharisma. Seseorang yang berpenampilan baik selalu terlihat semangat dan energik. Tentu saja hal tersebut sangat baik untuk membentuk karakter positif pada siswa dan mahasiswa karena apa yang kita pakai akan menciptakan pesan tertentu kepada yang melihatnya. Cara kita berpenampilan mampu merepresentasikan tentang siapa diri kita yang sebenarnya, bukan hanya memengaruhi persepsi orang lain, tetapi juga akan memengaruhi diri kita sendiri. Walaupun kita masih sering melihat guru atau dosen yang berpenampilan apa adanya. Bahkan, beberapa tahun ke

belakang profesi guru dan dosen dalam tayangan iklan atau penggambaran di media selalu diidentikkan dengan penampilan yang sangat sederhana dan sangat tidak menarik. Padahal, sosok guru adalah *role model* atau panutan bagi anak didiknya.

Oleh karena itu, peneliti tertarik untuk meneliti makna penampilan guru dan dosen yang setiap harinya selalu bertemu, bertatap muka, dan berkomunikasi dengan anak didiknya. Dalam penelitian ini, peneliti memfokuskan meneliti dari penampilan dalam menggunakan sepatu berhak. Alasannya, sepatu adalah salah satu penunjang penampilan yang memiliki makna penting bagi pemakainya.

PEMBAHASAN

Guru dan dosen adalah sosok dambaan bagi anak didiknya. Penampilan adalah gambaran tentang diri seseorang. Sebagaimana yang disampaikan Soekotjo (2015, hlm. 2) bahwa orang yang kurang memperhatikan penampilannya dinilai sebagai orang yang berkepribadian kurang menarik, bahkan kurang baik. Biasanya seseorang akan menilai diri orang lain pertama-tama adalah dari penampilannya. Jadi, penampilan yang menarik, indah, anggun, dan berwibawa merupakan gambaran fisik untuk meningkatkan dan memperkuat citra diri. Semua yang dikenakannya memiliki tujuan sama, yaitu untuk meningkatkan penampilan dan membuat dirinya merasa lebih percaya diri di depan umum. Menurut Sihabudin (2011, hlm. 99) komunikasi pun bisa dilakukan melalui penampilan. Komunikasi artifaktual sebagai bagian dari sistem komunikasi nonverbal

mencakup segala sesuatu yang digunakan seseorang atau melakukan sesuatu terhadap tubuh untuk memodifikasi penampilannya. Hal ini tentu sangat menarik untuk diteliti karena penampilan setiap orang begitu unik jika dilihat secara lebih detail. Gambaran diri tersebut dapat dideskripsikan tentang karakter seseorang.

Hal tersebut dapat dilihat dari hasil data yang menunjukkan bahwa 43% guru dan dosen sangat senang menggunakan sepatu berhak karena lebih percaya diri, lebih resmi, lebih berwibawa, merasa lebih rapi. Sisanya 57% beragam, ada yang supaya terlihat tinggi, merasa nyaman, lebih elegan, tetapi ada juga yang supaya baju yang dikenakannya tidak kotor.

Penampilan yang dimaksud tentu saja semua hal atau secara keseluruhan yang mampu memberikan ketertarikan terhadap tubuh atau diri seseorang. Jadi, di dalamnya termasuk baju, celana, aksesoris, sepatu, kosmetik dan lain-lain yang biasa dikenakan oleh seseorang. Seseorang yang sangat memperhatikan penampilannya sehingga berpenampilan baik, serasi, dan menarik biasanya lebih dihargai dan disegani dibandingkan dengan seseorang yang tidak memperhatikan penampilannya. Penampilan serasi merupakan suatu hal yang penting bagi setiap orang, terutama bagi orang yang sering bertemu atau bertatap dengan banyak orang setiap harinya, seperti guru dan dosen.

Sebetulnya untuk menilai ketertarikan seseorang terhadap yang lainnya dipengaruhi oleh banyak faktor, seperti kebersihan, sikap, dan cara ia berbahasa. Namun, pada penelitian ini,

peneliti fokus pada makna penampilan guru dan dosen dengan sepatu berhak yang digunakannya sebagai kajian antropologi sosiologi.

Terbukti dari hasil penelitian, sepatu berhak yang digunakan guru dan dosen sangat beragam ketinggiannya. Guru dan dosen paling banyak menggunakan sepatu berhak dengan tinggi 3 cm sebanyak 47,5% dan 3-5 cm sebanyak 26,5%, sedangkan sisanya ada yang minimal 5 cm, 5-7 cm, dan 7-10 cm.

Biasanya seseorang memang cenderung berpenampilan, salah satunya cara mereka bersepatu juga sesuai dengan karakter pribadinya. Walaupun sebenarnya untuk mendapatkan penilaian yang baik terhadap gambaran dirinya, sebenarnya tidak selalu melihat pada kesesuaian karakter dengan cara bersepatu. Kadangkala penilaian terhadap diri seseorang dapat keliru akibat suatu kondisi yang menyebabkan seseorang berpenampilan tidak sesuai dengan karakternya.

Berpenampilan baik saja ternyata takcukup karena bagaimana cara kita berpakaian, bersepatu, dan cara menggunakannya juga harus diperhatikan. Merujuk pada pernyataan Ariskadina (2014, hlm. 2) yang menjelaskan tentang cara berjalan yang baik sebagai berikut:

1. Tunjukkan ekspresi sebagai tanda rasa percaya diri,
2. Tidak menyeret-nyeret sepatu saat berjalan, dan
3. Keseimbangan badan, usahakan berjalan tidak dibuat-buat dan tidak menunduk atau menengadahkan.

Perkembangan dunia *fashion* berpengaruh besar terhadap masyarakat

luas. Hal ini dapat dilihat pada penampilan guru dan dosen yang sangat memperhatikan penampilan, salah satunya dengan menggunakan sepatu berhak yang banyak mengikuti tren dan selalu ingin *update*. Salah satu produk *fashion* yang banyak diminati oleh para guru dan dosen adalah sepatu, terutama sepatu berhak.

Pengambilan keputusan seseorang untuk menggunakan sepatu berhak tidak terjadi begitu saja. Akan tetapi, ada alasan-alasan tertentu yang memengaruhinya. Adapun faktor-faktor yang dimaksud merujuk pada pernyataan Mc Daniel (Laksana, 2014:3) yang menyebutkan sebagai berikut:

1. Faktor budaya
Budaya adalah kumpulan nilai-nilai dasar, persepsi, keinginan, dan tingkah laku yang dipelajari oleh seorang anggota masyarakat, keluarga, dan lembaga penting lainnya.
2. Faktor sosial
Dalam faktor sosial ini kita dapat melihat dari faktor acuan, maksudnya adalah individu atau kelompok yang dijadikan rujukan yang mempunyai pengaruh nyata bagi setiap individu. Setiap peran membawa status yang mencerminkan penghargaan yang diberikan oleh masyarakat.
3. Faktor pribadi
Pekerjaan seseorang memengaruhi barang dan jasa yang dibeli dan dipakainya. Gaya hidup merupakan pola kehidupan seseorang yang diwujudkan dalam aktivitas (pekerjaan, aktivitas, dan kegiatan sosial).

Sesuai dengan pernyataan di atas, terbukti dari data yang peneliti dapatkan, 95% guru dan dosen menggunakan sepatu berhak ketika mengajar, rapat, dan ke acara-acara resmi, sedangkan 5% mereka menggunakan sepatu berhak hanya ke acara-acara tertentu di sekolah dan pesta.

Listianti (2013: 4) dalam penelitiannya memfokuskan kecantikan dan keindahan seorang perempuan, khusus pada wajah atau berdandan. Pada penelitian ini, peneliti lebih memfokuskan pada penggunaan sepatu berhak pada guru dan dosen yang menunjang penampilan dan kepercayaan dirinya ketika mengajar. Kenyamanan dan kebiasaan menggunakan sepatu berhak membuat dirinya menjadi lebih percaya diri dan terlihat lebih bagus. Terbukti dari data yang peneliti dapatkan, 60% responden merasa nyaman menggunakan sepatu berhak karena kepercayaan dirinya semakin meningkat. Adapun 35% responden menggunakan sepatu berhak karena tuntutan pekerjaan agar lebih terlihat resmi, sedangkan 5% lagi jarang menggunakan sepatu berhak karena faktor tempat atau sekolah yang jauh dan medannya turun naik.

SIMPULAN

Ilmu antropologi sosiologi mencari objek penelitian dalam masyarakat, baik pedesaan maupun perkotaan. Ilmu sosiologi pun selalu memusatkan perhatian kepada unsur-unsur atas gejala khusus dalam masyarakat manusia, dengan menganalisis kelompok-kelompok sosial yang khusus (Fathoni, 2005, hlm. 19).

Berdasarkan temuan di lapangan dapat diketahui bahwa pemakaian sepatu berhak bagi para guru dan dosen merupakan suatu keharusan, juga saat mereka pergi ke acara-acara resmi dan acara-acara pesta. Meskipun tidak ada aturan bagi setiap guru dan dosen untuk menggunakan sepatu berhak saat mengajar, tetapi sudah menjadi tuntutan pekerjaan yang harus dilakukan untuk terlihat lebih menarik. Pemakaian sepatu berhak pun dapat sedikit menutupi kekurangan pada diri pemakainya sehingga akan terlihat lebih tinggi dan lebih jenjang. Beberapa dosen dan guru justru merasa nyaman menggunakan sepatu berhak daripada sepatu tidak berhak. Bahkan, dengan menggunakan sepatu berhak, guru dan dosen merasa lebih percaya diri berdiri di hadapan siswa dan mahasiswanya.

Berpenampilan menarik dengan menggunakan sepatu berhak pun merupakan konstruksi sosial atas keindahan diri perempuan, supaya terlihat anggun, tinggi, dan berwibawa. Berpenampilan menarik bagi seorang guru dan dosen sangat penting karena hampir setiap hari dalam jangka waktu yang cukup lama minimal satu jam para guru dan dosen harus berada dengan siswa dan mahasiswa. Oleh karena itu, dengan penampilan menarik dan percaya diri yang dibangun oleh guru dan dosennya, minimal dapat membantu siswa dan mahasiswa untuk tidak bosan berhadapan dengan guru dan dosennya. Dengan begitu, mereka pun dapat mencontoh karakter gurunya dari aspek lain, yaitu penampilan rapi, resmi, dan menarik.

DAFTAR PUSTAKA

- Ariskadina. (2014). *Fighting: Pengertian dan tujuan penampilan diri*. Artikel. Ariskadina.blogspot.co.id. diakses tanggal 11 April 2016.
- Fathoni, A. (2005). *Antropologi sosial budaya: suatu pengantar*. Jakarta: Rineka Cipta.
- Laksana, K. N. (2014). *Gaya hidup, kelas sosial, dan keputusan pembelian produk sepatu impor pada kalangan mahasiswa*. Jurnal. Diakses tanggal 11 April 2016. Malang: Universitas Brawijaya.
- Listianti, S.M. (2013). *Makna berdandan bagi perempuan (studi kasus tentang penggunaan make up pada sales promotion girl di kota surakarta)*. Jurnal sosiologi antropologi. Diakses tanggal 11 April 2016. Surakarta: Universitas Sebelas Maret.
- Sihabudin, A. (2011). *Komunikasi antarbudaya: satu perspektif multidimensi*. Jakarta: Bumi Aksara.
- Soekotjo, I. (2015). *Penampilan dosen dalam memberikan kuliah. Profesional Image*. Artikel. Diakses tanggal 11 April 2016.
- Susanti, L. *Mengukir fikir: menyadari, meresapi, merancang tindakan, melakukan*. Artikel. mengukirfikir.blogspot.co.id. Diakses tanggal 11 April 2016.

PERJALANAN SUFI: MAQAMAT, AHWAL, DAN IKHTIYAR PADA SAJAK “GELAS” KARYA KUNTOWIJOYO

Heri Isnaini

STKIP SILIWANGI BANDUNG

heriisnaini1985@gmail.com

Abstrak

Gagasan tasawuf yang berusaha ditampilkan Kuntowijoyo di dalam sajak “Gelas” adalah gagasan sufi. Gagasan yang berpijak pada konsep “perjalanan”. Perjalanan yang dimaksud adalah perjalanan *salik* dalam mendaki tingkatan demi tingkatan *maqam*. *Salik* yang sudah mencapai *maqam* tertentu akan merasakan “kenikmatan” psikologis (*ahwal*). *Maqamat* (*maqam-maqam*) yang diperoleh *salik* dalam perjalanannya (*suluk*) harus diikuti pula dengan *ikhtiyar*. *Ikhtiyar* yang dimaksud adalah upaya yang harus diusahakan *salik* dalam menjaga dirinya agar *maqam* yang sudah didapatnya dapat terus meningkat sehingga *salik* dapat bermakrifat dengan *khalik*-nya. Konsep-konsep tersebut di antaranya terdapat di dalam sajak “Gelas”. Konsep-konsep tersebut akan digali dengan melihat tanda-tanda yang hadir di dalam teks serta mengaitkannya dengan teks-teks lain. Akhirnya, akan ditemukan kesatuan alur gagasan yang merujuk pada gagasan di dalam tasawuf yang memengaruhi teks secara keseluruhan.

Kata kunci: Perjalanan Sufi, Sajak

PENDAHULUAN

Perjalanan sufi adalah konsep yang muncul dalam tasawuf. Gagasan perjalanan dalam tasawuf diindikasikan karena adanya keyakinan seorang sufi berkaitan dengan usaha yang dilakukannya untuk lebih mendekatkan diri pada Tuhan. Al-Taftazani (2003:6) menjelaskan bahwa tasawuf atau mistisisme adalah falsafah hidup yang dimaksudkan untuk peningkatan jiwa seorang manusia, secara moral, lewat latihan-latihan praktis tertentu, kadang untuk menyatakan pemenuhan fana dalam realitas yang tertinggi serta pengetahuan tentang-Nya secara intuitif, tidak secara rasional yang buahnya adalah kebahagiaan rohaniah yang hakikat realitasnya sulit diungkapkan dengan kata-kata karena

karakternya bercorak intuitif dan subjektif. Penjelasan tersebut dapat dipahami bahwa tasawuf merupakan kondisi psikologis seseorang dalam memahami Tuhan melalui perjalanan-perjalanan mistisnya yang bersifat subjektif.

Karya sastra yang dianggap berisi ajaran tasawuf adalah karya sastra yang memiliki ajaran kebajikan rohani, *ihsan*. Kebajikan rohani inilah yang mendasari gagasan-gagasan tasawuf karena lebih mementingkan rasa cinta kepada Tuhan melebihi rasa cinta pada diri sendiri. Kebajikan rohani tersebut yang akan mengantarkan seorang hamba yang melakukan perjalanan rohani (*salik*) dalam perjalanan mistis (*suluk*) untuk menuju Tuhan. Perjalanan transedental seorang hamba untuk menuju Tuhan harus melewati beberapa tahap atau

tingkatan. Dalam terminologi sastra sufi disebut *maqamat* (tingkatan-tingkatan). Seorang hamba atau pelaku rohani harus menempuh “jalan” yang disebut *thariqah* (tarekat), yang panjang berisi tingkatan-tingkatan atau *maqam-maqam* (Nasution, 1990:15).

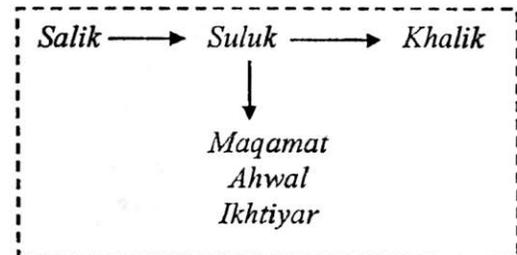
Hubungan yang sangat erat antara karya sastra dan perjalanan mistik dalam tasawuf terlihat dalam beberapa aspek. Aspek-aspek inilah yang kemudian dijadikan wahana untuk memperdalam dan memperkaya pemahaman gagasan-gagasan tersebut. Hakikat tasawuf dalam sastra sufi adalah upaya keras seorang hamba untuk mendekati diri kepada Tuhan dengan merepresentasi kemanunggalan diri atau penyatuan hamba dengan sang *Khalik*. Representasi diri ini dalam bahasa hadir dengan melakukan ketidaklangsungan ekspresi atas konsep kehambaan penyair kepada Tuhannya (konsep keilahian) melalui citraan-citraan dalam puisi atau karya sastra lainnya.

Berdasarkan keterangan tersebut dapat dikatakan bahwa sajak-sajak yang memperlihatkan gagasan-gagasan yang berisi pengalaman religius merupakan puisi sufi. Walaupun kita dapat pula membedakan antara puisi tasawuf yang ditulis oleh seorang sufi dan puisi tasawuf yang ditulis bukan oleh seorang sufi, tetapi yang harus digarisbawahi adalah pengalaman spiritual yang melingkungi proses penciptaan sajak tersebut.

Gagasan tasawuf yang ditawarkan Kutowijoyo dalam sajak “Gelas” dibangun dengan struktur konvensi sajak. Pembahasan terhadapnya tentu saja harus melalui piranti-piranti yang ada di dalam konvensi tersebut.

Sehingga untuk memahami dan mendalami gagasan-gagasan tersebut, kita harus menganalisis dengan piranti yang lazim di dalam sajak serta dengan mempertimbangkan hal-hal lain di luar kelaziman tersebut, seperti simbolisasi dan keterkaitannya dengan teks-teks lain (intertekstualitas).

Berdasarkan penjelasan tersebut, penelitian ini akan dititikberatkan pada aspek penganalisisan gagasan-gagasan tasawuf yang melebur dalam sajak “Gelas”. Sajak ini merupakan salah satu sajak pada kumpulan puisi *Isyarat* karya Kuntowijoyo (Kuntowijoyo, 2000:76). Hal ini dipertajam dengan asumsi bahwa sajak tersebut mempunyai simbol-simbol yang digunakan dalam ajaran tasawuf. Dengan demikian, gagasan tasawuf yang terkandung di dalam sajak “Gelas” akan dimaknai sebagai sebuah ide atau hasil pemikiran yang berhubungan dengan nilai-nilai dalam ajaran tasawuf, seperti: kedudukan (*maqamat*); perjalanan mistis (*suluk*); kondisi psikologis (*ahwal*); dan upaya batin (*Ikhtiyar*). Semua bentuk ajaran tasawuf tersebut bermuara pada tujuan untuk mendekati diri pada Tuhan. Secara sederhana perjalanan sufi dapat digambarkan sebagai berikut.



Pencapaian tingkatan demi tingkatan dalam perjalanan sufi digambarkan seperti perjalanan menaiki

anak-anak tangga yang harus dimulai secara bertahap satu demi satu. Secara

lebih jelas dapat digambarkan dalam tabel berikut.

<i>Maqamat Sufi</i>	<i>Ahwal</i>	<i>Ikhtiyar</i>
Taubat <i>Zuhud</i> Faqr Sabar Syukur Rida Tawakal	<i>Muhasabah-muraqabah</i> (waspada dan mawas diri) <i>Hubb</i> (cinta) <i>Raja`-Khauf</i> (harap dan takut) <i>Syauq</i> (rindu) <i>Uns</i> (intim)	<i>Riyadhah</i> (Internalisasi kejiwaan dengan sifat-sifat terpuji) <i>Mujahadah</i> (kesungguhan dalam perjuangan meninggalkan sifat buruk) <i>Tafakur</i> (merenung) <i>Tazkiyat An-Nafs</i> (penyucian jiwa) <i>Dzikrullah</i> (mengingat Allah)

Dengan demikian, tulisan ini akan mencoba mendeskripsikan perjalanan tersebut sesuai dengan konsep perjalanan pada ajaran tasawuf, yakni: *maqamat*, *ahwal*, dan *ikhtiyar* yang tergambar di dalam sajak "Gelas" karya Kuntowijoyo. Nilai-nilai sufi yang terdapat dalam sajak akan diklasifikasikan berdasarkan konsep *maqamat*, *ahwal*, dan *ikhtiyar*. Pengklasifikasian ini dilakukan dengan melihat konteks kalimat (sintaksis) dan konsep makna (semantik). Dengan demikian, pembahasan akan lebih mengerangka pada gagasan tasawuf. Kerangka ini kemudian akan menjadi satu kesatuan alur gagasan mengenai perjalanan sufi, yaitu *salik*, *suluk*, dan *khalik*.

PEMBAHASAN

Dalam ajaran tasawuf, seorang *salik* yang menginginkan tujuan bermakrifat dengan Tuhan, dia harus mendaki tingkatan demi tingkatan dalam beberapa *maqam*. *Salik* yang sudah mencapai *maqam* tertentu akan merasakan "kenikmatan" psikologis atau *ahwal*. *Maqamat* (*maqam-maqam*)

yang diperoleh *salik* dalam perjalanannya (*suluk*) harus diikuti pula dengan *ikhtiyar*. *Ikhtiyar* yang dimaksud adalah upaya yang harus diusahakan *salik* dalam menjaga dirinya agar *maqam* yang sudah didapatnya dapat terus meningkat sehingga *salik* dapat bermakrifat dengan Tuhannya.

a. *Maqamat*

Secara harfiah *maqamat* berasal dari bahasa Arab bentuk jamak dari *maqam* (مقام) yang berarti tempat orang berdiri atau pangkal mulia. Istilah ini selanjutnya digunakan untuk arti sebagai jalan panjang yang harus ditempuh oleh seorang sufi untuk berada dekat kepada Allah. Dalam ilmu tasawuf *maqamat* berarti kedudukan hamba dalam pandangan Allah berdasarkan apa yang telah diusahakan, baik melalui *Riyadhah*, *Ibadah*, maupun *mujahadah*. (Nata, 2000:193). *Maqam-maqam* dalam ajaran tasawuf adalah sebagai berikut: 1. taubat (توبة); 2. *zuhud* (زهد); 3. fakir (فقر); 4. sabar (صبر); 5. syukur (شكر); 6. rida (رضاء); dan 7. tawakal (توكل). *Maqam-maqam* tersebut akan berkaitan erat dengan keadaan

psikologis salik dan usaha yang dilakukannya (*ahwal dan ikhtiyar*).

b. *Ahwal*

Secara harfiah *ahwal* (أحوال) merupakan jamak dari kata tunggal *hal* (حال) yang berarti keadaan atau sesuatu (keadaan rohani), menurut syekh Abu Nash As-sarraj, *hal* adalah sesuatu yang terjadi yang mendadak yang bertempat pada hati nurani dan tidak bertahan lama. Sedangkan Menurut imam al Ghozali yang dijelaskan Nata (2000:209) bahwa *hal* adalah kedudukan atau situasi kejiwaan yang dianugerahkan Allah kepada seorang hamba pada suatu waktu, baik sebagai buah dari amal saleh yang menyucikan jiwa atau sebagai pemberian semata.

Dengan demikian, *ahwal* adalah keadaan rohani seseorang hamba ketika hatinya telah bersih dan suci. *Ahwal* berbeda dengan *maqam*, *ahwal* tidak menentu datangnya, terkadang datang dan pergi begitu cepat (*lawaih*) dan ada pula datang dan perginya dalam waktu yang lama (*bawadih*). Apabila *maqam* diperoleh melalui usaha maka *ahwal* sebaliknya, dia diperoleh dari rahmat dan anugerah Allah. Perbedaan lainnya adalah *maqam* bersifat permanen, sedangkan *ahwal* bersifat temporer. Akan tetapi, keduanya tidak dapat dipisahkan. Munculnya *ahwal* secara tidak langsung adalah akibat dari usaha *salik* ketika mengupayakan berada pada *maqam* tertentu. Begitupula ketika *salik* berada pada *maqam* tertentu dia akan merasakan *ahwal* yang didapat pada *maqam* tersebut. Bentuk-bentuk *ahwal* dalam perjalanan sufi yang akan dianalisis adalah: *muhasabah-muraqabah* (محاسبة ومراقبة) atau waspada dan mawas diri); *raja`-khauf* (رجاء

وخوف) atau harap dan takut; *syauq* (شوق) atau rindu; dan *uns* (عنس) atau intim.

c. *Ikhtiyar*

Ikhtiyar (اختيار) dalam tasawuf dimaknai sebagai upaya yang harus diusahakan *salik* dalam menjaga dirinya dari perbuatan tercela dan berdosa agar *maqam* yang sudah didapatnya terus meningkat. Bentuk-bentuk *ikhtiyar* dalam perjalanan sufi yang akan dianalisis adalah: *riyadhah* (رياضة) atau internalisasi kejiwaan dengan sifat-sifat terpuji; *mujahadah* (مجاهدة) atau kesungguhan dalam perjuangan meninggalkan sifat buruk; *tafakur* (تفكر) atau merenung; *tazkiyat an-nafs* (تزكية النفس) atau penyucian jiwa; dan *dzikrullah* (ذكر الله) atau mengingat Allah.

Dalam ajaran tasawuf, seorang *salik* yang menginginkan tujuan bermakrifat dengan Tuhan, dia harus mendaki tingkatan demi tingkatan dalam beberapa *maqam*. *Salik* yang sudah mencapai *maqam* tertentu akan merasakan "kenikmatan" psikologis atau *ahwal*. *Maqamat* (*maqam-maqam*) yang diperoleh *salik* dalam perjalanannya (*suluk*) harus diikuti pula dengan *ikhtiyar*. *Ikhtiyar* yang dimaksud adalah upaya yang harus diusahakan *salik* dalam menjaga dirinya agar *maqam* yang sudah didapatnya dapat terus meningkat sehingga *salik* dapat bermakrifat dengan Tuhannya.

d. Sajak "Gelas"

Berikut disajikan sajak "Gelas" karya Kuntowijoyo sebagai bagian dari analisis berkaitan dengan konsep perjalanan sufi.

Inilah yang kukerjakan.
Mengumpulkan gelas
kembali. Sambil mengenangkan

bahwa bibir
lembut telah menyentuh tepinya.
Kuhapus dengan pelan-pelan
sebagai meraba yang halus,
takut ia terkejut. Ah, jari-jariku
terlalu kasar
rasanya. Pelan-pelan kudekatkan
ke
bibirku. Aneh! Gelas itu selalu
menghilang.
Kacanya melunak dan mengabur
bersama bayang-bayang. Ia selalu
menolakku

kapankah kauperkenankan aku
duduk di meja.
Meninggalkan gelas, lalu gadis
penjaga mencium
bekas gelasku? Aku malu dengan
pikiran ini
Sesungguhnya, tetapi biarlah.
Sebenarnya,
hatiku tak sejelek ini. Engkau tahu,
pasti.

(Kuntowijoyo, 2000:76)

Sajak "Gelas" dibuka dengan larik //Inilah yang kukerjakan./ Mengumpulkan gelas kembali// larik tersebut mengisahkan peristiwa aku lirik yang pasrah dengan ungkapan seorang *salik* yang dikejar-kejar oleh kesalahan masa lalunya. Kesalahan yang tidak ingin diulanginya kembali. Kesalahan yang membuat dirinya berdosa. *Salik* memutuskan untuk bertaubat dengan berserah diri kepadaNya. Penjelasan tersebut dapat secara ringkas menggambarkan bahwa taubat menjadi bagian yang sangat penting di dalam proses perjalanan spiritual sufi karena bagaimanapun seorang *salik* harus mampu kembali ke dalam ajaran yang benar dan disetujui oleh Tuhan. Apabila seorang *salik* berbuat dosa dan kesalahan niscaya dia

akan memperbaikinya sekaligus meminta ampun atas perbuatannya dan berjanji tidak akan melakukan perbuatan yang sama atau mengulangi kesalahan berulang-ulang. //Inilah yang kukerjakan./Mengumpulkan gelas kembali//.

Dimensi taubat untuk *salik* adalah gerbang yang harus dibuka dan ditaklukkan sebelum *salik* memasuki dan berdim di dalamnya. Artinya, *maqam* ini berkedudukan penting di dalam ajaran tasawuf karena menjadi bagian penting untuk peningkatan *maqam-maqam* selanjutnya. Berkaitan dengan ini Allah menjelaskan dalam Quran surat An Nur ayat 31 "Dan bertaubatlah kamu sekalian kepada Allah, Hai orang-orang yang beriman supaya kamu beruntung".

Taubat merupakan tindakan permulaan dalam peraturan ajaran tasawuf. Pada tahap ini, seorang *salik* membersihkan dirinya dari perilaku yang menimbulkan dosa dan rasa bersalah. Taubat bagi kalangan sufi adalah permohonan ampunan atas segala dosa yang disertai dengan penyesalan dan berjanji dengan sungguh-sungguh untuk tidak mengulangi perbuatan dosa tersebut dan dibarengi dengan melakukan kebajikan yang dianjurkan oleh Tuhan.

Konsep *raja`* dan *khauf* bersandingan seperti pada larik-larik dalam bait pertama sajak. Harapan sekaligus rasa takut akan kehilangan sesuatu terpancar jelas di dalam larik-lariknya. Inilah yang selalu dikerjakan "aku", mengumpulkan gelas kembali sambil selalu mengenangkan bahwa bibir lembut telah menyentuh tepinya. "aku" menghapusnya dengan sangat pelan, pelan sekali. Gambaran tersebut

merupakan gambaran tentang harapan atau *raja`*. Harapan yang senantiasa memberikan sebuah kenangan bagi "aku" lirik.

Selanjutnya, rasa *khauf* sedemikian besarnya, sehingga "aku" tidak berani menyentuh gelas tersebut, jari-jarinya dirasa lebih kasar. "aku" tidak mau menyakiti gelas tersebut. Kemudian, gelas itu selalu menghilang, megabur bersama bayang-bayang, jelas dia telah menolak "aku". Gambaran yang sangat jelas, ketika *salik* berada pada keadaan atau *ahwal raja`* dan *khauf*, keadaan yang selalu bersandingan. *Salik* tidak bisa memilih, karena ketika dia membuka sebuah harapan (*raja`*) di saat itu pula dia membuka ketakutan (*khauf*).

Pada larik pertama kita melihat adanya konsep zuhud //Inilah yang kukerjakan./ Mengumpulkan gelas kembali//. Artinya, dalam melakukan perjalanan, *salik* melakukannya dengan niat sendiri, putusannya sendiri //Inilah yang kukerjakan//. Begitu pun dengan zuhud. Zuhud harus dipastikan adalah keinginan *salik* dalam rangka mendekatkan diri pada Tuhan. Hal ini disebabkan pada *maqam* zuhud, *salik* harus sudah bisa meminimalisasi keinginan duniawinya. Tidak lagi menjadi syarat dan fokus hawa nafsunya, melainkan sekadar untuk kebutuhan beribadah saja. Menurut Junayd al-Baghdadi seperti dijelaskan Rifi (2010:207) zuhud adalah ketika tangan tidak memiliki apa-apa dan pengosongan hati dari cita-cita. Artinya, ketika seorang *salik* yang sudah mencapai *maqam* zuhud dia dapat meninggalkan harta benda dan kemewahan duniawi untuk menuju Tuhan yang dicintinya.

Kesungguhan mencintai dan lebih mengutamakan Tuhan dari pada dunia, harta, dan segala bentuk selain Tuhan adalah keutamaan dari *salik* yang berada dalam *maqam* fakir. Pada *maqam* ini *salik* akan merasakan bahwa dirinya telah bebas, dan merdeka serta tangannya tidak lagi tergantung di bahu dalam artian dia sudah tidak lagi terikat oleh hukum-hukum dunia dan kehidupan *salik* sudah tidak lagi terbentur dengan kepentingan duniawi. Dia telah bebas, seperti kutipan larik-larik berikut.

kapankah kauperkenankan aku
duduk di meja.
Meninggalkan gelas, lalu gadis
penjaga mencium
bekas gelasku?

(Kuntowijoyo, 2000:76)

Kemerdekaan yang diperoleh *salik* adalah kemerdekaan universal terhadap dirinya sehingga seluruh tubuhnya bergetar. Seorang yang berada dalam *maqam* fakir akan merasakan kemerdekaan yang sangat besar. Hal ini disebabkan dia sudah tidak lagi tertambat pada dunia. Seluruh hidupnya sudah dia serahkan pada Tuhan, semua yang ada di dunia tidak membuatnya menjadi menoleh dari-Nya. Jadi, inilah kemerdekaan abadi itu. Kemerdekaan yang membawa *salik* menuju kebahagiaan yang hakiki yang akan membuatnya memasuki *maqam* yang lebih tinggi lagi.

Aku malu dengan pikiran ini
Sesungguhnya, tetapi biarlah.
Sebenarnya,
hatiku tak sejelek ini. Engkau tahu,
pasti.

(Kuntowijoyo, 2000:76)

Larik tersebut mengajak kita untuk merenungkan keadaan. Keadaan yang sedang kita lalui sebagai seorang “pengembara”, seorang manusia dengan kompleksitas masalah yang tinggi. Ini adalah awal dari perjalanan seorang *salik*, yakni bertafakur dan merenung. Sajak tersebut menggambarkan konsep tafakur (merenung). Renungan mendalam tentang arti kehidupan yang sedang dijalani. Renungan yang ditujukan pada subjek di dalam sajak (aku). //sebenarnya, hatiku tak sejelek ini. Engkau tahu, pasti//.

Larik tersebut bersifat retorik yang harus kita renungkan secara mendalam, tidak mesti dijawab karena ini adalah proses memutuskan hubungan dengan dunia dan materi. Ketika muncul larik //Engkau tahu, pasti// maka secara langsung kita “dipaksa” memikirkan dan merenungkan tujuan kita, tujuan hidup kita, tujuan keberadaan kita, dan tujuan perjalanan kita. Dengan demikian, proses merenung tersebut ditujukan kepada semua makhluk, baik makhluk ciptaan Tuhan maupun makhluk ciptaan Tuhan yang diciptakan melalui ciptaanNya. Artinya, proses merenung ini adalah proses menyeluruh yang ditujukan kepada semua makhluk yang sedang melakukan perjalanan. Perjalanan yang akan menentukan derajat dan keutamaan tiap-tiap makhluk.

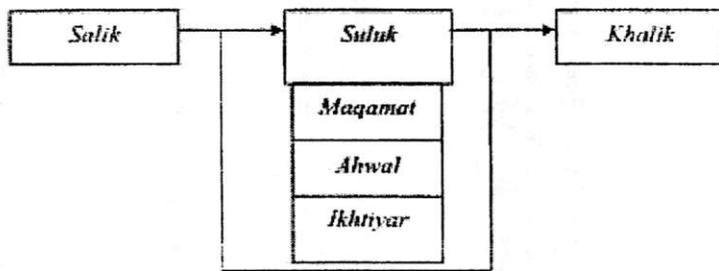
Penjelasan-penjelasan tersebut setidaknya memberikan gambaran yang utuh mengenai proses perjalanan sufi.

Perjalanan seorang *salik* yang menempuh *maqam* satu ke *maqam* yang lain. Perjalanan melewati *maqam-maqam* tersebut tidak akan berjalan mulus, melainkan terdapat banyak rintangan dan halangan. Untuk itu seorang *salik* harus selalu melakukan *ikhtiyar* sehingga keadaan untuk lebih dekat dengan Tuhan tetap terjaga. Selain *maqamat* dan *ikhtiyar*, bentuk lain yang sangat penting adalah *ahwal* atau kondisi psikologis *salik* di dalam tahapan *maqam* tertentu.

Setelah tahapan-tahapan ini telah dilalui maka *salik* akan mendapatkan kondisi *mahabbah* dan makrifat dengan Tuhan. *Mahabbah* dan makrifat adalah puncak dari perjalanan esoteris sufi. Kedua kondisi tersebut dapat membuka *hijab* yang ada antara makhluk dengan Tuhan. Tidak ada batasan lagi antara keduanya (*kasyaf*). Sehingga *salik* sudah tidak lagi membutuhkan sesuatu selain Dia dan tidak akan lagi mencari sesuatu selain dari-Nya.

Perjalanan *salik* menuju *khalik* adalah tahapan-tahapan yang harus dilalui oleh seorang yang sedang melakukan perjalanan esoteris dalam ajaran tasawuf. Perjalanan yang dilakukan *salik* adalah perjalanan “rahasia” yang hanya berlaku pada seseorang yang mempunyai tarekat tertentu. Tarekat inilah yang kemudian membimbing seorang *salik* menuju pencapaian tertinggi dengan Tuhannya.

Perjalanan sufi dapat ditempuh sebagaimana tergambar dalam tabel berikut.



Perjalanan seperti tergambar pada bagan tersebut memperlihatkan perjalanan seorang *salik* menuju *Khalik*. Perjalanan tersebut tidak mudah karena di dalam sebuah perjalanan sufi (*suluk*) seorang *salik* harus memenuhi syarat yang terdapat di dalamnya. Syarat tersebut adalah *maqamat*, *ahwal*, dan *ikhtiyar*. Ketiga syarat tersebut tidak dapat dipisahkan di dalam pencapaian *salik* kepada *khalik*. Setelah pencapaian tersebut sudah terpenuhi maka *salik* akan mendapatkan “kemenangannya” yaitu dapat bermakrifat kepada Tuhan. Dengan demikian, semua *hijab* antara Tuhan dan dirinya (*salik*) dapat terbuka sehingga apapun yang dilakukan *salik* tidak lagi berorientasi selian dari pada Tuhan melainkan selalu terfokus *hanya* padaNya.

Konsep-konsep yang sudah dijelaskan tersebut secara implisit tergambar di dalam sajak “Gelas” karya Kuntowijoyo. Konsep-konsep perjalanan esoteris tersebut tidak berurutan sebagaimana penjelasan di atas, tetapi tidak beraturan dan tersebar di dalam setiap larik sajaknya. Namun demikian, konsep tersebut dapat kita pahami dan secara tidak langsung mengacu pada konsep perjalanan sufi tersebut. Akhirnya, pembahasan bermuara pada pembacaan terhadap sajak sufi yang khas dengan pemikiran Kuntowijoyo. Kekhasan sajak yang tentu saja bersifat kontradiktif karena Kuntowijoyo bukan seorang sufi sehingga sajaknya pun bukan sajak sufi,

melainkan sajak yang mempunyai nilai sufi.

SIMPULAN

Berangkat dari paparan yang dikemukakan, pembahasan sajak “Gelas” karya Kuntowijoyo, sajak ini secara umum menyetengahkan proses perjalanan esoteris sufi dari *maqam* ke *maqam* secara ketat. Artinya, proses perjalanannya sesuai dengan pemahaman ajaran tasawuf yang berkembang secara tradisonal. Secara umum, sajak tersebut beralusi pada gagasan tasawuf. Baik *maqamat*, *ahwal*, maupun *ikhtiyar*.

Gagasan ini terlihat secara implisit, pengungkapan gagasan ini dapat dilihat pada tiap-tiap larik sajak dengan memperhatikan aspek sintaksis dan aspek semantik. Kedua aspek ini menjadi bagian penting karena menjadi dasar pengklasifikasian gagasan tasawuf yang tersebar secara acak pada tiap-tiap larik sajaknya.

Pengklasifikasian berdasarkan kedua aspek tersebut menghasilkan gagasan tasawuf yang terdiri atas: *maqamat*, *ahwal*, dan *ikhtiyar*. Ketiga gagasan tasawuf ini kemudian menjadi kerangka di dalam pembahasan. Setelah itu, pembahasan kemudian dapat dikembangkan menjadi pendeskripsian pada keterkaitan gagasan tasawuf dan perjalanan sufi (*suluk*) yang ditampilkan dalam tiap-tiap larik sajak. Perjalanan sufi yang dimaksud adalah perjalanan “ketat” yang memiliki aturan-aturan

terentu. Perjalanan tersebut secara sederhana dapat dipaparkan sebagai berikut.

Seorang *salik* yang akan melakukan perjalanan rohani (*suluk*) harus memenuhi syarat lahiriah dan syarat batiniah. Syarat-syarat tersebut harus menjadi dasar untuk melanjutkan perjalanan berikutnya. Setelah syarat-syarat dipenuhi, *salik* akan menapaki *maqam* demi *maqam*, mulai dari *maqam* taubat sampai ke *maqam* tawakal. Pada perjalanan tersebut, *salik* akan merasakan keadaan psikologis atau *ahwal* seperti rindu, intim, dan sebagainya.

Maqam-maqam yang sudah diperoleh harus diusahakan oleh *salik* agar *maqam* yang capai dapat terus meningkat, usaha *salik* tersebut dinamakan *ikhtiyar*. Setelah tahapan-tahapan ini telah dilalui maka *salik* akan mendapatkan kondisi *mahabbah* dan makrifat dengan Tuhan. *Mahabbah* dan makrifat adalah puncak dari perjalanan esoteris sufi. Kedua kondisi tersebut dapat membuka *hijab* yang ada antara makhluk dengan Tuhan. Tidak ada batasan lagi antara keduanya (*kasyaf*). Sehingga *salik* sudah tidak lagi

membutuhkan sesuatu selain Dia dan tidak akan lagi mencari sesuatu selain dari-Nya.

DAFTAR PUSTAKA

- Al-Taftazani, Abu al-wafa' al Ghanimi. 2003. *Sufi dari Zaman ke Zaman* (terj. Ahmad Rofi Utsman). Pustaka: Bandung.
- Kuntowijoyo. 2000. *Isyarat*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Nasution, Harun. 1990. *Filsafat dan Mistisisme dalam Islam*. Jakarta: Bulan Bintang.
- Nata, Abuddin. 2000. *Akhlak Tasawuf*, Jakarta: PT Raja Grafindo Persada.
- Rifi, A. Bachrun dan Hasan Mud'is. 2010. *Filsafat Tasawuf*. Bandung: Pustaka Setia.

DAYA TARIK BALI BAGI WISATAWAN RUSIA

Susi Machdalena, Angraeni Purnama Dewi, dan Upik Rafida

Fakultas Ilmu Budaya Universitas Padjadjaran Bandung
machdalena@unpad.ac.id, purnamaangraeni@gmail.com, upik.rafida@unpad.ac.id

Abstrak

Bali memiliki daya tarik yang sangat kuat bagi wisatawan Rusia. Hal ini terlihat dari semakin bertambahnya wisatawan Rusia yang memilih Bali sebagai destinasi mereka. Bali tetap menjadi pilihan wisatawan Rusia sebagai tempat liburan tanpa terpengaruh oleh adanya bom Bali I dan II. Penelitian ini menggunakan metode kualitatif dengan pendekatan budaya. Data-data yang digunakan adalah data-data dari hasil observasi dan wawancara dengan wisatawan Rusia. Teori yang digunakan dalam penelitian ini adalah teori kebudayaan Koentjaraningrat. Masalah yang dikaji dalam penelitian ini adalah faktor-faktor yang menjadi daya tarik wisatawan Rusia untuk mengunjungi Bali. Dari hasil penelitian ini teridentifikasi bahwa daya tarik Bali sebagai destinasi wisatawan Rusia disebabkan faktor-faktor berikut, di antaranya adalah faktor alam, faktor bahasa, faktor makanan, faktor kesenian.

Kata Kunci: *Wisatawan Rusia, daya tarik, destinasi, Bali.*

PENDAHULUAN

Pulau Bali bagi wisatawan Rusia merupakan salah satu destinasi terfavorit selain Mesir dan Turki. Hal ini dapat dilihat melalui iklan-iklan yang dipasang oleh banyak perjalanan wisata terutama di Moskow. Iklan-iklan ini terlihat bukan hanya di depan perusahaan-perusahaan tersebut melainkan di pasang juga di beberapa stasiun metro. Iklan yang sering terlihat adalah destinasi wisata ke Mesir, Istanbul, Bali. Dari pengamatan peneliti selama 7 tahun berada di Moskow hal ini salah satunya berkat kerja keras perwakilan Indonesia di Moskow yang rajin mengadakan pertemuan 3 bulan satu kali untuk mempromosikan Indonesia sebagai salah satu destinasi wisata yang perlu diperhitungkan. Dalam pertemuan itu diperkenalkan kuliner Indonesia dari berbagai daerah.

Setiap kali pertemuan itu diadakan tamu yang datang kira-kira 300 orang dan dari pertemuan ke pertemuan jumlah pengunjung semakin banyak. Selain itu, sifat orang Rusia pada umumnya percaya akan rekomendasi dari teman-teman mereka. Setiap kali orang Rusia berlibur ke Bali sepulangnya mereka ke negara mereka, mereka selalu berceritera kepada teman-teman mereka tentang Bali. Hal ini tentu menguntungkan Indonesia karena iklan dari mulut ke mulut sangat ampuh untuk dapat menarik wisatawan Rusia ke Indonesia khususnya Bali.

Secara definitif, berdasarkan Undang-Undang No.10/2009 tentang Kepariwisata, yang dimaksud dengan pariwisata adalah berbagai macam kegiatan wisata yang didukung oleh berbagai fasilitas serta layanan yang disediakan masyarakat, pengusaha, pemerintah, dan pemerintah daerah.

Pariwisata atau *tourism* adalah aktivitas yang berhubungan dengan perjalanan untuk rekreasi, berlibur, melancong, atau turisme. Objek pariwisata dapat berupa tempat-tempat bersejarah atau lokasi-lokasi alam yang indah dan atraktif. Dengan kata lain pariwisata atau turisme adalah suatu perjalanan yang dilakukan untuk rekreasi atau liburan, dan juga persiapan yang dilakukan untuk aktivitas ini (Sucipto & Andayani, 2014: 33).

Berdasarkan data dari Dinas Pariwisata Provinsi Bali, jumlah kunjungan wisatawan Rusia ke pulau Bali sejak tahun 2006 sampai tahun 2014 terus menunjukkan peningkatan, yaitu 32.825 wisatawan (tahun 2006), 43.026 wisatawan (tahun 2007), 51.420 wisatawan (tahun 2008), 58.905 wisatawan (tahun 2009), 65.117 wisatawan (tahun 2010), 75.636 wisatawan (tahun 2011), 77.869 wisatawan (tahun 2012), 79.337 wisatawan (tahun 2013) dan sekitar 72.127 wisatawan (tahun 2014). Hal ini salah satunya disebabkan oleh faktor budaya. Salah satu faktor budaya yang terlihat jelas sangat berpengaruh adalah bahasa. Bahasa Rusia saat ini bukanlah menjadi bahasa yang asing lagi bagi para pelaku pariwisata di pulau Bali karena para pelaku pariwisata di pulau Bali banyak yang mempelajari bahasa Rusia dengan tujuan untuk memberikan pelayanan yang lebih baik dalam berkomunikasi.

Penelitian ini menggunakan metode kualitatif dengan pendekatan budaya. Data-data yang digunakan adalah data-data dari hasil observasi dan wawancara dengan wisatawan Rusia.

Dari paparan singkat di atas perlu diteliti apa daya tarik wisatawan Rusia

mengunjungi Bali tanpa terpengaruh adanya bom Bali I dan II?

PEMBAHASAN

Sejak runtuhnya Uni Soviet tahun 1990 dan Uni Soviet terpecah menjadi 15 negara merdeka, maka berdirilah negara Federasi Rusia sebagai yang negara terbesar dari pecahan Uni Soviet dan dimulailah era kebebasan di bumi Rusia. Sejak saat itu berangsur-angsur orang Rusia berwisata ke negara-negara yang selam ini hanya mereka dengar melalui radio televisi, surat-surat kabar dan media-media lainnya.

Daya tarik Bali bagi wisatawan Rusia di antaranya dapat dilihat dari beberapa hal berikut

1. Alam

Kawasan Tanjung Benoa terletak tidak begitu jauh dari area Nusa Dua. Saat ini, sebagian besar wisatawan jika mengunjungi Tanjung Benoa dikarenakan daerah tersebut merupakan objek wisata bahari. Selain menikmati suasana pantai dengan pasir putihnya yang indah, wisatawan dapat pula melakukan berbagai macam aktivitas bahari seperti *scuba diving*, *parasailing*, *banana boat*, *fly fish*, *jetski* ataupun *wakeboard*. Bahkan dari tepi pantai tersebut, dengan menggunakan *boat* atau *speed boat*, wisatawan dapat menyebrang ke Nusa Lembongan atau Nusa Penida sambil menikmati pemandangan laut dan bisa juga melakukan *trolling fishing*.

Kawasan Nusa Dua memiliki fasilitas kepariwisataan yang paling lengkap di Bali termasuk di Indonesia, seperti: akomodasi/ hotel bintang lima sebanyak sebelas buah dengan 3875 kamar, disamping juga ada restoran, spa

salon, fasilitas sports (termasuk lapangan golf), shopping center dan lain-lainnya. Kawasan ini juga memiliki pantai yang indah dan baik digunakan untuk berekreasi dan berolahraga.

Pada musim kunjungan wisatawan Rusia, yaitu menjelang hari raya Natal dan tahun baru hingga pertengahan Februari, kawasan perhotelan Nusa Dua dan Tanjung Benoa dibanjiri wisatawan Rusia. Salah satu penyebab wisatawan Rusia berkunjung ke Bali pada sekitar akhir November sampai pertengahan Februari, adalah suhu udara di Rusia yang sedang sangat dingin pada waktu tersebut, bahkan kadang-kadang bisa mencapai -40 derajat Celsius. Oleh karena itu, mereka mengunjungi berbagai destinasi wisata, yang dapat memberikan mereka sinar matahari yang cukup bagi mereka. Salah satu tempat tersebut adalah pulau Bali. Wisatawan Rusia sangat senang dengan kondisi alam yang ada di pulau Bali. Ketika di negaranya turun salju dan mereka tidak banyak beraktivitas di luar rumah, namun pada saat itu di Bali mereka bisa menikmati sinar mentari pagi yang sehat. Mereka dapat menikmati *sunrise* "matahari terbit" dan *sunset* "matahari terbenam" dengan indah.

Berdasarkan pengamatan penulis wisatawan Rusia pada tahun 2002 hingga 2010 dapat dikategorikan sebagai wisatawan yang memiliki daya beli yang cukup tinggi. Mereka pun termasuk wisatawan dengan masa tinggal yang cukup lama, yaitu rata-rata dua minggu, terhitung dari mulai kedatangan atau *check in* sampai kepulangan atau *check out*.

Tidak sedikit wisatawan Rusia yang datang ke pulau Bali selama dua minggu tersebut hanya menghabiskan waktunya di hotel saja, sambil sesekali berjemur di pantai. Kawasan Perhotelan Nusa Dua dan Tanjung Benoa yang memiliki akses langsung menuju pantai, menjadikan kawasan ini sebagai kawasan inap terfavorit bagi wisatawan Rusia. Mereka tidak merasa takut atau khawatir kulit mereka menjadi gelap karena seringnya terkena sinar matahari, bahkan mereka selalu merasa bangga dengan berubahnya warna kulit setelah mengunjungi pulau Bali.

Di kalangan para pelaku usaha pariwisata di pulau Bali berkembang asumsi bahwa wisatawan Rusia yang menginap di hotel berbintang lima di kawasan perhotelan Nusa Dua dan Tanjung Benoa memiliki kualitas finansial yang lebih baik dibandingkan dengan wisatawan Rusia yang menginap di hotel lain. Hal ini diukur dengan harga sewa kamar untuk hotel dan pembelanjaan lainnya di kawasan Nusa Dua dan Tanjung Benoa yang lebih mahal dibandingkan dengan hotel di lokasi lain. Begitu pun dengan pilihan hotel yang disewa oleh wisatawan Rusia yang datang ke kawasan Nusa Dua dan Tanjung Benoa memiliki penilaian tersendiri bagi para pelaku usaha pariwisata di pulau Bali. Pelaku pariwisata secara umum menilai bahwa wisatawan yang menginap di Hotel Nusa Dua Beach akan lebih berkualitas dibandingkan dengan wisatawan yang tinggal di Hotel Ayodya, yang pada waktu itu masih bernama Hotel Hilton.

2. Bahasa

Wisatawan Rusia termasuk salah satu wisatawan mancanegara yang sangat fanatik dengan bahasanya. Sekali pun mereka bisa berbahasa Inggris sebagai bahasa internasional, namun mereka lebih senang dan bangga berbahasa Rusia. Selain itu, karakter wisatawan Rusia yang cukup keras, tidak ramah, dan sangat berhati-hati ketika berinteraksi dengan orang asing, merupakan ciri khas dari wisatawan Rusia yang mudah dikenali. Namun, wisatawan Rusia pun dikenal sebagai wisatawan yang mempunyai tingkat disiplin yang tinggi, cerdas, kritis, dan sangat senang berdiskusi tentang pelbagai hal. Tidak sedikit wisatawan Rusia yang menceritakan tentang negaranya, selain rasa ingin tahunya yang besar akan destinasi wisata yang dikunjunginya.

Ada dua karakter yang menguntungkan para pelaku pariwisata, yaitu rasa ingin tahu yang besar dan sifat pemberani dari orang Rusia yang tidak dimiliki semua wisatawan. Karena rasa ingin tahu dan sifat pemberani inilah, maka situasi politik yang tengah bergejolak atau bencana alam yang terjadi di negeri ini, seperti gunung meletus, gempa bumi atau pun tsunami, tidak mengurangi minat mereka untuk tetap mengunjungi pula Bali sebagai destinasi wisata pilihan mereka. Dengan demikian banyak pramuwisata mempelajari bahasa Rusia dan beralih menjadi pramuwisata untuk wisatawan Rusia. Kini di berbagai kota di Bali banyak terdapat kursus-kursus bahasa Rusia dengan peminat yang terus meningkat. Dengan situasi yang nyaman dari segi bahasa yang diperoleh wisatawan Rusia maka wisatawan Rusia

merasa berada di negaranya sendiri dengan situasi yang berbeda

3. Makanan

Restoran merupakan salah satu sarana pariwisata yang tidak kalah pentingnya dan sangat menarik untuk dikaji. Selain restoran internasional yang terdapat di sepanjang jalan Pratama Tanjung Benoa dan berderet sepanjang jalan Mengiat, yang menyajikan menu berstandar internasional. Orang Rusia termasuk fanatik pada makanan khas Rusia. Mereka selalu rindu pada makanan-makanan yang biasa mereka makan di negaranya. Pada saat mereka liburan pun mereka ingin ada makanan seperti yang mereka makan di negaranya. Pada saat mereka liburan di Bali, apa yang mereka inginkan sudah tersedia, karena di Bali terutama di Denpasar terdapat toko-toko makanan dan restoran Rusia. Di tempat-tempat seperti ini mereka bisa menikmati makanan yang biasa mereka makan di negaranya dan mereka dapat menikmatinya di kala mereka jauh dari negaranya. Ciri khas makanan mereka adalah *borsy*, *syi*, *solyanka* (sejenis sup), roti hitam yang khas Rusia, *smetana* (semacam sour cream), *pemini* (semacam pangsit).

Seiring dengan meningkatnya jumlah wisatawan Rusia yang berkunjung ke pulau Bali, dimanfaatkan oleh beberapa masyarakat yang memiliki lahan dan modal finansial untuk membuka restoran baru yang di dalamnya menyajikan menu makanan Rusia. Untuk memberikan pelayanan terbaik kepada para wisatawan Rusia, pemilik restoran pun menyediakan menu yang ditulis dalam bahasa Rusia dan mempekerjakan karyawan restoran

yang mampu berbahasa Rusia. Hal ini menyebabkan wisatawan Rusia merasa nyaman dan tidak kesulitan dalam memilih menu yang disajikan.

4. Kesenian

Berbicara mengenai kesenian, pulau Bali memiliki banyak seni yang dapat dinikmati oleh wisatawan di antaranya seni patung, seni lukis, seni kerajinan tangan, seni musik, hingga seni tari. Tarian Bali merupakan seni yang tidak bisa dilepaskan dari teater. Pertunjukkan tari yang ditampilkan kepada para penonton tidak pernah lepas dari gaya cerita, yang pada gilirannya menentukan musiknya dan gaya tekniknya. Bali memiliki banyak jenis tarian dan sandiwara, di antaranya adalah Legong, Calon Arang, Barong, Jauk, Joged, Mendet dan Rejang, Sanghyang, Wayang Kulit, Wayang Wong, Baris, Topeng Gong, Kebyar, Gambuh, Arja, Barong Landung, Janger dan Kecak. Orang Rusia senang pada teater dan tidak heran bila mereka senang pada tarian dan sandiwara Bali.

SIMPULAN

Penggunaan bahasa Rusia baik secara lisan maupun tulisan di beberapa destinasi wisata di pulau Bali, memberikan nilai positif bagi wisatawan Rusia. Wisatawan Rusia merasa nyaman dan terpuaskan dengan

fasilitas bahasa tersebut, karena apa yang mereka perlukan dapat terkomunikasikan dengan baik. Kenyamanan seperti ini menjadi sebuah pertimbangan bagi sebagian besar wisatawan Rusia untuk kembali mengunjungi Bali pada periode kunjungan berikutnya.

Selain faktor bahasa Rusia yang memuaskan bagi para wisatawan Rusia, ada beberapa faktor budaya yang lain turut mendukung peningkatan kunjungan wisatawan Rusia ke pulau Bali sekaligus sebagai daya tariknya, yaitu faktor alam, faktor kesenian, faktor makanan,

DAFTAR PUSTAKA

- Koentjaraningrat. 2009. Pengantar Antropologi. Bandung.
- Sucipto, Hery ., Andayani, Fitria. (2014). *Wisata Syariah: Karakter, Potensi, Prospek dan Tantangannya*. Jakarta: Grafindo.
- Suwintari, I Gusti Ayu Eka. (2012). Tesis: Kepuasan Wisatawan Terhadap Kualitas Pelayanan "Tourist Information Counters" di Jalan Padma Utara, Legian, Kuta. Denpasar: Universitas Udayana

ANALISIS WACANA KRITIS IDEOLOGI GENDER DALAM CERPEN SUAMI IBU, SUAMI SAYA KARYA DJENAR MAESA AYU

Latifah

Email: latifahtif357@gmail.com

Abstrak

Analisis wacana kritis ideology gender adalah analisis yang mencoba mengangkat perempuan ke permukaan sehingga keadilan dan kesetaraan gender secara struktural dan kultural dapat diwujudkan. Tujuan dari kajian perempuan atau analisis gender, yaitu (1) memperoleh pemahaman tentang mekanisme hubungan yang asimetris atas dasar jenis kelamin, ras, dan kelas dalam suatu masyarakat serta pelestariannya, (2) mencari strategi yang dapat mengubah situasi tersebut ke situasi yang mewujudkan hubungan yang lebih simetris. Analisis gender mencoba menelusuri dan menganalisis segala manifestasi struktural dan sistematis ketidakadilan gender demi transformasi yang adil untuk perempuan. Oleh sebab itu pemilihan cerpen dengan judul Suami Ibu, Suami Saya karya Djenar Maesa Ayu mewakili ketidakadilan gender dalam sebuah perkawinan, hak-hak perempuan yang diabaikan, martabat perempuan yang dijatuhkan. Langkah menganalisis cerpen dengan menggunakan AWK ideology gender yaitu ada 6 langkah diantaranya yaitu (1) menentukan teks yang akan dianalisis, (2) menentukan subjek penceritaan, (3) menentukan objek penceritaan, (4) menentukan deskripsi bahasa, (5) menentukan interpretasi jenis ideology, (6) menentukan eksplanasi ketidakadilan.

Kata kunci: *Analisis wacana Kritis, Ideologi Gender, Cerpen*

PENDAHULUAN

Kekerasan dalam rumah tangga memang selalu menjadi topik yang hangat dalam pemberitaan, baik media cetak maupun elektronik. Pada umumnya sasaran Kekerasan dalam rumah tangga umumnya terjadi pada perempuan, perempuan menjadi objek yang selalu mengalami penderitaan secara fisik dan psikis. Banyak faktor mengapa Kekerasan dalam rumah tangga bisa terjadi, diantaranya faktor ekonomi, faktor adat/kebiasaan, faktor perbedaan jenis kelamin, faktor lingkungan dan masih banyak lagi. Hak perempuan menjadi tidak didapatkan secara utuh dikarenakan faktor kekerasan yang dialami, oleh sebab itu saya ingin menganalisis Wacana Kritis

Ideologi Gender dalam Cerpen Suami Ibu, Suami Saya karya Djenar Maesa Ayu untuk dijadikan informasi serta pembelajaran ke khalayak umum bahwa kita sebagai perempuan tidak tunduk pada suatu hal yang diluar koridor hak nya, tidak tunduk pada sesuatu yang salah apalagi kita hanya diam tanpa melakukan sesuatu yang seharusnya kita lakukan yaitu menjaga martabat dan kehormatan kita sebagai perempuan

Masalah

Berdasarkan latar belakang di atas, masalah yang perlu diungkap dalam penelitian ini ialah sebagai berikut :

1. Bagaimana bentuk penindasan pada perempuan dalam cerpen Suami Ibu,

Suami Saya karya Djenar Maesa Ayu ?

2. Apa saja penindasan yang diterima oleh anak dalam cerpen Suami Ibu, Suami Saya karya Djenar Maesa Ayu ?
3. Apa saja bentuk kekerasan yang dilakukan ayah terhadap keluarganya dalam cerpen Suami Ibu, Suami Saya karya Djenar Maesa Ayu ?

Tujuan Penelitian dan Hasil yang Diharapkan

Berdasarkan latar belakang dan rumusan masalah di atas, penelitian ini bertujuan untuk memberikan informasi tentang fenomena yang terjadi pada perempuan khususnya kekerasan dalam rumah tangga yang tersurat dalam cerpen Suami Ibu, Suami Saya Djenar Maesa Ayu . Hasil yang diharapkan dalam analisis wacana kritis pada cerpen Suami Ibu, Suami Saya adalah memberikan informasi mengenai bentuk kekerasan yang dialami oleh perempuan, sehingga diharapkan kaum perempuan bisa lebih berhati-hati serta berani untuk mempertahankan hak-haknya sebagai perempuan. Berani melindungi diri dari bentuk kekerasan yang dilakukan oleh orang terdekat/keluarga

Manfaat Penelitian

Penyajian analisis wacana kritis ideologi gender dimaksudkan agar dapat dibaca oleh kalangan masyarakat yang lebih luas serta dapat mengambil pelajaran dari cerpen tersebut bahwa sebagai perempuan, istri, suami, ayah, anak, mempunyai hak dan kewajiban yang harus dilaksanakan sesuai dengan norma-norma yang berlaku/ benar

Sumber Data

Sumber data penelitian ini adalah cerpen Suami Ibu, Suami Saya Karya Djenar Maesa Ayu dalam bukunya yang berjudul Kumpulan Cerpen “Cerita Pendek Tentang Cerita Cinta Pendek” penerbit PT Gramedia Pustaka Utama, Jakarta.

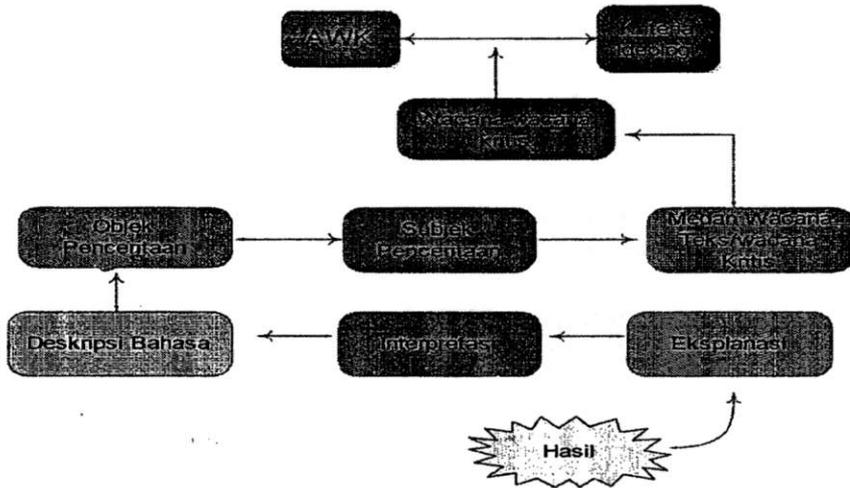
Landasan Teori

Secara umum dapat dikatakan bahwa kajian perempuan atau analisis gender mencoba mengangkat perempuan ke permukaan sehingga keadilan dan kesetaraan gender secara struktural dan kultural dapat diwujudkan. Tujuan dari kajian perempuan atau analisis gender, yaitu (1) memperoleh pemahaman tentang mekanisme hubungan yang asimetris atas dasar jenis kelamin, ras, dan kelas dalam suatu masyarakat serta pelestariannya, (2) mencari strategi yang dapat mengubah situasi tersebut ke situasi yang mewujudkan hubungan yang lebih simetris . Analisis gender mencoba menelusuri dan menganalisis segala manifestasi struktural dan sistematis ketidakadilan gender demi transformasi yang adil untuk perempuan. Analisis gender juga mengkaji terhadap isu perempuan, perspektif perempuan, keadilan dan kesetaraan gender (laki-laki dan perempuan), kepentingan perempuan, perbaikan kedudukan dan peran perempuan, sejarah perempuan, sosok perempuan, faktor yang mempengaruhi posisi perempuan di masyarakat yang berbeda, cerminan perempuan dalam sastra dan seni, penciptaan feminitas, dan pembentukan subjektivitas perempuan. Wilayah analisis gender ini sudah sangat luas, misalnya tentang

generalisasi, subordinasi, pelabelan negatif perempuan, dan kekerasan terhadap perempuan adalah termasuk ke dalam isu gender.

Pola AWK yang dimodifikasi ini berbentuk model untuk menganalisis wacana-wacana kritis. pola ini dilatar belakangi pola AWK Sara Mills dan Norman Fairclough. Model AWK ini bisa digunakan pada setiap wacana yang mempresentasikan kekuasaan, contohnya wacana politik, ras, hegemoni, kelas sosial, gender dll.

Modifikasi Model Analisis Wacana Kritis



Dari bagan di atas, bisa di uraikan keterangan atau penjelasan mengenai apa yang diteliti dan dianalisis.

1. AWK merupakan media wacana yang akan dianalisis
2. Kriteria ideology, tentukan kriterianya mengapa media wacana itu ditentukan sebagai ideology tertentu
3. Wacana-wacana kritis, tentukan media wacana yang akan dianalisis, baik berupa artikel media massa, cerpen, atau novel.
4. Medan wacana teks/wacana kritis yang akan dianalisis
5. Subjek penceritaan, tentukan siapa yang menjadi subjek penceritaannya

6. Objek penceritaan, tentukan siapa yang menjadi Objek penceritaannya
7. Deskripsi bahasa, tentukan makna dari deskripsi bahasa, baik diksi, frase, klausa, kalimat, dan gaya bahasa
8. Interpretasi makna dari deskripsi bahasa diinterpretasi
9. Eksplanasi, hasil interpretasi dieksplanasi, kemudian tentukan hasilnya

Cerpen

Cerpen adalah cerita pendek, jenis karya sastra yang memaparkan kisah ataupun cerita tentang manusia beserta

seluk beluknya lewat tulisan pendek.. Maksud dari cerita pendek disini ialah ceritanya kurang dari 10.000 (sepuluh ribu) kata atau kurang dari 10 (sepuluh) halaman. Selain itu, cerpen hanya memberikan kesan tunggal memusatkan diri pada satu tokoh dan satu situasi saja.

- Koda – Ini merupakan nilai ataupun pelajaran yang dapat diambil dari suatu teks cerita oleh pembacanya.

Pembahasan

Hasil Analisis Wacana Kritis Ideologi Gender pada Cerpen Suami Ibu, Suami Saya Karya Djenar Maesa Ayu.

1. Teks yang dianalisis dalam penelitian ini yaitu teks cerpen Suami Ibu, Suami Saya Karya Djenar Maesa Ayu
2. Subjek penceritaan dalam cerpen ini adalah seorang ayah dan juga suami yang tidak disebutkan namanya
3. Objek penceritaan dalam cerpen ini adalah saya (seorang perempuan, ibu, anak sekaligus seorang istri) yang tidak disebutkan namanya dan seorang ibu (seorang ibu dan istri) yang juga tidak disebutkan namanya.
4. Penggalan deskripsi bahasa dalam cerpen Suami Ibu, Suami Saya Karya Djenar Maesa Ayu
 - a. *Yang ia tahu, Ayah biasa melemparkan bakul nasi ke muka ibu jika mendapati nasi yang ditanak ibu tidak seperti yang dimau, yang ia tahu Ayah sering memukul ibu ketika baju yang hendak dikenakannya masih berbau, yang ia tahu tak ada sedikit pun perlawanan dari ibu*

- b. *Ia sering memperhatikan upaya ibunya meredam amarah ayahnya. Setiap kali ayahnya marah dan berhari-hari tidak pulang ke rumah, hampir setiap waktu ibunya menunggu dengan berpakaian yang menggugah gairah. Terlihat jelas kekecewaan di wajah ibunya jika yang ditunggu tidak juga datang.*
 - c. *Pada saat itu lebam di mata dan sekujur tubuhnya sudah hilang. Sementara lebam di tubuhnya sendiri, masih terasa sakit bukan kepalang.*
 - d. *Anda membenci ibu yang memukul Anda ketika sedang putus asa setiap kali menunggu ayah Anda pulang, atau membenci Ayah yang menyebabkan anda dipukuli?*
 - e. *Ia dihibahkan baju pengantin yang dulu dikenakan ibunya. satu hari sesudah ia positif hamil. Dua hari sebelum menikah. Satu hari sebelum menemukan ibunya tewas gantung diri. Sesaat setelah mengemukakan keinginannya untuk bunuh aborsi*
 - f. *Anda membenci diri sendiri dan merasa melacur karena tidur dengan pembunuh ibu dan pemerkosa hanya untuk kepentingan anak-anak?*
5. Interpretasi dari deskripsi bahasa yang digunakan dalam penggalan cerpen diatas
 - a. *Bahwa sepengetahuan dirinya, perlakuan yang diterima ibunya begitu kasar, bahwa ayahnya selalu melakukan tindakan*

kekerasan apabila hal yang diinginkan tidak bisa dipenuhi ibu, bahwa kesalahan sedikitpun akan menyebabkan hati ibu terluka bahkan dengan sangat tega ayah selalu memukul ibunya ketika pekerjaan yang dilakukan ibunya dianggap salah, dan yang ia tahu ibunya tidak mampu berbuat apa-apa, tidak melakukan perlawanan apapun selain diam.

b. Ia juga selalu memperhatikan bahwa ibunya selalu mencoba untuk meredam amarah ayahnya, ibunya selalu mencoba agar suaminya tidak marah, karena apabila sampai ayahnya marah maka ayahnya bisa tidak pulang kerumah selama sehari-hari, walaupun begitu sang ibu selalu setia menunggu kedatangan suaminya, ibunya berusaha tampil bergairah menunggu kedatangan suaminya. Tetapi usaha ibunya melakukan semua itu selalu sia-sia, karena suami yang ia tunggu tidak pulang kerumah dengan tepat waktu sesuai dengan yang diharapkannya.

c. Ibunya selalu menanti suaminya untuk pulang kerumah sampai begitu lama, sehari-hari bahkan lebih, sampai bekas luka yang akibat pukulan suaminya sebelum suaminya pergi tidak berbekas, tetapi luka ditubuh ia masih jelas terlihat, luka itu disebabkan oleh pukulan ibunya, pukulan yang ia terima itu sebagai pelampiasan amarah, kekesalan, kekecewaan

sang ibu yang diakibatkan oleh suaminya

d. ia bingung harus menyalahkan siapa? ibu atau ayahnya sebab pukulan yang ia terima itu dilakukan oleh ibunya tetapi ibunya memukulinya disebabkan oleh ayahnya yang jarang pulang, berbuat kasar, tidak perhatian dll. Jadi ia dijadikan pelampiasan amarah oleh ibunya, tanpa mampu berbuat apapun untuk melindungi dirinya dari kekerasan yang menimpa dirinya

e. ia akhirnya hamil, dan satu hari setelah ibunya mengetahui kehamilannya, ibunya tewas gantung diri, sementara ia dinikahi oleh ayahnya

f. ia mungkin membenci dirinya karena menganggap dirinya melacur karena ia tega menikah dengan pembunuh dan pemerkosa

6. Eksplanasi

Dari analisis di atas terlihat wacana dialog wacana dialog ini menceritakan kekerasan yang dialami oleh seorang istri dan anak, yang mengharusnya istri dan anak patuh pada perintah lelaki (suami, ayah) sekalipun perintah tersebut tidak sesuai dengan norma masyarakat, agama, serta hak azasi manusia termasuk hak perempuan. Ketidak berdayaan perempuan dalam cerpen ini sangat jelas terlihat, akan tetapi sisi lain dari cerpen ini bahwa suami ibunya yang sekarang menjadi suaminya mampu merubah sikap tatkala ia menjadi suami anaknya. Perubahan

itu terlihat begitu signifikan karena perubahan itu mencakup keseluruhan perilaku negatif yang dulu pernah dilakukan menjadi perilaku yang positif. Yang menjadi abu-abu dalam cerpen ini adalah apakah ayah yang sekarang menjadi suami ia adalah ayah kandung atau ayah tiri?

SIMPULAN

Analisis wacana ideologi gender dalam cerpen ini mengungkapkan hakikat gender berupa adanya fakta atau realita dalam kehidupan masyarakat kita, bahwa perempuan selalu dijadikan objek kekerasan, perempuan menjadi sangat tak berdaya oleh cinta dan kekuasaan, perempuan menjadi mampu melakukan hal gila demi menjaga kebahagiaan anak dan keluarganya, perempuan menjadi tak mampu mengendalikan emosi, bahkan berani

mengakhiri hidupnya karena ketidakmampuan.

DAFTAR PUSTAKA

- Ayu, D.M. 2016. *Cerita pendek tentang cerita cinta pendek*. Jakarta:PT Gramedia Pustaka Utama.
- Darma, Y.A. 2009. *Analisis wacana kritis*. Bandung: Yrama Widya
- Yundiafi, S.H. 2010. *Syair saudagar miskin: analisis struktur dan nilai budaya serta suntingan teks*. Jakarta:Pusat Bahasa
- <http://www.pengertianku.net/2014/11/pengertian-cerpen-dan-strukturnya-dilengkapi-unsur-unsurnya.html> diunggah tanggal 18 April 2016 pukul 03.30 WIB

PELUANG SENI RAKYAT KUDA RENGONG SUMEDANG MELENGGANG SEBAGAI DESTINASI WISATA BUDAYA

Upik Rafida

Fakultas Ilmu Budaya Universitas Padjadjaran Bandung

E-mail: upikraf.ru80@yahoo.com

Abstrak

Mencermati perjalanan Seni Rakyat Kuda Rengong dari waktu ke waktu dengan kekuatan perkembangan kuantitas dan kualitas kesenian itu sendiri, sesungguhnya menunjukkan peluang merambah ke bidang “industri” pariwisata, di mana seni rakyat Kuda Rengong dapat memberikan kontribusi melenggang sebagai destinasi wisata budaya. Penelitian ini berupaya menganalisis peluang tersebut di wilayahnya, di Kabupaten Sumedang. Dalam Penelitian ini digunakan penelitian deskriptif melalui pendekatan metode kualitatif dengan teknik pengumpulan data: teknik hubungan kerja lapangan, teknik observasi, teknik wawancara, dan teknik dokumentasi. Hasil yang diperoleh dari kegiatan penelitian ini adalah Seni Kuda Rengong berpeluang besar dalam “industri” pariwisata atas dasar: ikon wilayahnya, kekuatan pelestarian seni tradisional itu sendiri, dan roh Sumedang “Puser Budaya Sunda”.

Kata kunci: *kuda rengong, seni rakyat, seni pertunjukan, peluang pariwisata, destinasi wisata budaya.*

PENDAHULUAN

Perjalanan Seni Kuda Rengong dimulai di Desa Cikurubuk Kecamatan Buah Dua Kabupaten Sumedang sekitar tahun 1880-an, tempat kelahiran seni ini dari tangan Sipan, seorang juru ternak, yang berhasil melatih kuda melakukan gerakan-gerakan tertentu dan dia lah sebagai pencipta Seni Kuda Rengong. Berkat ketertarikan Bupati Sumedang, Pangeran Aria Surja Atmadja (baca: Aria Surya Atmaja) “Pangeran Mekah” (1882-1919) terhadap kepaiawaian Sipan melatih kuda bisa menari, Sipan diminta untuk melatih kuda-kuda beliau. Sejak itu seni ini tumbuh dan berkembang mewarnai kesenian masyarakat, bahkan meluas ke luar Kabupaten Sumedang.

Kuda Rengong adalah seni tradisional, termasuk seni helaran/

pertunjukan, merupakan kesenian khas masyarakat Kabupaten Sumedang; memiliki istilah lain: Kuda Igel (ngigel, menari) dan Kuda Depok. Pentas Seni Kuda Rengong terdiri dari “kuda”, penunggang kuda dengan sebutan “anak sunat” (biasanya anak-anak, laki-laki atau perempuan), penuntun kuda dengan sebutan “pelatuk”, para pemain musik dengan sebutan “nayaga”, seperangkat alat musik disebut “waditra”, “penari pengiring”, dan “sinden”. Semua unsur itu berhias sesuai dengan posisi penampilan mereka dalam tim Seni Kuda Rengong; penampilan merupakan kekuatan identitas masing-masing unsur. Keunikan dari kuda itu sendiri dalam pertunjukan Seni Kuda Rengong adalah intuisi kuda yang memberikan reaksi terhadap suatu tetabuhan.

Seni pertunjukan merupakan salah satu bentuk atraksi wisata, baik itu yang tradisional, kontemporer maupun modern yang dapat menjadi daya tarik atau andalan wisata. Seni pertunjukan dalam konteks pariwisata merujuk pada penggalian warisan budaya masyarakat setempat yang menggambarkan karakteristik daerah yang bersangkutan. Atraksi wisata, khususnya seni pertunjukan yang berbasis pada karya masyarakat setempat akan memberi dampak yang bisa memperluas kesempatan kerja, khususnya bagi masyarakat setempat, sehingga mampu menggerakkan pertumbuhan ekonomi lokal maupun nasional.

Seni Kuda Renggong selama ini tampil sebagai hiburan semata. Kabupaten Sumedang memiliki luas wilayah 153.124 ha dengan potensi sumber daya alam yang cukup, terutama di sektor pariwisata, selain juga potensi kuliner/makanan khas, kerajinan tradisional, pertanian, kehutanan, dan peternakan (<http://www.jabarprov.go.id/index.php/subMenu/kabupatenslaskota/profilkabupatenkota/detailprofil/16>). Lihat saja rencana pemerintah yang memacu sektor kuliner dengan ekspor hui (ubi jalar) Cilembu ke Jepang dan Taiwan. Juga rencana mendirikan perkampungan tradisional yang berbentuk bangunan Kampung Kasumedangan di Kawasan Gunung Lingga di Kecamatan Cisitua dan Kecamatan Darmaraja, atau Kampung Toga yang terus dikembangkan dengan sarana olah raga rekreasi paralayangnya. Dari data ini dapat dilihat, bahwa ada peluang untuk kesenian/Seni Kuda Renggong dikembangkan ke arah pariwisata. Menurut Suhana (wawancara 30 September 2014) menyatakan, bahwa

peluang Seni Kuda Renggong merambah ke dunia pariwisata “besar”.

Seni Kuda Renggong sebagai seni tradisional sangat menonjol di wilayah Kabupaten Sumedang dibandingkan dengan seni tradisional lainnya. Sebagai seni helaran/pertunjukan Kuda Renggong menjalani rutinitas dari satu pertunjukan ke pertunjukan lainnya; semata-mata tampil sebatas seni hiburan dihadapan masyarakatnya. Menilik perjalanan Seni Kuda Renggong dari waktu ke waktu dengan segala atribut yang melekat pada kesenian itu sendiri, sesungguhnya menunjukkan perkembangan yang berpotensi merambah ke bidang “industri/ekonomi kreatif” berbasis ekonomi kerakyatan, yaitu: pariwisata. Hal ini didukung pula kepada pengembangan potensi Kabupaten Sumedang dalam bidang pariwisata, di mana kesenian dapat memberikan kontribusi meningkatkan kesejahteraan bagi masyarakat setempat dengan mengapresiasi Seni Rakyat Kuda Renggong sebagai komoditas pariwisata.

Penelitian ini menggunakan metode kualitatif deskriptif. Bogdan dan Taylor (dalam Moleong, 2001:3) yang memiliki esensi, bahwa penelitian kualitatif sebagai metode memberikan pemahaman makna atas fenomena secara holistik, yang dilakukan melalui pemahaman dan penemuan dengan langkah-langkah yang memfokuskan pada: (1) mengumpulkan data lapangan, (2) menganalisis data, (3) merumuskan hasil studi, (4) menyusun rekomendasi untuk perbaikan kinerja (Danim, 2002: 51). Fokus perhatian peneliti kualitatif yang paling esensial adalah kemampuan dalam membuat makna atas suatu kejadian atau fenomena pada situasi yang tampak, bahkan peneliti harus

melakukan perenungan dan refleksi atas kemungkinan-kemungkinan yang ada di balik yang tampak.

Metode sebagai cara utama untuk mencapai suatu tujuan, menggunakan teknik atau alat-alat tertentu (Surakhmad, 1998: 131). Teknik-teknik yang digunakan adalah: (1) teknik hubungan kerja lapangan adalah hubungan antara peneliti atau kelompok peneliti dengan subjek atau sekelompok subjek penelitian, baik secara formal (karena status atau jabatan) maupun informal (hubungan secara personal) (Danim, 2002: 122); (2) teknik observasi adalah suatu teknik yang digunakan untuk menggali data dari sumber data berupa peristiwa, tempat atau lokasi, dan benda serta rekaman gambar tertentu (Sutopo, 2002: 64); (3) teknik wawancara adalah metode pengumpulan data dengan cara menanyakan sesuatu kepada seorang responden, caranya adalah bercakap-cakap secara tatap muka (Aminuddin, 1990: 103); (4) teknik dokumentasi biasanya menggunakan *content analysis* 'kajian isi', Guba dan Lincoln menyatakan (dalam Moleong, 2001: 163) teknik apapun yang digunakan untuk menarik simpulan dalam usaha menemukan karakteristik pesan, dilakukan secara objektif dan sistematis.

PEMBAHASAN

Sebagai kesenian asli masyarakat Sumedang, hingga kini Seni Kuda Renggong masih dikenal dekat di kalangan masyarakat Sumedang dan masih tetap terpelihara keberadaannya dengan baik. Kepopuleran Seni Kuda Renggong masih terjaga di kalangan masyarakat pendukungnya. Pencinta Seni Kuda Renggong selalu berupaya

untuk meluangkan waktu menyaksikan pertunjukan kesenian ini di mana pun kesenian itu tampil; lihat saja ketika berlangsung "Festival Seni Kuda Renggong" di Lapangan Darongdong di Desa Buah Dua, Kecamatan Buah Dua Kabupaten Sumedang yang berlangsung pada tanggal 27 Oktober 2011, masyarakat Kabupaten Sumedang berbondong-bondong menyaksikan acara tersebut dari pagi hingga sore, tak gentar melawan terik siang yang sangat panas, mereka tetap setia demi menikmati sajian penampilan Seni Kuda Renggong pujaannya. Demikian pula bagi para seniman Seni Kuda Renggong yang tampil hari itu, mereka dengan dedikasi dan integritas tinggi telah menghanyutkan pendukungnya hingga membangkitkan fanatisme dan rasa bangga penonton. Tentu peristiwa ini tidak terjadi di Lapangan Darongdong saja, di setiap kesempatan dan waktu kesenian ini tampil di masyarakat, tumpah ruah lah para pencinta untuk menikmati pertunjukan Seni Kuda Renggong. Apresiasi masyarakat Sumedang terhadap kesenian asli mereka sungguh luar biasa, setiap pertunjukan Seni Kuda Renggong tak pernah lengang dari penggemar.

Perjalanan ikon suatu daerah merupakan pencapaian perjalanan sejarah wilayah itu. Perjalanan sejarah seni itu sendiri (baca: Seni Kuda Renggong) berproses dalam ruang dan waktu yang membawa kepada puncak kejayaan Seni Kuda Renggong sebagai ekspresi kemenangan yang telah memberikan kebesaran citra yang khas baik bagi daerahnya maupun masyarakat pendukungnya. Dari awal seni ini lahir di Desa Cikurubuk Kecamatan Buah Dua, lalu menjelma sebagai seni pertunjukan,

dari mulai penampilan hanya kuda penari dan tetabuhan, berkembang dengan kehadiran anak sunat, penari, dan penambahan tetabuhan, seni ini berhasil memikat masyarakat. Dimulai lah perjalanan dari satu pertunjukan ke pertunjukan lain dalam helaran hajatan (khitanan, acara nikah, ulang tahun; penerimaan tamu penting/pejabat, pemilihan Kepala Desa, acara kemerdekaan, festival, bahkan sebagai logo Pilkada, dan lain-lain) menjadikan seni ini digemari oleh masyarakat.

Perhatian dan dukungan seni tersebut dari berbagai pihak sangat menentukan kelangsungan Seni Kuda Renggong mendatang. Seperti yang disampaikan oleh Rohana (wawancara: 10 September 2014), bahwa Seni Kuda Renggong sudah memasyarakat, di setiap pertunjukan masyarakat membludak, historis dari kuda tunggang sampai kuda renggong mengangkat Seni Kuda Renggong sebagai ikon masyarakat pendukung dan pemerintahan setempat. Titik kulminasi Seni Kuda Renggong sebagai salah satu kesenian yang masih hidup subur di tanah kelahirannya sendiri merupakan pengejawantahan rasa “memiliki” masyarakat dan penggiat seni itu sendiri. Makna “memiliki” menurut Suhana, penggiat Seni Kuda Renggong (wawancara: 30 September 2014) sangat dalam, khususnya bagi penggiat Seni Kuda Renggong di wilayah Kabupaten Sumedang. Pemaknaan tersebut memiliki nilai yang berbeda dari sudut pandang masyarakat umum; bagi mereka, rasa “memiliki” itu sebatas penikmat seni, bahwa masyarakat terhibur, terpuaskan akan rasa kecintaan mereka terhadap seni leluhur kebanggaan mereka. Berbeda bagi

penggiat Seni Kuda Renggong, rasa “memiliki” itu tidak lah sebatas kenikmatan seni semata sebagai suatu hiburan; “memiliki” itu adalah “mempertahankan” agar kesenian itu lestari di segala masa yang dapat beradaptasi di segala lini kehidupan.

Seni Kuda Renggong mengalami perkembangan, baik dari sisi kualitas maupun kuantitas. Seni Kuda Renggong merupakan kesenian rakyat yang digali dari warisan budaya masyarakat setempat. Seni Kuda Renggong selama ini tampil sebagai hiburan semata. Penelitian Seni Kuda Renggong ini memfokuskan pada potensinya sebagai komoditas pariwisata atas kebanggaan masyarakat Kabupaten Sumedang dan rasa memiliki para pelaku Seni Kuda Renggong itu sendiri juga perhatian pemerintah, yang bertekad untuk mempertahankan/melestarikan keberadaan Seni Kuda Renggong serta visi mereka untuk pengembangan Seni Kuda Renggong ke depan.

Terkait potensi Seni Kuda Renggong melenggang ke ranah “industri” pariwisata dapat ditelisik dari analisis SWOT (empat unsur), kemudian dikerucutkan sebagai faktor pendorong dan aspek tantangan. Berdasarkan analisis SWOT dapat diamati: (1) strengths/ kekuatan: Sumedang Pusat Budaya Sunda “Puser Budaya Sunda” dan mempertahankan/melestarikan Seni Kuda Renggong; (2) weaknesses/kelemahan: kegalauan visi antara idealisme dan komersialisme; (3) opportunities/pejuang: ikon Kabupaten Sumedang; (4) threats/ancaman): Sumedang “Kota Ngarangrangan”, yang dikerucutkan sebagai faktor pendorong dengan tiga unsur yaitu: ikon Kabupaten Sumedang, mempertahankan/

melestarikan Seni Kuda Renggong, Sumedang “Puser Budaya Sunda” dan aspek tantangan dengan dua unsur yaitu: Sumedang “Kota Ngarangrangan” dan kegalauan visi idealisme–komersialisme.

Dari pengamatan tersebut diperoleh tiga kekuatan besar sebagai spirit penyangga Seni Kuda Renggong berpotensi sebagai komoditas pariwisata, yaitu: (1) Seni Kuda Renggong merupakan ikon Kabupaten Sumedang sebagai kebanggaan masyarakat dan pemerintah setempat; (2) semangat dan tekad para seniman penggiat/tokoh Seni Kuda Renggong yang diperkuat atas kecintaan masyarakat terhadap seni asli mereka untuk mempertahankan kelangsungan/melestarikan seni ini; (3) Sumedang sebagai “Puser Budaya Sunda” sadar benar, bahwa moto ini adalah kekuatan moral untuk menggalang semua elemen masyarakat dan pemerintah mencapai lebih sejahtera ke depan “ngadaun ngora” untuk menepis Sumedang “ngarangrangan” (Suhana, wawancara: 30 September 2014). Ketiga kekuatan besar ini merupakan benang merah untuk menjembatani proses metamorfosa Seni Kuda Renggong dalam ranah pariwisata.

Tak kalah penting kekuatan penyangga lain adalah keberadaan: (1) Paguyuban “Padepokan Paskures” dengan segala daya upaya berusaha untuk mempertahankan keberadaan Seni Kuda Renggong di segala masa; (2) Korlap (koordinator lapangan) “Sembilan Kelompok” untuk menggalang para seniman/pencinta Seni Kuda Renggong beraktifitas secara profesional; (3) Dewan Kebudayaan, wadah yang menjembatani aspirasi masyarakat untuk menggolkan setiap

program yang pro rakyat; (4) upaya tahapan penggiatan Gedung Kesenian, misal: rencana menghidupkan pasar malam/pasar kaget, penjadwalan pementasan seni, aktifitas festival; (5) Sumedang “Puser Budaya Sunda”, ini adalah roh kebudayaan yang digali dari nilai-nilai lama untuk diimplementasikan/ditanamkan pada masa kini. Didukung pula oleh minat/sambutan masyarakat sangat bagus untuk berkecimpung dalam kegiatan/ pertunjukan Seni Kuda Renggong (simak: Bali, pementasan seni tradisional dalam industri pariwisata didukung/dipentaskan oleh masyarakat setempat). Semua ini adalah awal peluang menghantar Seni Kuda Renggong sebagai seni pertunjukan dalam industri pariwisata.

Seni Kuda Renggong terlahir dari seni rakyat yang digali dari warisan budaya masyarakat setempat yang menggambarkan karakteristik daerah tersebut yang memiliki nilai-nilai luhur/lama untuk bisa diimplementasikan dalam kehidupan kini “Sumedang Puser Budaya Sunda”. Kesenian yang mencerminkan budaya suatu masyarakat itu merupakan daya tarik pariwisata. Sesungguhnya pengembangan industri pariwisata akan mendatangkan keuntungan bagi semua pihak termasuk bagi masyarakat tujuan wisata; ini adalah suatu upaya untuk meningkatkan kesejahteraan masyarakat tanpa mengancam kelestarian lingkungan hidup dan lingkungan sosial budaya masyarakat setempat. Untuk itu diperlukan persiapan ketrampilan dan keahlian kerja baru, juga pengembangan pranata sosial dan nilai budaya, bahwa semata-mata bukan saja berorientasi mencari nafkah/kebutuhan hidup sehari-

hari, namun mereka perlu diberdayakan dapat mengelola perusahaan dan mengembangkan pola pikir/sikap sebagai pengusaha atau entrepreneurship. Di lain pihak, pemerintah pun perlu/harus memberikan perlindungan, bimbingan, dan menciptakan iklim yang mendukung usaha pemberdayaan masyarakat, misal: memberi perhatian pada bidang promosi dan pengembangan pariwisata secara sistematis, merencanakan dan merumuskan pertumbuhan pariwisata, membuka jalan untuk pencapaian tujuan, dan sebagainya.

Akan halnya aspek tantangan yang dihadapi adalah (1) Sumedang “Kota Ngarangrangan” dan (2) Kegagalan visi antara idealisme dengan komersialisme. Seni Kuda Renggong sebagai seni penghibur menyusur rutinitas pertunjukan satu ke pertunjukan yang lain, pentas satu ke pentas yang lain tanpa dibatasi ruang dan waktu, menghanyutkan para seniman dalam kesibukan panggung; mereka sangat mandiri. Secara natural, ketika mereka melakukan aktifitas pertunjukan, sesungguhnya mereka sedang melakukan upaya mempertahankan kelangsungan seni itu dihadapan khalayak sebagai tanggung jawab pelaku seni, dan upaya itu di mata pengamat adalah salah satu cara pelestarian seni itu sendiri. Jadi dapat dikatakan, bahwa itu semua baru ada di ambang usaha pelestarian.

Rencana pemerintah untuk membangun ruas jalan tol Cileunyi–Cimalaka dan pembangunan bandara di Majalengka, ini suatu perenungan yang dalam bagi Suhana (wawancara, 30 September 2014) tentang Sumedang “Kota Ngarangrangan”; dikisahkan,

bahwa suatu saat nanti keramaian Sumedang akan pindah/berakhir di ujung (baca: Ujung Jaya, kecamatan) dan kota (baca: Sumedang) akan “ngarangrangan” ‘berguguran’. Keadaan ini terkondisikan dengan kehadiran rencana pembangunan bandara dan jalan tol tersebut, sehingga nanti, ketika rencana pembangunan kedua sarana tersebut terealisasi, maka kota Sumedang hanyalah “kota singgah”, karena kesibukan/keramaian kota akan bergeser ke Kecamatan Ujung Jaya yang nota bene berdekatan/ berbatasan dengan Majalengka, di mana terdapat bandara yang tentunya akan hingar bingar dengan kesibukan ala kota. Kemudian, keberadaan jalan tol akan mengubah kesibukan jalur lalu lintas dalam kota terkonsentrasi di situ, hal ini berimplikasi pada pengurangan geliat perekonomian dalam kota. Ilustrasi ini dapat kita cermati sarana jalan tol yang sudah ada, yaitu jalan tol Purbaleunyi yang merupakan akses penghubung lintas Bandung–Purwakarta–Jakarta. Sebelum jalan tol ini ada, kita dapat melihat banyak restoran/warung makan terdapat sepanjang jalan lintas Bandung–Purwakarta (di jalan regular), namun kehadiran jalan tol membuat restoran/warung makan itu kini tiada. Kita tidak menampik kehadiran sarana yang bisa membuat kehidupan ini lebih baik. Untuk itu perlu dipikirkan back up agar kota Sumedang tidak “ngarangrangan” tapi “ngadaun ngora” (maksudnya: tunas baru); diharapkan dengan kehadiran bandara dan jalan tol tersebut akan memberi harapan baru bagi masyarakat setempat. Oleh karena itu Sumedang sebagai “kota singgah” harus lah memiliki “daya tarik” atau “daya pikat” bagi para pesinggah. Di sini lah

peran kebudayaan/kesenian muncul sebagai alternatif, kesenian dapat mengembangkan dunia pariwisata, salah satunya adalah mengkondisikan seni tradisional yang merupakan aset daerah dapat berperan dan berkontribusi untuk mendukung geliat perekonomian tetap stabil, bahkan meningkat, sehingga tercipta simpul-simpul ekonomi yang bisa memberikan dan meningkatkan kesejahteraan masyarakat setempat.

SIMPULAN

Simpulan dalam penelitian ini adalah: (1) gambaran keberadaan Seni Kuda Renggong sebagai ikon Kabupaten Sumedang masih pada tahap pelestarian, namun ada pemikiran dari pemerintah untuk merambah ke industri pariwisata, bahkan penggiat Seni Kuda Renggong optimis untuk harapan kesenian ini berkontribusi di industri pariwisata; (2) peluang Seni Kuda Renggong “besar” untuk berkembang di “industri” pariwisata dengan tiga kekuatan besar, yaitu: (a) sebagai ikon daerahnya yang didukung oleh rasa kebanggaan masyarakat pendukungnya, rasa memiliki para penggiat, dan apresiasi pemerintah; (b) upaya pelestarian yang gigih untuk mempertahankan kelangsungan seni ini; (c) moto Sumedang “Puser Budaya Sunda”

merupakan roh bagi semua elemen masyarakat dan pemerintahan untuk mengimplementasikan nilai-nilai lama yang bersejarah dalam kehidupan kini; (3) Pengembangan Seni Kuda Renggong dalam “industri” pariwisata berpotensi membangun perekonomian masyarakat setempat sebagai “industri kreatif” berbasis ekonomi kerakyatan.

DAFTAR PUSTAKA

- Aminuddin. 1990. *Pengembangan Penelitian Kualitatif dalam Bidang Bahasa dan Sastra*. Malang: Asah Asih Asuh
- Danim Sudarwan. 2002. *Menjadi Peneliti Kualitatif*. Bandung: CV Pustaka Setia
- Moleong Lexy J. 2001. *Metodologi Penelitian Kualitatif*. Bandung: PT Remaja Rosdakarya
- Surakhmad Winarno. 1998. *Pangantar Penelitian Ilmiah*. Bandung: Tarsito;
- Sutopo H. B. 2002. *Penelitian Kualitatif*. Surakarta: Sebelas Maret University Press;

**REPRESENTASI NORMA, SOSIAL BUDAYA, DAN AGAMA
TERHADAP IDEOLOGI GENDER
(Kajian Cerpen Moral Karya Djenar Maesa Ayu)**

Riana Dwi Lestari
STKIP Siliwangi Bandung
rianadwilestari1985@gmail.com

Abstrak

Kajian ini mendeskripsikan pada ideologi gender yang membahas norma, sosial budaya, dan agama pada tokoh Saya dalam cerpen "Moral". Tokoh Saya berusia dua puluh lima tahun, perempuan metropolitan yang sedang memperjuangkan nasibnya mencari jodoh. Perempuan yang mengabaikan norma juga agama demi terlihat gaul, perempuan yang tak masalah dengan statusnya yang menjadi pacar gelap suami orang. Metode penelitian ini bersifat kualitatif, melalui pendekatan analisis teks yang digunakan untuk memahami lebih dalam lagi mengenai gejala sosial budaya, norma, dan agama dalam cerpen "Moral". Profil gender bagi perempuan harus bisa menumbuhkan rasa empati sosial yang berbudaya dan manusiawi. Perempuan dituntut untuk bisa memecahkan permasalahan yang kompleks dengan mempertimbangkan serta memperjuangkan kaumnya secara arif.

Kata Kunci: *norma, sosial budaya, agama, dan gender.*

PENDAHULUAN

Gender adalah suatu sifat yang melekat pada laki-laki dan perempuan yang dikonstruksi secara sosial dan kultural (Yoce, 2013: 167). Lebih jelasnya gender adalah perbedaan perilaku (*behavioral differences*) antara laki-laki dan perempuan yang dikonstruksi secara sosial, bukan kodrat (ketentuan Tuhan), melainkan diciptakan oleh manusia melalui proses sosial kultural yang panjang (Fakih dalam Yoce, 1999: 7-8). Secara kodrati perempuan identik dengan perilaku lemah lembut, keibuan, cantik, dan sensitif, sedangkan laki-laki lebih kuat, perkasa, dan rasional. Gender merupakan peran yang ditampilkan oleh budaya dan masyarakat yang menempatkan perempuan dan laki-laki

menjadi feminim dan maskulin. Kelemahan-kelemahan yang berurat berakar dalam penampilan profil perempuan (Murniati dalam Yoce, 2004: 52-53), yaitu:

- 1) Kesulitan perempuan untuk menghilangkan rasa malu dan rasa salah, yang merupakan akibat dari struktur budaya, akibatnya perempuan sukar menemukan identitas dirinya sendiri;
- 2) pandangan stereotip sudah merasuk ke dalam mental perempuan, menyebabkan perempuan kurang mapu berpikir tajam dan jernih;
- 3) faktor lingkungan sangat berpengaruh sebab lingkunganlah yang menciptakan perempuan sebagai makhluk pemelihara yang melayani segala kebutuhan hidup,

khususnya lewat lingkungan keluarga. Oleh karena itu, perempuan bermental sebagai perempuan yang dipendam;

- 4) ketidakmampuan menjalin persatuan yang solid karena tidak dapat mengendalikan rasa iri dan cemburu, sehingga mudah bercerai berai;
- 5) kurang berminat dalam meningkatkan kemampuan berpikir dan lebih tertarik pada keterampilan motorik;
- 6) kurang menyadari kekuatan perempuan sebagai kelompok yang sebenarnya dapat membuat gerakan-gerakan perubahan masyarakat; dan
- 7) cenderung menciptakan dunianya sendiri yang tertutup karena merasa lebih aman.

Di Indonesia, faham feminisme berkembang cukup pesat. Gerakan feminisme melibatkan segelintir perempuan yang berusaha mendapatkan haknya. Feminisme adalah sebuah paham yang menentang budaya, adat istiadat, hak asasi yang menjadikan perempuan sebagai korban yang tidak dihargai. Paham ini pada awalnya berkembang di Amerika Serikat pada tahun 1700-an (Madsen dalam Wiyatmi, 2000: 1). Djenaer Maesa Ayu merupakan salah satu tokoh feminisme di Indonesia, cerpen "Moral" merupakan salah satu dari karyanya.

Sastra dan masyarakat senantiasa beriringan. Sastra hidup dalam wacana kemasyarakatan (Endraswara, 2013: 188). Ngarsa Dalem Sri Sultan Hamengkubuwana X (1990) dalam pembukaan Simposium Kritik Sastra, karya sastra tidak hanya dipandang sebagai seni yang unik, melainkan sebagai seni yang hadir dalam situasi masyarakat-sosial budaya tertentu.

Konteks ini menandai dua hal (1) sastra itu lahir tidak dalam kekosongan sosial budaya, (2) sastra itu lahir mengusung pesan tertentu.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Sinopsis Moral

Mengisahkan seorang perempuan berusia dua puluh lima tahun yang sedang mencari pasangan hidup. Suatu hari, tokoh saya pergi ke sebuah toko, dia melihat moral di etalase harganya seribu rupiah. Tapi karena tokoh saya tertarik dengan rok kulit mini seharga satu juta sembilan ratus sembilan puluh sembilan ribu delapan ratus rupiah, akhirnya saya memutuskan untuk membeli moral. Sesampainya di rumah, ternyata rok kulit yang dibeli ukurannya salah jadi terpaksa harus kembali ke pertokoan itu untuk menukarkannya. Tapi, alangkah kecewanya tokoh saya karena harga moral sudah naik menjadi tiga ribu rupiah naik dua ratus persen, padahal baru kemarin ia melihat dengan mata kepala sendiri harga moral seribu rupiah. Tokoh saya lagi-lagi berpikir seribu kali sebelum membeli moral walaupun harganya relatif jauh lebih murah dari harga rok mini. Ia ingin bersikap sebagai pembeli yang tidak mau merugi apalagi untuk sebuah barang yang tidak terlalu penting-penting amat. Maka sekali lagi, ia urung membeli moral.

Selain mempersiapkan baaju tokoh saya pun pergi ke spa. Kalau pakai rok mini tapi kakinya seperti pakai *stocking* bulu, tetap saja tidak enak dilihat. Luluran menjadi hal yang mutlak supaya kulit berkilau dan tentunya cabut bulu kaki dan ketiak, juga rambut dan rias wajah. Yang penting penampilan malam nanti harus *yahud*. Harus menarik

perhatian. Minimal tak kalah gaul! Jumlah perempuan jauh lebih banyak daripada laki-laki. Kalau tidak mengupayakan diri secara optimal, bagaimana nasib di kemudian hari? Umur sudah dua puluh lima tahun. Belum punya pacar sungguhan. Lima tahun lagi akan dicap sebagai perawan tua. Lima tahun sesudahnya, jatah cuma duda. Atau, mungkin jatah nanti jadi istri kedua? Naik peringkat sedikit dari posisi sekarang yang jadi pacar gelap suami orang. Tokoh saya tidak punya pekerjaan. Mau sekolah tinggi-tinggi, orangtua melarang. Kata mereka, "Tak usah kamu sekolah tinggi-tinggi. Yang penting buat perempuan cuma pintar-pintar rawat diri dan pintar-pintar rawat suami. Lebih baik kamu belajar memasak. Cinta dimulai dari mata turun ke perut dan dari perut turun ke hati." Aneh, dari perut kok turun ke hati? Mungkin dari perut turun ke bawah perut tapi mereka tidak tega mengatakannya walaupun tega anaknya mempraktikannya. Tapi kenyataannya, jangankan masak dan merawat suami, akhirnya cuma dapat suami orang. Tapi ambil positifnya saja. Hal ini dilakukan demi masa depan yang berarti juga menyenangkan hati orangtua.

Akhirnya saat yang ditunggu-tunggu tiba juga. Maka dengan khidmat tokoh saya melakukan ritual demi ritual dengan penuh kerelaan dan perasaan bahagia. Ia pun menghubungi teman untuk sama-sama datang ke pesta. Tentunya bukan perempuan. Ia laki-laki tapi banci. Kalau sama-sama perempuan, selain nanti saingan pasti akan kelihatan sekali tidak lakunya. Kesannya lebih enak saja dilihat dengan laki-laki daripada bergerombol dengan

perempuan yang kelihatan sekali sedang mencari mangsa.

Sesampainya di tempat pesta. Semerbak wangi berbagai parfum merek ternama campur baur menyeruak ke dalam lubang hidung yang kembang-kempis akibat hati yang berbunga-bunga. Rok kulit mini dengan paduan *tank top* merah menyala membuat kepercayaan diri tokoh saya memuncak seketika. Namun setibanya di mulut tangga, begitu terhenyaknya mereka melihat pemandangan yang ada. Semua tamu di ruangan itu memakai moral. Ada yang dipasang sebagai hiasan kepala. Ada yang memakai sebagai penghias dada. Ada yang memakai sebagai manset. Bahkan ada yang menghiasi seluruh bajunya. Kami saling berpandangan, tidak ada dari kami yang memakai moral. Betapa kecewanya tokoh saya yang tidak jadi membeli koral kemarin hingga tadi pagi.

Analisis Ideologi Gender Ideologi Norma

Norma merupakan sebuah aturan atau kesepakatan yang mengikat dalam masyarakat serta dijadikan sebagai pengendali tingkah laku. Saya adalah tokoh dalam cerpen "Moral". Dia digambarkan sebagai perempuan yang mengalami kemerosotan moral demi menggapai keinginannya. Rok kulit mini dengan harga satu juta sembilan ratus sembilan puluh sembilan ribu delapan ratus rupiah, dibelinya berdasarkan pemikiran bahwa rok kulit mini itu akan terlihat sangat seksi jika dikenakan tubuhnya. Saya menghiraukan moral yang hanya seribu rupiah. Moral yang terpajang di etalase ini diibaratkan sebagai pakaian yang menutupi aurat, kerudung, sehingga ketika kita

mengenakanya terlihat bersahaja karena memakai balutan yang bermoral.

Adanya kenaikan dua ratus persen harga moral menunjukkan bahwa dengan harga yang jauh lebih murah jika dibandingkan dengan harga rok kulit mini. Moral ini merupakan barang yang memiliki daya jual tinggi meskipun dengan peminat yang sedikit. Kenaikan harga moral menandakan bahwa moral memiliki harga yang jauh lebih tinggi dibandingkan dengan harga rok kulit mini dengan harga yang jauh lebih mahal. Harga moral menunjukkan harga diri, pandangan hidup dan aqidah suatu masyarakat. Mengingat bahwa Negara kita menganut adat timur yang menjunjung nilai kesopanan.

Saya merasa tidak terbebani dengan status pacar gelap suami orang, Saya pun tidak keberatan jika nantinya dijadikan sebagai istri kedua. Perilaku saya menunjukkan bahwa rasa malu menjadi status pacar gelap suami orang dipandang biasa saja dan menjadi hal yang lumrah. Memang jika dipandang dari sudut agama, hal itu diperbolehkan dengan syarat yang sudah ditetapkan. Tapi berdasarkan norma masyarakat perilaku tersebut dianggap menyimpang dan dipandang negatif oleh masyarakat. Menjadi pacar gelap suami orang atau menjadi istri kedua dalam cerpen "Moral" karena mempunyai tujuan agar dia bisa menggantungkan hidupnya kepada laki-laki yang sudah mapan, memberikan fasilitas yang dibutuhkan, dan beranggapan tidak merugikan pihak manapun. Padahal ada wanita yang tersakiti jika mengetahui hal tersebut. Memang hidup harus realistis tapi bukan berarti materialistis dengan menempuh jalan menghalalkan segala cara.

Ideologi Sosial Budaya

Budaya etnis merupakan salah satu faktor pelestarian ideologi gender (Yoce, 2013: 185). Masyarakat Jawa terkenal dengan sistem budaya patriarki yang melahirkan ungkapan-ungkapan yang dianggap menyiratkan inferiorisme perempuan, seperti *kanca wingking*, *swarga nunut neraka katut* (perempuan hanya mengurus dapur, perempuan hanya tergantung pada suami). ungkapan ini, terdapat dalam cerpen moral yang mengisaratkan bahwa perempuan tidak usah sekolah tinggi-tinggi. Karena akan kembali pada kodratnya mengurus suami dan kembali ke dapur. Hal ini menegaskan bahwa perempuan menduduki strata bawah. Padahal dalam perkembangannya perempuan tidak harus dibatasi ruang geraknya, kaum perempuan dapat memperoleh hak yang sama dengan kaum laki-laki. Hak tersebut bisa berupa pendidikan untuk menunjang pengetahuan dalam menghadapi persoalan hidup maupun berkarier di dunia kerja.

Ideologi Agama

Aneh, dari perut kok turun ke hati? Mungkin dari perut turun ke bawah perut tapi mereka tidak tega mengatakannya walaupun tega anaknya mempraktikannya. Kutipan tersebut mengisaratkan bahwa saya sudah tidak tabu lagi dengan pergaulan bebas, perilaku tersebut sudah menjadi hal biasa dan tidak ada yang salah. Padahal berdasarkan sudut pandang agama, hal itu merupakan perbuatan dosa besar yang tidak dapat diampuni. Sehubungan dengan perilaku manusia yang suka melakukan pelanggaran, yang kemudian berakibat buruk bagi diri dan lingkungannya, Rosulullah saw pernah

mengingatkan golongan muhajirin, sebagaimana dijelaskan dalam suatu hadits riwayat Ahmad dan Ibnu Majah dari Ibnu Umar ra:

Wahai golongan Muhajirin, ada lima hal yang dapat mendatangkan malapetaka kepada kalian, aku berlindung diri dari lima macam ini, dan semoga tidak sampai kepada kalian, yaitu: Pertama, tidaklah semata-mata perzinahan telah merajalela di kalangan umat manusia dan dilakukan dengan terang-terangan (tidak ada lagi rasa malu dalam melakukannya), kecuali pasti akan menyebar pada kalangan mereka itu wabah dan segala macam penyakit yang belum ada pada umat sebelumnya.

SIMPULAN

Dari pembahasan tersebut dapat dilihat dari kelemahan-kelemahan yang berurat berakar dalam penampilan profil perempuan sehingga berpengaruh terhadap norma, sosial budaya, dan agama. Tanpa disadari tokoh saya telah melakukan hal tersebut. Kesulitan wanita dalam menghilangkan rasa malu justru berbanding terbalik dengan pernyataan ini. Saya merupakan sosok yang sudah tidak punya rasa malu ketika perilakunya tersebut bertentangan dengan norma yang berlaku di masyarakat. Saya kurang berpikir jernih karena nafsu dan ambisi yang ada dalam dirinya, saya hanya tahu bagaimana hidup enak dan membahagiakan orangtua. Lingkungan berpengaruh terhadap pola pikir dan cara pandang dalam menyikapi persoalan hidup.

Cerpen Moral dibuat berdasarkan keadaan sosial budaya yang sesungguhnya. Banyak pelajaran dari kasus yang disajikan dari cerpen moral. Salah satunya mempertahankan hak-hak kaum perempuan secara bermartabat. Hidup dengan kesederhanaan yang didasarkan pada pendidikan. Bukan hanya sekedar bisa memasak dan menyenangkan hati suami. Permasalahan yang disajikan tentunya harus didasarkan pada norma dan juga akidah yang dianut sebagai pedoman hidup.

DAFTAR PUSTAKA

- Ayu, Djenar Maesa.2016.Jangan Main-Main (Dengan Kelaminmu).Jakarta:Gramedia
- Darma, Yoce Aliah. 2013. Analisis Wacana Kritis. Bandung: Yrama Widya.
- Da'wah Islamiah.2013.KDRT Dalam Perspektif Syariat. Bandung: Risalah.
- Endraswara, Suwardi.2013.Sosiologi Sastra Studi, Teori, dan Implementasi.Yogyakarta:Ombak.
- Sidik, Burhan.2014.Ideologi Feminisme Legenda Pelet Marongge Sebagai Pendidikan Karakter Bangsa. Seminar Nasional STKIP Siliwang Bandung.
- Wiyatmi.2012. Kritik Sastra Feminis Teori dan Aplikasinya dalam Sastra Indonesia. Yogyakarta: Ombak.

PENDIDIKAN KARAKTER MELALUI PARIBASA SUNDA

Evi Rosyanti Dewi, N.R.Purnomowulan, Susi Machdalena

FIB Unpad Bandung
evirosyanidewi@gmail.com,
<NIRREDATININGTYAS_RINAJU_PURNOMOWULAN@chaos1.de
machdalena@unpad.ac.id

Abstrak

Penelitian paribasa Sunda sudah banyak dilakukan oleh para ahli dalam bidang bahasa Sunda atau dalam bidang lain. Apakah hasil penelitian-penelitian tersebut dapat menyentuh masyarakat sebagai pengguna paribasa-paribasa tersebut? Hal ini masih perlu diteliti lebih jauh. Padahal dalam paribasa Sunda ini banyak terkandung nasihat-nasihat dan bila digunakan secara terus menerus maka akan menjadi kebiasaan dan akan membentuk karakter yang baik bagi penggunanya. Penelitian ini mengkaji revitalisasi paribasa Sunda di ketiga kecamatan Bandung Selatan. Penelitian paribasa Sunda ini dilakukan dengan menggunakan metode penelitian etnografi ancasan Spradley, 2006. Data diperoleh melalui wawancara mendalam dengan anggota-anggota dari paguron-paguron silat serta keluarga-keluarga yang ada di tiga kecamatan tersebut. Dari penelitian yang kami lakukan di tiga Kecamatan Bandung Selatan (yaitu Kecamatan Banjaran, Kecamatan Pangalengan, Kecamatan Cicalengka) menunjukkan bahwa masyarakat yang berada dalam lingkungan yang berada dalam kategori pendidikan nonformal yang dalam hal ini diwakili antara lain oleh paguron-paguron silat, padepokan seni budaya serta kategori pendidikan informal yaitu keluarga menunjukkan bahwa paribasa Sunda masih sangat sedikit dikenal bahkan dapat dikatakan belum dikenal apalagi digunakan dalam kehidupan sehari-hari.

Kata kunci: *Paribasa Sunda, pendidikan karakter, pendidikan nonformal, informal*

PENDAHULUAN

Peribahasa dan pepatah merupakan karya rakyat yang cermerlang dan kreatif yang ada di setiap pelosok negeri. Peribahasa dan pepatah berisi hal-hal yang berada di sekeliling masyarakat (rakyat) misalnya kehidupan rakyat sehari-hari, harapan-harapan, pikiran-pikiran, persepsi yang sejiwa baik dengan keluarga, tetangga, penguasa di tingkat yang rendah dan yang tinggi, kebiasaan umum, tradisi kehidupan, roda kehidupan, jiwa atau spirit masyarakat, kesehatan, watak (tabiat), karakter, asal

mula dan jejak langkah berbagai macam aktivitas masyarakat terdahulu (Anikina, 1988: 3). Dobrolyubovyi mengatakan bahwa peribahasa merupakan kearifan lokal yang diungkapkan dengan kata-kata (dalam Pigulevskaya, 2006: 5). Pendapat tersebut dikemukakan oleh ahli bahasa dan ahli psikologi Rusia, ternyata berbeda bangsa tetapi memiliki pendapat yang sama mengenai prinsip-prinsip dan pengertian peribahasa.

Peribahasa dalam bahasa Sunda *paribasa*, untuk selanjutnya akan digunakan *paribasa*. Banyak terdapat

paribasa dalam bahasa Sunda yang dapat menyiratkan begbagai macam hal yang berguna untuk kehidupan manusia. Paribasa dapat menjadi landasan untuk pendidikan karakter. Pendidikan karakter berlangsung dalam kehidupan sehari-hari dalam semua lingkungan baik di lingkungan formal seperti sekolah perguruan tinggi maupun di lingkungan nonformal dan informal dalam keluarga-keluarga. Menurut Nyoman Kuta Ratna masyarakat itu sendiri, alam sekitar merupakan tempat-tempat belajar, ruang pendidikan yang terbuka. Cara-cara meningkatkan diri manusia ada dalam masyarakat, tersebar di sekitar kehidupan manusia dalam kehidupan sehari-hari. Pendidikan dalam kehidupan sehari-hari, sebagai pendidikan di sekitar kita khususnya pada zaman sekarang ini perlu diberikan perhatian lebih serius. Khususnya pendidikan sehari-hari jelas tidak terdiksi, tidak terdokumentasikan, sehingga seolah-olah tidak disadari keberadaannya. Padahal pendidikan semacam ini merupakan model pendidikan alamiah memiliki peran yang sangat penting. Hal ini sudah jelas terlihat karena individu lebih banyak berada di dalam masyarakat daripada di sekolah-sekolah formal. Pembentukan karakter pertama kali individu diperolehnya di dalam masyarakat di mana dia dilahirkan (2016: 235-236).

Penelitian ini dilakukan di tiga desa Kabupaten Bandung Selatan. Tempat yang dipilih adalah Kecamatan Banjaran, Kecamatan Pangalengan, Kecamatan Cicalengka. Peneliti memilih lokasi penelitian ini didasarkan pada hasil observasi yang dilakukan oleh Tim Peneliti, lokasi tersebut yaitu Kecamatan Cicalengka, Kecamatan Pangalengan,

dan Kecamatan Banjaran. Dengan ketiga kecamatan yang terletak di wilayah Bandung yang berbeda, yaitu Kecamatan Cicalengka terdapat di wilayah Bandung Timur, Kecamatan Pangalengan di wilayah Bandung Selatan, dan Kecamatan Banjaran di wilayah Bandung Tengah. Menurut hemat peneliti pembatasan wilayah ini sudah dapat dianggap mewakili lokasi penelitian yang berada di wilayah Kabupaten Bandung. Penelitian di wilayah-wilayah ini menuntut adanya pengamatan di lapangan yang meliputi keluarga-keluarga dan ruang-ruang publik atau lembaga-lembaga pendidikan luar sekolah, dan atau juga pusat-pusat belajar masyarakat yang terdapat di ketiga wilayah Kabupaten Bandung.

PEMBAHASAN

Peribahasa Sunda kaya akan makna dan dapat menjadi landasan untuk pendidikan karakter. Paribasa Sunda ada yang memiliki arti positif dan negatif.

a. Paribasa yang menunjukkan arti yang positif dan dapat dijadikan sebagai landasan untuk pendidikan karakter dari generasi ke generasi.

1. *Mun teu ngarah moal ngarih, mun teun ngakal moal ngakeul, mun teu ngoprek moal nyapek.* Kalau tidak berusaha takkan mungkin mengangi nasi, kalau tidak menggunakan akal nanti takkan menanak nasi; kalau tidak bekerja takkan mungkin bisa makan. Pendidikan karakter yang terdapat dalam paribasa ini sangat dalam. Orang Sunda mengajarkan pada manusia agar bekerja, berusaha untuk kehidupan manusia itu sendiri

agar manusia itu mandiri tidak bergantung dalam kehidupannya pada orang lain. Menggunakan akalnya untuk bekerja agar dapat hidup dengan baik dan dapat berguna bukan hanya bagi dirinya sendiri melainkan juga bagi orang lain dan yang lebih luas bagi lingkungan di sekitarnya. Bila paribasa ini dicamkan dan dilakukan niscaya tidak akan ada orang yang tidak bekerja.

2. *Umur gagaduhan, banda sasampiran.* Terjemahannya: Umur dan harta benda bukanlah milik sendiri. Dipakai untuk menyatakan bahwa hidupnya sendiri bukan miliknya, karena ada Tuhan Yang Maha Kuasa. Pendidikan karakter yang terdapat dalam paribasa ini adalah manusia diingatkan bahwa hidup itu ada yang mengatur Yang Maha Kuasa, manusia diingatkan untuk selalu ingat akan yang memberi kehidupan, memberi rejeki kita dingatkan agar selalu taat pada perintah yang Maha Kuasa. Paribasa ini menunjukkan bahwa manusia perlu baragama.
3. *Moro julang ngaleupaskeun peusing.* Artinya untuk memperoleh sesuatu yang belum tentu, melepaskan barang yang sudah di tangan. Paribasa ini merupakan nasihat yang sangat bagus bagi pendidikan karakter, Kita harus berpikir dan berprinsip dengan benar karena bila kita melepaskan sesuatu yang sudah kita miliki demi mengejar sesuatu yang belum

tentu kita dapatkan maka hal ini akan menyengsarakan kita sendiri. Paribasa ini mengajarkan pada kita apa yang ada pada diri kita peliharalah dengan baik.

4. *Mulih ka jati, mulang ka asal.* artinya: Mengambil barang atau memetik tanaman tanpa meminta izin lebih dahulu kepada yang punya. Nilai paribasa ini sangat baik dan sesuai dengan ajaran Islam karena mengambil sesuatu tanpa seizin yang punya sama saja dengan mencuri. Paribasa ini meendidik kita agar dapat menghargai barang-barang yang dimiliki orang lain, bila kita memerlukan barang-barang tersebut maka terlebih dulu harus meminta izin pada yang punya barang tersebut. Menghargai milik orang lain akan membawa kita pada karakter menghormati hak orang lain.

Dari empat paribasa yang diungkapkan di atas khalayak sasaran yang menjadi sasaran penelitian kami di tiga kecamatan Bandung Selatan hampir tidak ada yang mengetahuinya terutama pra pemuda anak-anak, Orang dewasa pun hanya sedikit yang mengetahuinya. Padahal penggunaan dan penghayatan paribasa Sunda yang sangat kaya akan makna filosofis sangat berguna sebagai pembentukan karakter. Dengan digunakannya paribasa-paribasa dalam kehidupan sehari-hari, lalu dihayati, dan lama kelamaan bisa menjadi kebiasaan kemudian akan menjadi tradisi dalam mengaplikasikannya makna-makna paribasa tersebut. Dengan penghayatan yang mendalam terhadap makna-makna paribasa tersebut maka akan terbentuk

karakter individu-individu yang kuat sehingga akan berimbas pada masyarakat sekitar dan lebih luas lagi pada karakter bangsa.

SIMPULAN

Pemuda, anak-anak zaman sekarang jarang yang mengenal paribasa, Hal ini salah satunya disebabkan pengaruh dari budaya luar yang begitu deras masuk ke negeri kita, sehingga budaya sendiri seolah tersingkir oleh datangnya budaya luar. Untuk dapat melestarikan paribasa Sunda ini perlu digalakan dan dilestarikan penggunaannya. Salah satu cara yang perlu dicoba untuk dilakukan adalah mengenalkan paribasa sunda kepada masyarakat luas, menyadarkan mereka agar mencintai budaya sendiri.

DAFTAR PUSTAKA

- Anikina V.P. 1988. *Русские пословицы и поговорки* 'Peribahasa dan pepatah Rusia'. Moskow: Xudožestvennaya literatura.
- Džandildin N. 1971. *Природа национальной психологии* 'Alam dan psikologi bangsa'. Алма-Ата
- Ratna Nyoma Kuta. 2014. *Peranan Karya Sastra, Seni, dan Budaya dalam Pendidikan Karakter*. Yogyakarta: Pustakan Pelajar.

SENI KOMUNIKASI DALAM PUPUH DANGDANGGULA: KAJIAN STILISTIKA

Nani Sunarni

Universitas Padjadjaran Bandung

nani_sunarni@yahoo.com

Abstrak

Pupuh dangdanggula merupakan salah satu jenis puisi Sunda. Pupuh terwujud dari bentuk dan bunyi yang masing-masing memiliki nilai estetika. Data berupa pupuh dangdanggula dalam penelitian ini dianalisis dengan menggunakan kajian stilistika menurut pandangan Ratna (2009). Hasil analisis teridentifikasi bahwa keindahan dari pupuh dangdanggula terbentuk dari bentuk dan bunyi. Dari segi bunyi menunjukkan bahwa aliterasi memberikan efek kedalaman ucapan dan penekanan ide. Asonansi menunjukkan asosiasi ramah, lembut, dan akrab. Eufoni menunjukkan ekspresi rasa kasih sayang. Selain itu pupuh dangdanggula memanfaatkan rima dalam bentuk berselang. Dari segi diksi, pupuh dangdanggula menggunakan kata yang menggunakan ragam hormat dan ragam akrab. Keseluruhan estetika bentuk dan bunyi merupakan seni komunikasi pupuh dangdanggula. Secara teoritis penelitian ini dapat memberikan kontribusi pada khasanah pupuh. Sedangkan manfaat praktis hasil penelitian ini dapat dijadikan materi ajar untuk pembelajaran bahasa Sunda dan kajian budaya.

Kata Kunci: *bunyi, komunikasi, pupuh, seni, stilistika*

PENDAHULUAN

Pupuh merupakan salah satu jenis puisi Sunda yang agung karena memiliki nilai-nilai estetika yang tinggi. Tetapi, akhir-akhir ini sungguh disayangkan generasi muda Sundasudah mulai tidak mengenal jenis puisi ini apalagi menyanyikannya. Tidak dikenalnya puisi ini berarti hilang rasa estetika yang dapat meningkatkan derajat masyarakat. Oleh karena itu, tidak dipungkiri terjadi degradasi moral pada masyarakat terutama generasi muda kini dan bahkan ada kemungkinan ke generasi yang akan datang. Pengajaran bahasa Sunda yang menyajikan materi tentang pupuh di Sekolah sebagai muatan lokal dianggap sebagai mata pelajaran “tempelan” sehingga diterima murid bagaikan “*cai dina daun taleus*” (seperti air di daun

keladi). Materi hanya lewat dan hilang tidak berbekas. Seiring dengan hal itu, pelajaran bahasa asing seperti bahasa Inggris, Mandarin, Jepang dan lain-lain mendapat posisi lebih tinggi dan lebih menarik perhatian siswa daripada bahasa Sunda.

Pupuh terwujud dari bentuk dan bunyi yang menunjukkan seni berkomunikasi dari pupuh tersebut. Selain itu, kedua hal tersebut memberikan makna dan fungsi dari pupuh tersebut. Secara pragmatis pupuh selain mengandung makna dan pesan yang tinggi, memiliki estetika yang sangat indah. Oleh karena itu, pupuh juga sering digunakan sebagai dasar “lagu” Sunda. Berdasarkan uraian di atas, dalam penelitian ini dideskripsikan bentuk dan nilai-nilai estetika dalam pupuh dangdanggula.

Bentuk dan Makna Pupuh Dandanggula

Pupuh yaitu lagu atau dalam bahasa Sunda sepadan dengan dangding. Menurut Kamus Umum Basa Sunda (1985: 103) dangding yaitu susunan bahasa yang menggunakan patokan tembang. Sedangkan Salmun (1950:46) menyebut dangding yakni susunan *guguritan*, yang berdasarkan patokan pupuh. Adapun *guguritan*, yaitu subjek atau pokok yang dibuat dari danding. Dari segi genre sastra pupuh merupakan karya sastra berbentuk puisi yang termasuk bagian dari khazanah sastra Sunda. Sebagai puisi pupuh terikat oleh *patokan* (aturan) pupuh berupa *guru wilangan* atau suku kata dari tiap *padalisan* (larik/baris), *guru lagu* atau bunyi vokal akhir setiap larik, dan *watek* atau karakteristik isi pupuh. Berdasarkan watak dan rasa, pupuh dandanggula termasuk ke dalam *Sekar Ageung* karena dapat dinyanyikan dengan menggunakan lebih dari satu jenis lagu.

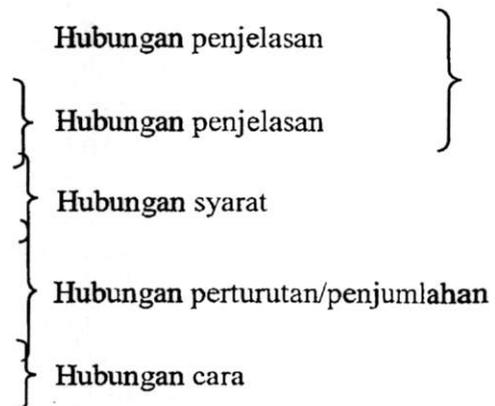
Dandanggula adalah jenis pupuh yang berwatak agung, bahagia, dan

manis. Bila diartikan secara istilah dandanggula berasal dari kata *dangdang* yang artinya memanaskan dan *gula* yang bersifat manis, seperti berikut.

*Dandanggula pikeun murangkalih
 Mayar hutang ka ibu ramana
 Dumeh maneh matak hese
 Lamun seja rek naur
 Enya eta ku pangabakti
 Ati nu saenyana
 Nurut ka piwuruk
 Ulah mungpang ka piwejang
 Lampah maneh ulah tinggal ti pa
 izin
 Najan leumpang salengkah*

Secara bentuk, pupuh dandanggula dibentuk oleh aturan dan ketentuan sebagai wacana puisi. Halliday dan Hassan (1992:2) menjelaskan struktur wacana pada dasarnya bukanlah struktur sintaktik, melainkan struktur semantik, yaitu semantik kalimat yang di dalamnya mengandung proposisi-proposisi. Dari segi keterkaitan makna, teks pupuh dandanggula memiliki hubungan kekoherensian sebagai berikut.

*Dandanggula pikeun murangkalih
 Mayar hutang ka ibu ramana
 Dumeh maneh matak hese
 Lamun seja rek naur
 Enya eta ku pangabakti
 Lamun seja rek naur
 Enya eta ku pangabakti
 Ati nu saenyana
 Nurut ka piwuruk
 Ulah mungpang ka piwejang
 Lampah maneh ulah tinggal ti pa izin
 Najan leumpang salengkah*



Pupuh dandanggula terbentuk dari dan ke dua terdiri atas sepuluh silabel. sepuluh larik (*padalisan*). Larik ke satu Larik ke tiga, empat, lima, dan delapan

masing-masing terdiri atas delapan silabel. Sedangkan larik ke enam terdiri atas enam silabel. Larik kesembilan terdiri atas dua belas silabel, dan larik

ke sepuluh terdiri atas tujuh silabel. Dengan vokal akhir i-a-e-u-i-a-u-a-i-a. Seperti dalam tabel berikut.

Tabel 1: Bentuk, Silabel, Bunyi Vokal Akhir Pupuh Dangdanggula

No	Bentuk padalisan (larik)	Guru wilangan (silabel)	guru lagu (bunyi vokal akhir)
1	<i>Dangdanggula pikeun murangkalih</i>	10	i
2	<i>Mayar hutang ka ibu ramana</i>	10	a
3	<i>Duméh manéh matak hese</i>	8	e
4	<i>Lamun seja rek naur</i>	8	u
5	<i>Enya eta ku pangabakti</i>	8	i
6	<i>Ati nu saenyana</i>	7	a
7	<i>Nurut ka piwuruk</i>	6	u
8	<i>Ulah mungpang ka piwejang</i>	8	a
9	<i>Lampah manéh ulah tinggal ti pa izin</i>	12	i
10	<i>Najan leumpang salengkah</i>	7	a

Makna yang terkandung dalam pupuh Dangdanggula adalah pesan yang ditujukan kepada semua manusia terutama setiap anak sebagai generasi penerus. Setiap anak dilahirkan oleh seorang ibu dengan susah payah dan dibesarkan oleh kedua orang tuanya. Walaupun begitu perjuangan kedua orang tua tidak akan bisa terbayar oleh apa pun. Pada umumnya orang tua tidak mengharapkan balasan berupa materi dari anak-anaknya. Tetapi yang terpenting adalah anak berhasil, sukses, sopan, berbakti kepada kedua orang tuanya. Atau dengan kata lain menjadi anak soleh dan hormat kepada orang tua.

Pola Bunyi Bahasa, Rima, dan Diksi dalam Pupuh dangdanggula

Pupuh merupakan puisi Sunda yang memiliki estetika tidak hanya ditentukan oleh keluasan ide yang dituangkan melalui kesatuan kata dan kalimat yang membentuk larik dan bait, namun bunyi pun sebagai pembentuk larik dan syair memegang peranan yang sangat penting. Bunyi merupakan unsur estetika puisi dan sebagai tenaga ekspresif karena bunyi memiliki tugas untuk memperdalam ucapan, memperkuat nilai rasa, menegaskan suasana, menumbuhkan bayangan angan-angan, dsb. (Pradopo, 1987:22). Pendapat di atas menegaskan bahwa bunyi-bunyi dalam pupuh mempunyai

peranan penting bagi ekspresi. Hal itu disebabkan bahwa bunyi dalam pupuh memiliki fungsi ekspresi dan turut membawa nada, irama, suasana, perasaan, serta gejolak batin penulis. Dalam wacana puitis termasuk pupuh dangdanggula dikenal adanya eufoni. Eufoni yaitu rangkaian yang harmonis dan enak didengar (Sudjiman, 1986:28). Eufoni yang relevan untuk menganalisis

pupuh adalah bentuk aliterasi, asonansi, dan kakofoni.

Aliterasi adalah pola persajakan berupa runtun konsonan dalam larik pupuh yang memberikan efek kedalaman ucapan dan penekanan ide atau gagasan. Aliterasi dalam pupuh dangdanggula dapat dilihat dalam tabel berikut.

Tabel 2: Aliterasi dalam Pupuh Dangdanggula

No	Bentuk padalisan (larik)	aliterasi	Efek
1	<i>Dangdanggula pikeun murangkalih</i>	/d/	kedalaman ucapan, penekanan ide atau gagasan
2	<i>Mayar hutang ka ibu ramana</i>	/r/	
3	<i>Dumeh maneh matak hese</i>	/m/, /h/	
4	<i>Lamun seja rek naur</i>	/r/	
5	<i>Enya eta ku pangabakti</i>	/k/	
6	<i>Ati nu saenyana</i>	/n/	
7	<i>Nurut ka piwuruk</i>	/r/	
8	<i>Ulah mungpang ka piwejang</i>	/ng/	
9	<i>Lampah maneh ulah tinggal ti pa izin</i>	/m/	
10	<i>Najan leumpang salengkah</i>	/l/, /ng/	

Estetika bunyi dalam pupuh selain aliterasi adalah asonansi. Asonansi adalah runtun vokal dalam larik syair. Fungsi asonansi dalam pupuh dangdanggula untuk menegaskan perasaan yang diungkapkan penyair. Bunyi asonansi dalam pupuh dangdanggula ini mengasosiasikan keramahan, kelembutan, dan keakraban.

Walaupun secara makna pupuh dangdanggula ini merupakan perintah yang sangat kuat, namun dengan asonansi yang indah perintah tersebut terasa perintah yang lembut. Asonansi dalam pupuh dangdanggula dapat dilihat dalam tabel berikut.

Tabel 3: Asonansi dalam Pupuh Dangdanggula

No	Bentuk padalisan (larik)	Asonansi	asosiasi
1	<i>Dangdanggula pikeun murangkalih</i>	/a,a,u,a,i,eu,u,a,i/	Ramah, lembut, akrab
2	<i>Mayar hutang ka ibu ramana</i>	/a,a,u,a,a,i,u,a,a,a/	
3	<i>Dumeh maneh matak hese</i>	/u,e,a,e,a,a,e,e/	
4	<i>Lamun seja rek naur</i>	/a,u,e,a,e,u/	
5	<i>Enya eta ku pangabakti</i>	/e,a,e,a,u,a,a,a,i/	
6	<i>Ati nu saenyana</i>	/a,I,u,a,e,a,a/	
7	<i>Nurut ka piwuruk</i>	/u,u,a,I,u,u/	
8	<i>Ulah mungpang ka piwejang</i>	/u,a,u,a,a,I,e,a/	
9	<i>Lampah maneh ulah tinggal ti pa izin</i>	/a,a,a,e,u,I,a,I,a,I,i/	
10	<i>Najan leumpang salengkah</i>	/a,a,eu,a,a,a,e,a/	

Selain kedua hal di atas, keindahan bunyi dalam pupuh dangdanggula menggambarkan ekspresi rasa kasih sayang. Eufoni tersebut dapat dilihat dalam table berikut.

Tabel 4: Eufoni dalam Pupuh Dangdanggula

No	Bentuk padalisan (larik)	Eufoni	Ekspresi
1	<i>Dangdanggula pikeun murangkalih</i>	Vocal /a,e,eu, i,u/	Rasa kasih sayang
2	<i>Mayar hutang ka ibu ramana</i>	Bunyi konsonan bersuara /b,d,g,j/	
3	<i>Dumeh maneh matak hese</i>	Bunyi konsonan liquida /r/, /l/	
4	<i>Lamun seja rek naur</i>		
5	<i>Enya eta ku pangabakti</i>	Konsonan sengau/ m,ny,ng/	
6	<i>Ati nu saenyana</i>		
7	<i>Nurut ka piwuruk</i>		
8	<i>Ulah mungpang ka piwejang</i>		
9	<i>Lampah maneh ulah tinggal ti pa izin</i>		
10	<i>Najan leumpang salengkah</i>		

Dalam pupuh dangdanggula atau pengulangan bunyi yang terdapat kemiripan bunyi antarsuku kata membentuk musikalisasi dan keindahan.

Kesamaan antarsuku kata tersebut disebut rima. Rima berfungsi sebagai pendukung perasaan dan suasana pupuh. Berdasarkan posisinya, rima dapat dibedakan menjadi dua jenis, yaitu rima akhir dan rima tengah. Rima akhir adalah persamaan bunyi pada akhir larik pupuh. Menurut posisi dan susunannya, rima akhir dapat dibedakan menjadi empat, yakni rima berangkai, rima berselang, rima berpasangan, dan rima berpeluk. Rima berangkai adalah persamaan bunyi pada setiap akhir larik. Rima berselang adalah persamaan bunyi akhir larik ganjil dan akhir larik genap. Rima berpasangan adalah persamaan bunyi akhir larik pertama dengan bunyi akhir larik kedua dan bunyi akhir larik ketiga sama dengan bunyi akhir larik keempat. Rima berpeluk merupakan persamaan bunyi pada akhir larik pertama sama dengan bunyi akhir larik keempat, bunyi akhir larik kedua sama dengan bunyi akhir larik ketiga. Rima

mendapat tempat utama untuk mendukung bunyi dan irama dalam pupuh dangdanggula. Pupuh dangdanggula memanfaatkan rima dalam bentuk berselang yaitu /i/, /a/, /e/, /u/, /i/, /a/, /u/, /a/, /i/, /a/.

Keindahan pupuh didukung pula oleh diksi (pilihan kata). Beckson (1982:55) menyebutkan bahwa diksi ialah *the choice and arrangement of words in a literary work*. Pilihan kata dalam pupuh dangdanggula tidak hanya mempertimbangkan aspek makna saja, namun bentuk halus, akrab, memberikan nilai rasa, nilai suasana, dan getaran-getaran petuah dari orang tua kepada anak. Pilihan diksi disesuaikan dengan pilihan bunyi sehingga dapat menimbulkan keindahan dan kenikmatan. dalam bahasa Sunda yaitu dengan menggunakan ragam hormat dan ragam akrab seperti dapat dilihat dalam table berikut.

Tabel 4: Diksi dalam Pupuh Dangdanggula

Ragam Hormat	Ragam Akrab
murangkalih	Dumeh maneh matak hese
Ibu ramana	lamun seja rek naur
piwuruk	Enya eta ku pangabakti
piwejang	Ati nu sabenerna
	nurut
	Ulah mungpang ka ...
	lampah
	Ulah tinggal ti pa izin
	Najan leumpang salengkah

SIMPULAN

Keserasian, keindahan, kehalusan antarbentuk padalisan (larik), *guru wilangan* (jumlah silabel), *guru lagu* (vocal akhir dalam setiap larik), aliterasi, asonansi, eufoni, dan diksi dalam pupuh

dangdanggula merupakan seni komunikasi antara pencipta pupuh dengan sasaran yang berfungsi memberikan ekspresi kehalusan terhadap isi pupuh.

DAFTAR PUSTAKA

- Altenbernd, Lynn & Lislic L. Lewis. 1970. A Handbook for the Study of Poetry. London: Collier-Mc Millan.
- Pradopo, Djoko, Rahmat. 2002. Pengkajian Puisi. Yogyakarta: UGM Press.
- Ratna, Nyoman, Kutha. 2009. Stilistika. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Salmun, MA. 1957. KANDAGA Kasusastraan Sunda. Bandung: Ganaco N.V.
- Yuwana, Setia dkk. 2000. Pendekatan Stilistik dalam Puisi Jawa Modern Dialek Using. Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa Depdiknas.

KARYA KRIYA SENI DI RUANG PUBLIK PERKOTAAN

Alvi Lufiani¹, Setiawan Sabana² Achmad Haldani²

¹ Institut Teknologi Bandung; alufianil@gmail.com; setiawansabana@yahoo.com;
achmadhaldani@yahoo.com

Abstrak

Keberadaan karya kriya seni di ruang publik mulai marak terlihat di kota-kota besar di Indonesia. Keberadaan karya kriya seni di ruang publik tersebut menjadi gejala yang menggeliat dimasa ini. Secara kasat mata keberadaan karya kriya seni tidak jauh berbeda dengan karya seni ruang publik lainnya seperti patung, objek seni dan karya seni lainnya. Perbedaannya dapat dilihat dari proses pengerjaan dan bentuk akhir dari karya itu sendiri. Karya kriya seni ruang publik dapat dilihat dari hasil kerja tangan yang sangat terampil (*craftsmanship*). Keberadaan karya kriya seni ruang publik diyakini akan memberikan dampak positif dalam mengubah estetika kota, perilaku individu, dan perspektif masyarakat dalam berinteraksi dengan sesama. Paling tidak ada tiga pendekatan yang akan digunakan. Pertama menggunakan teori estetika untuk melihat secara tekstual nilai keindahan dan bentuk karya kriya seni yang dihadirkan, kemudian juga meminjam teori perubahan sosial serta teori fungsi yang akan dikaitkan dalam perspektif masyarakat perkotaan, sehingga keberadaan kriya seni ruang publik dapat memberikan sugesti positif bagi kehidupan masyarakat urban. Dari penelitian ini diharapkan akan ada dampak positif terhadap perubahan tatanan kehidupan masyarakat perkotaan, utamanya pada cara pandang dan sosio-kultural sehingga keberadaan karya kriya seni di ruang publik dapat menciptakan atmosfer baru yang lebih segar pada kehidupan kota yang lebih humanis.

Kata kunci : *Kriya Seni, Urban, Ruang publik*

PENDAHULUAN

Masyarakat perkotaan atau urban adalah masyarakat yang heterogen dan mempunyai latar belakang yang beraneka ragam. Mereka datang dari daerah yang berbeda dan membawa kebudayaan asal ke tempat yang menjadi habitat barunya. Masyarakat urban itu juga membentuk kebudayaan baru yang biasa dinamakan *urban wisdom* yang terbentuk dari kebiasaan-kebiasaan baru yang mereka dapat dari pekerjaan, pendidikan, tatanan atau pola dan gaya hidup yang mereka dapatkan dari kehidupan di perkotaan.

Seperti yang dikatakan oleh Lee Keeqiang, seorang pengamat ekonomi bahwa "Urbanisasi bukanlah semata-

mata penambahan penduduk urban. Ia adalah sebuah perubahan besar ke cara hidup kota, baik dalam partisipasi politik, struktur ekonomi, lapangan kerja, lingkungan hidup, rekreasi, menikmati fasilitas publik, kesejahteraan dan jaminan sosial." Berbagai perubahan itu juga menuntut kemampuan para manusia urban untuk pandai pandai menyesuaikan diri agar dapat bertahan dan memenuhi segala kebutuhan hidup, baik primer maupun sekunder di belantara kota (<http://bisniskeuangan.kompas.com/read/2016>).

Salah satu kebutuhan yang saat ini terasa semakin dibutuhkan oleh masyarakat yang hidup di perkotaan

adalah kebutuhan akan keindahan atau seni yang dulunya dianggap sebagai kebutuhan tersier dan tidak penting. Adanya tekanan dan kompetisi hidup yang keras dibandingkan dengan di pedesaan membuat masyarakat urban lebih membutuhkan sarana untuk melepaskan ketegangan dan stress salah satunya melalui seni.

Eny Kusumastuti dalam tulisannya *Urban Art: Produk Kesenian Dalam Masyarakat Urban* mengatakan bahwa *Urban Art* lahir dari kondisi kota yang kompleks, termasuk kedalamnya masalah sosial, ekonomi, politik, dan budaya. Kemudahan akses informasi sehingga memungkinkan komunikasi global dan dukungan infrastruktur dan fasilitas, memungkinkan seni ini berkembang. Adalah tantangan bagi semua warga penghuni kota, agar seni ini tidak dipersepsi sebagai sebuah kesia-siaan yang membebani, tapi justru menjadi potensi kekuatan yang berkontribusi positif bagi perkembangan kota yang bersangkutan.

Sementara dalam *Urban Art Strategy* dikatakan bahwa sejarahnya, seni di domain publik (dulunya dikatakan "Seni Publik"), terkait dengan monumen peringatan dan patung bersejarah, dimana para seniman dan desainer bekerja sebagai bagian dari infrastruktur dan ranah kota. Kegiatan kontemporer memperbarui cara tradisional dari memamerkan seni rupa atau seni terapan, untuk menciptakan seni yang tak terpisahkan dari sebuah kota. Istilah seni urban, dalam kaitannya dengan seni publik, menunjukkan kaitan yang erat antara seni dan sifat fisik serta struktur budaya dari kawasan kota (Kyrst, Ed, 2002, 3). Dari uraian tersebut di atas menarik untuk dilihat aspek

fungsi dan estetika kriya seni urban bagi masyarakat yang bertempat tinggal di perkotaan.

PEMBAHASAN

Kehadiran sebuah karya seni di ruang publik bagi masyarakat urban semakin hari dirasa semakin dibutuhkan dan nyata, untuk itulah diperlukan sebuah sinergi yang baik antara berbagai pihak khususnya para pembuat kebijakan kota, seniman dan masyarakat atau warga kota itu sendiri yang nantinya akan menikmati dan mendapat manfaat dari hadirnya sebuah karya seni di kawasan publik yang ada.

Karya-karya seni yang ada di kota-kota besar di Indonesia, seperti di Yogyakarta, Bandung, Jakarta, Surabaya dan lainnya belum dapat dikatakan sebagai representasi karakter dan wajah kota seperti yang sudah ada di luar Indonesia. Singapura, sebagai negara tetangga terdekat dari Indonesia sudah melangkah amat jauh dalam hal penataan dan penciptaan karya seni di ruang publiknya. Mereka bahkan mengundang seniman terkenal Indonesia untuk turut berpartisipasi dalam meramaikan khasanah seni di ruang publik Singapura. Hasilnya cukup impresif dan mengundang decak kagum sekaligus semakin mengokohkan Singapura sebagai negara yang tidak terlihat kering dan melulu fokus pada pusat bisnis melainkan sebagai sebuah negara yang berbudaya tinggi karena kecermatan dan kejelian mereka menempatkan seni seni berkualitas di ruang publiknya.



Gambar 1. Karya perupa Indonesia, Astari Rasjid, *Armor for Change* yang dipamerkan di ruang publik Singapura dalam pameran *Envision, Sculpture @the Garden City, 2016* (Sumber: <http://www.ipreciation.com/envision/>).

Yogyakarta sebagai kota seni dan budaya sekaligus destinasi wisata selain Bali dapat dikatakan mempunyai cukup banyak karya seni yang ditempatkan di ruang publik dibandingkan dengan kota besar lainnya. Memang sebagian besar karya seni yang ada didominasi dari ranah seni murni, namun suatu gejala yang menarik terjadi akhir-akhir ini, ketika karya kriya yang sebelumnya identik dengan kerajinan, *mass production* dan berukuran kecil turut meramaikan khasanah seni di domain publik Indonesia, khususnya Yogyakarta. Karya kriya tersebut ternyata mampu menyedot perhatian warga kota dan masyarakat pendatang karena dipandang unik dan estetikanya tidak kalah dengan karya seni murni lainnya.

Salah satu karya kriya seni ruang publik di Yogyakarta yang akan dibicarakan disini adalah karya berjudul *Kuda Egrang* karya seniman, kriyawan, pengusaha sekaligus akademisi Timbul Raharjo. Karya *Kuda Egrang* ini dapat

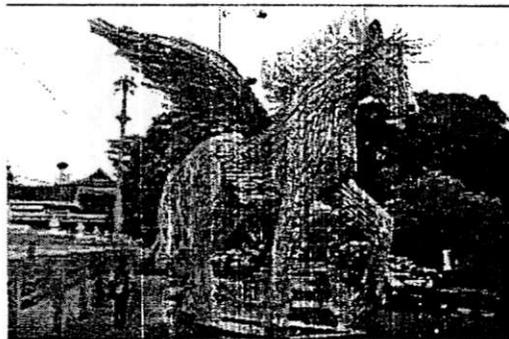
dikatakan cukup fenomenal karena menjadi bahan pembicaraan, perdebatan dan diskusi yang lumayan panas diantara seniman, budayawan, kurator dan warga kota Yogyakarta itu sendiri. Sebagian tidak terlalu peduli apakah karya tersebut termasuk sebagai karya kriya atau tidak, namun yang menarik adalah bagaimana masyarakat merespons *Kuda Egrang* dari perspektif mereka masing-masing dan bagaimana juga karya tersebut memenuhi fungsinya sebagai sebuah karya seni yang merepresentasikan Yogyakarta sebagai kota seni dan budaya.

Istilah kriya seni itu sendiri memang masih banyak diperdebatkan tidak hanya di Indonesia atau kawasan Asia saja, namun juga di belahan bumi bagian barat. Menurut SP. Gustami perbedaan antara kriya dan kerajinan dapat disimak pada keprofesiannya, kriya dimasa lalu yang berada dalam lingkungan istana untuk pembuatnya diberikan gelar *Empu*. Dalam perwujudannya sangat mementingkan nilai estetika dan kualitas *skill*. Sementara kerajinan yang tumbuh di luar lingkungan istana, si-pembuatnya disebut dengan *Pandhe*. Perwujudan benda-benda kerajinan hanya mengutamakan fungsi dan kegunaan yang diperuntukkan untuk mendukung kebutuhan praktis bagi masyarakat (rakyat). (SP. Gustami, 2002) Pengulangan dan minimnya pemikiran seni ataupun estetika adalah satu ciri penanda benda kerajinan.

Kembali ditegaskan oleh SP. Gustami: seni kriya adalah karya seni yang unik dan punya karakteristik di dalamnya terkandung muatan-muatan nilai estetik, simbolik, filosofis dan sekaligus fungsional oleh karena itu

dalam perwujudannya didukung *craftmanship* yang tinggi, akibatnya kehadiran seni kriya termasuk dalam kelompok seni-seni adiluhung (SP.Gustami, 1992:71). Sementara M. Anna Fariello dalam *Extra/Ordinary, Craft and Contemporary Art* berpendapat bahwa esensi dari kriya adalah keterikatan dengan tangan, dengan sebuah proses bekerja serta berkarya. Diawali dengan imajinasi dan menyusun parameter parameter desain, kriya adalah sebuah ketrampilan dengan output sesuatu objek yang dibuat dengan bagus, dan sesuatu yang nantinya berhak mengklaim title “craft” (Buszek,ed, 2011,76).

Menilik dari apa yang dikatakan S.P. Gustami tersebut, maka dapat dikatakan bahwa karya *Kuda Egrang* kreasi Timbul Raharjo dapat dikategorikan sebagai objek sekaligus karya kriya seni yang ada di ruang publik di Yogyakarta. Karya tersebut terbuat dari ratusan pipa besi yang disusun sedemikian rupa sehingga terlihat betul unsur *craftmanship*-nya. Seperti yang kita ketahui sebagai salah satu ciri khas karya kriya, bahwa *time consuming* atau banyaknya waktu yang tercurah untuk sebuah pembuatan karya kriya merupakan salah satu penciri apakah sebuah karya itu termasuk sebagai kriya seni atau bukan. *Kuda Egrang* memiliki ciri tersebut. Detil peletakan pipa besi yang dilakukan secara terukur, rumit, dan memerlukan keterampilan tinggi terlihat jelas ketika kita mencermatinya dari dekat. Penempatan pipa-pipa besi tersebut terlihat diatur sedemikian rupa dan tidak hanya asal meletakkan saja.



Gambar 2. *Kuda Egrang*, karya kriya seni di ruang publik Yogyakarta karya Timbul Raharjo (Foto. Dokumentasi Pribadi, 2015).

Secara kasat mata produk kriya seni urban *Kuda Egrang* ini tidak jauh beda dengan karya seni ruang publik lainnya seperti patung, benda hias publik, objek tiga dimensi lainnya, namun secara spesifik bahwa karya kriya dapat dibedakan dalam hal teknis pengerjaan, jenis material, tingkat keterampilan seniman dalam menghasilkan karya tersebut, adanya intimasi antara seniman dengan bahan yang digunakan, dan tidak dilupakan pula aspek fungsi karya (Wagle, 2008). Dari melihat beberapa aspek-aspek tersebut maka dapat dikategorikan bahwa kriya seni urban memiliki perbedaan dengan karya seni ruang publik lainnya, bahkan sebuah patung kontemporer dapat dipandang sebagai sebuah kriya seni ketika proses pengerjaannya memerlukan tingkat keterampilan (*craftmanship*) dan teknik yang tinggi.

Karya kriya seni lain yang sempat menjadi perhatian publik di Yogyakarta adalah karya *Aksara Jawa* kreasi seniman Samuel Indratma. Samuel adalah seniman berlatar belakang seni grafis dan merupakan pioneer gerakan *street art* di Yogyakarta seperti mural dan Apotik Komik yang fokus pada pengembangan seni publik sebagai alat untuk komunikasi social. Pada karya *Aksara Jawa* yang ditempatkan pada titik kilometer nol ujung selatan jalan Malioboro ini, Samuel mencoba mengkritisi dan mengingatkan generasi kini untuk tidak melupakan aksara Jawa tersebut yang pada kenyataannya sudah jarang dipahami oleh anak muda. Karya *Aksara Jawa* kreasi Samuel Indratma sekilas juga dapat berfungsi sebagai pembatas atau devider antara trotoar bagi pejalan kaki dan jalan utama. Samuel Indratma mengatakan bahwa sebuah karya seni publik haruslah dapat menunjukkan ciri atau identitas sebuah kota dan harus dapat melestarikan nilai-nilai kearifan lokal. Di saat setiap jengkal wajah kota kian disesaki oleh serbuan iklan dan jargon pemerintah, karya seni publik diharapkan dapat memanusiakan kembali wajah kota agar kota bisa menjadi hidup dan menjadi milik semua warga.

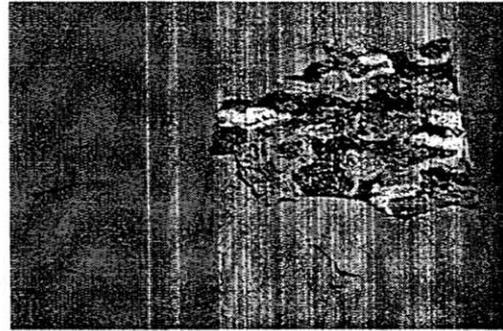


Gambar 3. Karya kriya seni ciptaan Samuel Indratma di titik nol kilometer ujung selatan jalan Malioboro sebagai salah satu karya seni urban di Yogyakarta (Sumber: news.indonesiakreatif.net/do-good-design-etika).

Situasi yang berbeda terjadi di belahan dunia yang lain seperti di Amerika Serikat dan di Eropa. Disana, para kriyawan (*craftperson/craftpeople*) sudah terbiasa bekerja sama dengan pemerintah kota maupun secara mandiri untuk berpartisipasi menambah keindahan kota dan beragam manfaat bagi warga kota maupun para pendatang. Beberapa kriyawan terkenal dengan gerakannya seperti *Craftivism* (*Craft+activism*) menyusul gerakan *DIY* (*Do it Yourself*) yang sudah ada sebelumnya. Gerakan *Craftivism* yang sekarang marak ini benar-benar menerapkan teknik, material dan cara kerja kriya ke dalam karya-karya mereka yang ditempatkan di ruang publik dan mampu menyedot perhatian masyarakat banyak. Para aktivitas mencoba untuk membawa fungsi social dari kriya yang selama ini identik dengan praktek domestik dalam ranah yang terbatas. Karya kriya seni itu terbukti mampu melakukan peran tersebut dari sebuah seni yang selama ini banyak disuarakan

oleh seniman dari ranah seni murni. Mereka juga menyuarakan protes atas isu-isu social politik, lingkungan, perempuan dan lainnya dengan cara yang kreatif. *Craftivism* mampu menjadi sarana bagi para krayawan yang berkeahlian khusus dengan tujuan yang spesifik dan tidak asal. Lebih lanjut dalam buku *Craftivism: The Art of Craft and Activism*, Betsy Greer, pioneer gerakan *Craftivism* mengatakan "*Craftivism is a way of looking at life where voicing opinions through creativity makes your voice stronger, your compassion deeper & your quest for justice more infinite.*" (Greer, 2014,24).

Salah satu contoh krayawan yang aktif dengan *Craftivism* adalah Juliana Santacruz Herrera, yang merajut lubang di jalanan yang memburuk di kota Paris. Aksi itu mendapat respons dan liputan cukup gencar dari media local maupun nasional. Warga mengapresiasinya dan pada akhirnya aksi itu mampu memberikan perubahan positif kearah yang lebih baik pada kondisi jalan di kota itu.



Gambar 4. Rajutan penutup lubang jalan karya aktivis *craftivism*, Juliana Santacruz Herrera (Sumber: <http://www.designboom.com/art/juliana-a-santacruz-herrera-decorative-potholes>).

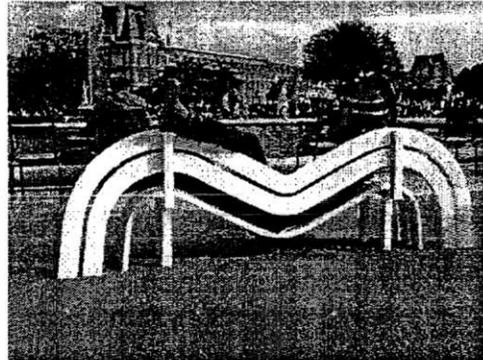
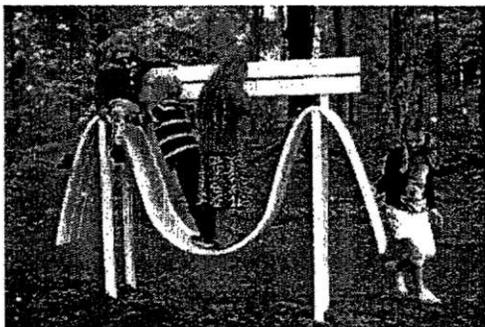


Gambar 5. Aksi merajut pohon oleh kelompok Germany's Guerilla Knitters, yang mengklaim ruang urban untuk menyuarakan aspirasi dan protes mereka terhadap berbagai isu yang ada. (Sumber: <http://www.young-germany.de/topic/play/art-fashion/germany-gerilla-knitters>)



Gambar 6. Krayawan yang dikenal dengan sebutan *Babukatorium*, mengubah tampilan sebuah pohon dengan pilihan benang rajut berwarna menyolok untuk menyuarakan isu lingkungan. Diperlukan waktu 3 bulan untuk menyelesaikan rajutan di pohon tersebut (Sumber: <http://www.dailymail.co.uk/news/article>).

Selain itu, Jeppe Hein, seorang seniman sekaligus kriyawan kelahiran Demark yang melanglang buana ke berbagai negara kerap mendapat wewenang dari pemerintah kota di Spanyol, Jerman, Amerika Serikat maupun negara lain untuk menyediakan fasilitas publik bernuansa seni yang ditempatkan di ruang publik. Karya Jeppe Hein amat kental nuansa kriya atau *craftnya* karena memiliki nilai fungsional praktis yaitu sebagai tempat duduk atau bangku, alat bermain sekaligus mempunyai fungsi edukasi bagi anak-anak. Beberapa contoh yang disebutkan tersebut sebenarnya amat ideal untuk dapat diterapkan pada ruang-ruang publik di kawasan perkotaan di Indonesia, dan tidak terbatas hanya di tempat-tempat tertentu saja, tetapi juga di berbagai sudut di kota besar seperti di pusat perkantoran, mall, airport, stasiun bus, dan kereta api. Hal ini mengingat bahwa warga kota amat membutuhkan adanya karya kriya seni yang tidak sekedar indah namun juga dapat dijadikan sebagai sarana pelepas stress, alat berinteraksi social dan bahkan penanda suatu kota yang sekaligus dapat menjadi representasi identitas kota tersebut.



Gambar 7. *Social Benches*, salah satu karya yang amat terkenal dari Jeppe Hein yang ditempatkan di Montenmedio Sculpture Park, Cadiz, Spain. Selain di Spanyol, *Social Benches* juga terdapat di Miami, AS dan Helsinki. (Sumber: www.jeppehein.net).

SIMPULAN

Dari penuturan di atas dapat disimpulkan bahwa kehadiran karya-karya kriya seni yang ada di kota-kota besar baik di Indonesia maupun kota besar lain di dunia mempunyai peran yang cukup penting tidak hanya bagi warga kota terkait melainkan juga bagi para pendatang. Karya kriya tersebut tidak hanya dapat menjadi ikon atau identitas sebuah kota dengan simbol yang khas, namun juga sebagai penanda karya bersejarah maupun kontemporer, menimbulkan rasa kebersamaan antar warga kota karena mempunyai rasa memiliki yang kuat serta dapat juga sebagai sarana menghubungkan antara kebudayaan lampau dan budaya masa kini.

Karya kriya seni dapat juga meningkatkan estetika kota, taman kota, ruang komunal dan tempat pertemuan warga untuk dapat saling berinteraksi dan menambah harmonisasi diantara sesama. Untuk kalangan seniman dan kriyawan, adanya kriya seni di ruang publik dapat menambah pengakuan akan

peran mereka sebagai kriyawan handal di dalam masyarakat untuk senantiasa menciptakan karya yang merangsang keterlibatan aktif warga dalam menciptakan suasana yang kondusif bagi seluruh penghuni kota dan para pendatang. Sebuah karya kriya seni yang segar, artistik, fungsional, inovatif dan distingtif kiranya mampu membuat wajah kota menjadi lebih humanis dan sehat bagi seluruh lapisan masyarakat tanpa terkecuali.

DAFTAR PUSTAKA

Buszek, Maria Elena, Ed. Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art. Durham : Duke University Press Books, 2011.

Gustami, S.P. Seni Kerajinan Mebel Ukir Jepara. Yogyakarta: Penerbit Kanisius, 2002.

-----, Filosofi Seni Kriya Tradisional Indonesia dalam Seni: Jurnal Pengetahuan dan Penciptaan Seni, II/01-Januari 1992, B.P. ISI Yogyakarta, 1992.

Greer, Betsy. Craftivism: The Art of Craft and Activism. Vancouver B.C: Arsenal Pulp Press, 2014.

Kusumastuti, Eni. *Urban Art* ; Produk Kesenian dalam Masyarakat

Urban. Paper pada Prodi Pendidikan Seni S3, Program Pascasarjana Universitas Negeri Semarang

Wagle, Katheen, Handout Kuliah Seminar, Graduate Program, Art Department, University of Oregon, US, 2008.

Webtografi
news.indonesiakreatif.net/dogood-design-etika

www.jeppehein.net

<http://www.dailymail.co.uk/news/article>

<http://www.young->

[germany.de/topic/play/art-](http://www.young-germany.de/topic/play/art-)

[fashion/germanys-guerilla-knitters](http://www.young-fashion/germanys-guerilla-knitters)

<http://www.designboom.com/art/juliana>

[-santacruz-herrera-decorative-](http://www.designboom.com/art/juliana-santacruz-herrera-decorative-)

[potholes](http://www.designboom.com/art/juliana-santacruz-herrera-decorative-potholes)

<http://bisniskeuangan.kompas.com/read/>

[2016](http://bisniskeuangan.kompas.com/read/2016)

<http://www.ipreciation.com/envision/>

PENTINGYA KETERAMPILAN SENI (TARI) SEBAGAI MEDIA PENDIDIKAN KARAKTER BAGI SISWA BERKEBUTUHAN KHUSUS

Asri Soraya Afsari, Cece Sobarna

Fakultas Ilmu Budaya, UNPAD, Jatinangor
asri.s.afsari@unpad.ac.id; cece@unpad.ac.id

Abstrak

Seni (tari) dapat mengoptimalkan potensi baik yang dimiliki oleh siswa. Keterampilan seni (tari) bisa menjadi salah satu upaya untuk meningkatkan saraf sensorik dan motorik siswa. Dengan motorik yang baik, para siswa bisa mengikuti keterampilan dengan baik. Keterampilan seni (tari) dapat dijadikan sarana untuk menanamkan pendidikan keterampilan dan mengembangkan emosional, intelektual, dan kepribadian para siswa, tidak terkecuali bagi siswa berkebutuhan khusus. Alasannya, tentu saja karena setiap siswa baik normal maupun berkebutuhan khusus berhak memperoleh pendidikan yang sama. Pendidikan karakter yang termuat dalam kegiatan belajar keterampilan seni (tari) bagi siswa berkebutuhan khusus kelas B (tunarungu) mendorong karakter parasiswa ke arah positif, seperti membuat parasiswa mau bekerja sama antarteman, lebih percaya diri dalam bersosialisasi, dan lebih mandiri dalam lingkungannya. Di samping itu, seni (tari) pun memiliki manfaat di antaranya dapat membantu pertumbuhan dan perkembangan siswa dan membina imajinasi siswa agar kreatif. Peranan pendidikan seni (tari) tentu sangat dibutuhkan dalam mewujudkan tujuan pendidikan nasional.

Kata kunci: *seni (tari), pendidikan karakter, dan siswa berkebutuhan khusus*

PENDAHULUAN

Dalam dunia pendidikan terdapat dua macam pelaku belajar yang umumnya disebut siswa, yakni siswa normal dan siswa tidak normal atau siswa yang berkebutuhan khusus. Dalam praktiknya, seorang guru tentu akan memiliki metode atau cara berbeda dalam menghadapi kedua macam siswa ini. Guru yang mengajar di sekolah-sekolah luar biasa (SLB) tentu harus berjuang lebih kuat dan lebih sabar dalam menghadapi siswa didiknya. Baik siswa normal maupun siswa berkebutuhan khusus memiliki kesamaan dalam hak memperoleh pendidikan. Artinya, tidak ada diskriminasi dalam kegiatan pembelajaran. Hal ini dijamin dalam

pasal 130 ayat 1 PP no. 17 tahun 2010 yang menyebutkan bahwa (1) pendidikan khusus bagi peserta didik berkelainan dapat diselenggarakan pada semua jalur dan jenis pendidikan pada jenjang pendidikan dasar dan menengah. (2). Penyelenggaraan pendidikan khusus dapat dilakukan melalui satuan pendidikan khusus, satuan pendidikan umum, satuan pendidikan kejuruan, dan/atau satuan pendidikan keagamaan. Di samping itu, pasal 133 ayat 4 menetapkan bahwa penyelenggaraan satuan pendidikan khusus dapat dilaksanakan secara terintegrasi antarjenjang pendidikan dan/atau antarjenis kelainan. Siswa berkebutuhan khusus adalah salah satu kelompok sosial dalam masyarakat

yang perlu mendapatkan hak dan perlakuan yang sama, adil, dan demokratis dalam pendidikan termasuk pelayanan dalam pendidikan seni (tari). Pendidikan atau keterampilan seni berhubungan dengan otak kanan. Pendidikan pada hakikatnya adalah suatu daya upaya untuk mengubah tingkah laku peserta didik untuk menjadi lebih maju, baik, dan adab. Dalam pengertian ini, baik dalam tataran afektif, psikomotorik, maupun kognitif (Joseph, 2003). Seni berhubungan dengan tataran afektif dan psikomotorik. Pendidikan seni dapat berupa dalam bentuk gambar, musik, atau tari.

PEMBAHASAN

1. Pendidikan Karakter dan Keterampilan Seni

Pendidikan adalah usaha sadar dan terencana untuk mewujudkan suasana belajar dan proses pembelajaran agar peserta didik secara aktif mengembangkan potensi dirinya untuk memiliki kekuatan spiritual keagamaan, pengendalian diri, kepribadian, kecerdasan, akhlak mulia, serta keterampilan yang diperlukannya dirinya (Pasal I, UU no. 20 Tahun 2003 tentang sistem pendidikan nasional). Berdasarkan pengertian pendidikan menurut pasal I tersebut dapat terlihat bahwa keterampilan seni memiliki kaitan erat dengan pendidikan. Pendidikan seni merupakan bagian dari pendidikan karakter. Pada tahun 2010 pendidikan karakter mulai dicanangkan oleh Muhammad Nuh, Menteri Pendidikan dan Kebudayaan pada masa itu. Suyanto (dalam Pantu dan Luneto, 2014:155) mengemukakan bahwa pendidikan karakter lebih berkaitan dengan pilar

cinta Tuhan dan segenap ciptaan-Nya, hormat dan santun, dermawan, suka tolong-menolong atau kerja sama, baik dan rendah hati. Pendidikan seni di sekolah begitu penting. Banyak manfaat yang dapat diperoleh siswa melalui kegiatan seni, di antaranya menumbuhkan kreativitas dan membantu dalam mengembangkan imajinasi mereka, menambah keterampilan dalam berinterpretasi, mengajak berpikir kritis dan terampil dalam berkomunikasi, mengembangkan kepribadian siswa dan meningkatkan keterampilan observasi (<http://www.wedaran.com/6104/pendidikan-seni-di-sekolah>).

Keterampilan adalah kecakapan untuk menyelesaikan tugas, sedangkan seni merupakan bagian dari budaya. Seni adalah keahlian membuat karya yang bermutu (dilihat dari segi kehalusannya, keindahannya, dan sebagainya); karya yang diciptakan dengan keahlian yang luar biasa, seperti tari, lukisan, ukiran (KBBI, 2008:1273). Dengan demikian, dalam kaitan dengan pendidikan, keterampilan seni merupakan suatu keharusan sebab pendidikan seni dapat mengembangkan emosional, intelektual, dan kepribadian siswa, tidak terkecuali dengan seni tari.

Seni tari dapat menjadi media pendidikan. Bidang ini mampu menyajikan kesempatan kepada siswa guna mendapatkan pengalaman-pengalaman seni. Selain itu, seni tari pun memiliki banyak manfaat, seperti dapat membina perkembangan estetik, membantu pertumbuhan dan perkembangan siswa, serta membina imajinasi siswa agar kreatif. Peranan pendidikan seni tari sangat dibutuhkan

Djokopekik dalam Youtube, 11 Januari 2011)

Reputasi seniman ditentukan oleh masyarakatnya. Lembaga sosial yang menaunginya berpotensi untuk memperkuat dan menurunkan citra seorang seniman. Kekuatan peran serta relasi yang dibangun Djokopekik melalui lembaga sosial dan aktor-aktor yang berperan dibelakangnya menjadikannya sebagai seniman yang memiliki nama besar di dalam seni rupa Indonesia.

SIMPULAN

Djokopekik didukung oleh lingkungannya untuk mengasah bakat seni rupanya mulai dari kecil. Namun, karirnya dibentuk pada waktu dia remaja dimana ketika dia berinteraksi dengan lembaga sosio-kultural seperti ASRI, Sanggar Bumi Tarung, LEKRA serta galeri-galeri dan lembaga kesenian kesenian yang hadir pada masa orde baru (akhir 1980an). Kondisi Struktur pendukung, *audiences*, masyarakat pengguna seni pada orde lama memberikan ruang yang cukup luas untuk karirnya sebagai seniman sedangkan pada masa Orde Baru awal (akhir 1960an-awal 1980an) sangat sulit berkesenian karena stigma Lekra dan PKI yang melekat pada dirinya serta sikapnya yang mempertahankan gaya serta aliran realisme sosial. Berdasarkan pemaparan diatas, Djokopekik pada awalnya (orde lama) merupakan *Integrated Professional Artist* dan pada awal-awal keluar dari penjara, dia merupakan *Maverick Artist* kemudian menjadi *Integrated Professional Artist* kembali setelah dia didukung oleh

lembaga-lembaga sosial seperti galeri-galeri dan para kurator pada tahun 1988.

DAFTAR PUSTAKA

- Burhan, M. Agus. *Senni Lukis Indonesia Masa Jepang Sampai LEKRA* (Semarang: UNS Press, 2013)
- Dermawan, Agus T. *Seni Lukis Kontemporer Indonesia 1950-1990*, dalam Perjalanan Seni Rupa Indonesia dari Zaman Pra Sejarah Hingga Masa Kini (Bandung: Panitia Pameran KIAS, 1991)
- Holt, Claire. *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia* (New York, Cornell University Press, 1967)
- Howard S. Becker, *Art World* (California: University of California Press, 1982)
- Rhoma Dwi Aris Yuliantri dan Muhidin M. Dahlan, *Lekra Tak Membakar Buku* (Yogyakarta: Merakesumba, 2008)
- Thamrin Misbach, *Amrus Natalsja dan Sanggar Bumi Tarung* (Bogor, AMNAT Studio, 1999)
- Wright, Astry, "A Painter of expressive empathy" dalam Jakarta Post 27 February 1989
- Zolberg, Vera L., *Constructing a Sociology of The Art* (New York: Cambridge University Press, 1990)
- Wawancara Djokopekik dalam Youtube, 3 Januari 2011. (<https://www.youtube.com/watch?v=10Hrp8G2yZU>).
- Wawancara dengan Djoko Pekik, 8 Mei 2015

seorang seniman. Dalam artian bahwa tujuan utama Djokopekik untuk kuliah di ASRI adalah untuk menjadi seorang seniman. Hal itu dikarenakan orientasi lembaga tersebut yang ingin menghasilkan alumni sebagai seniman dan guru gambar. Melalui proses sosialnya yang terinternalisasi dalam lembaga-lembaga sosio-kultural seperti ASRI, Sanggar Bumi Tarung, dan LEKRA memberikan modal simbolis yang kuat sebagai seniman.

Pada orde lama, Djokopekik dikategorikan sebagai *Integrated Professional Artist* karena sudah terhubung dengan dunia seni yang ada. Identifikasi ini beralasan bahwa secara *skill* Djokopekik dalam melukis telah teruji ketika mendapatkan pengajaran dari ASRI. Selain itu, aliran maupun gaya lukisannya sejalan dengan kode budaya atau *mainstream* yang berlaku pada masa itu. Hal itu dilihat dari sejarah seni rupa modern Indonesia yang mana aliran *mainstream* setelah kemerdekaan sampai Lekra merupakan aliran realisme sosial dengan paradigma estetik kerakyatan revolusioner. Aliran tersebut didukung penuh oleh presiden Soekarno karena sejalan dengan arah revolusinya. Dengan kata lain Djokopekik memiliki kecakapan sosial dalam bersosialisasi dengan aktor-aktor yang melegitimasinya. Hal itu dapat dilihat dari keikutsertaannya pada pameran besarseni rupa di senaya pada tahun 1964.

Namun pada orde baru, setelah dipenjara dan keluar sebagai *eks* tahanan politik (1970an-1980an), dia dikategorikan sebagai *Maverick Artist* karena tidak terhubung dengan kode kultural yang ada. Hal itu dikarenakan sikapnya yang tetap mempertahankan

gaya serta aliran realisme sosial yang dibawanya yang notabene sangat bertolak belakang dengan aliran *mainstream* pada saat itu yaitu Humanisme Universal. Djokopekik pada masa ini masih tertutup dengan kondisi pasar yang ada. Di saat *booming* seni seni lukis pada tahun 1980an, Dia tetap melukis dengan gayanya. Konsekuensinya, karyanya sulit diterima pada saat itu.

Dia terintegrasi secara kultural ketika Bienalle di TIM. Kegiatan ini memberikan penanda bahwa dia sudah mulai diakui oleh publik seni. setelah dari kegiatan tersebut dia sudah mulai aktif dan sering ikut dalam setiap event maupun pameran-pameran pada masa itu. Secara umum pada masa ini dia sudah terintegrasi dengan budaya dimana dia bekerja sebagai seniman secara professional. Memiliki kecakapan sosial dimana dia dapat membangun relasi dengan kolektor, kurator maupun galeri yang menggelar pamerannya. Sebagai seniman yang sudah terintegrasi dengan kode kultural, Djokopekik sudah mulai diperhitungkan dalam dunia seni rupa Indonesia.

Masyarakat Penyangga

Dunia seni tersusun dari para seniman, jaringan-jaringan sosial dan lingkaran-lingkaran patronasi dan para dealer dan para rekanan di pusat terpenting, kelompok-kelompok di dalam setiap masyarakat yang dikeluarkan dari partisipasi penuh pada level-level elit seperti patron-patron dan para kolektor. Zolberg mengemukakan bahwa pasar menjadi struktur pendukung yang paling penting untuk penciptaan dan distribusi seni, yang diorganisir oleh *art dealer* untuk yang bertindak sebagai

perantara menyalurkan dan mengembangkan karya para seniman (Zolberg, 1990 : 180).

Pada orde lama, Djokopekik dan karya-karyanya ditopang oleh Wen Peor. Dia merupakan pelukis sekaligus kolektor keturunan tionghoa yang biasanya menjual dan mengoleksi karya-karya dari pelukis-pelukis Sanggar Bumi Tarung. Melalui jalinan hubungan dengan kolektor tersebut, Djokopekik dan kawan-kawannya dapat hidup mencukupi kehidupan sehari-hari.

Selain itu, dalam aktivitas berkesenian di orde lama, Sanggar Bumi Tarung didukung oleh Soekarno sebagai penguasa pada saat itu. Dukungan tersebut ada karena pada satu sisi, Djokopekik dan Sanggar Bumi Tarung yang beraliran realisme sosial, sejalan dengan revolusi yang diusung oleh Soekarno. Namun, di sisi lain juga, Soekarno lebih dekat dengan Lekra sehingga melalui kedekatan tersebut, seniman-seniman Lekra termasuk Djokopekik memiliki pelindung dalam berkesenian. Selain itu kesukaan Sukarno mengoleksi karya-karya seniman Lekra memberikan angin segar untuk aktifitas berkesenian para pelukis realisme sosial.

Arus ekonomi global yang dikuasai oleh kapitalis pada masa orde baru memberikan ruang yang bebas untuk menjadikan seniman sebagai profesi pekerjaan mereka. Dengan adanya pasar yang menyangga eksistensi karya dan senimannya, membuat pertarungan dalam seni rupa menjadi terbuka bagi siapa saja, baik seniman senior maupun pendatang baru tergantung bagaimana menjalin hubungan dengan para agen-agen yang melegitimasi di pasar tersebut.

Lajunya perkembangan ekonomi pada tahun 1970an yang dipengaruhi oleh ledakan harga minyak dunia mempengaruhi hadirnya konglomerat atau orang kaya baru di Indonesia. Orang-orang ini menjadi masyarakat penyangga seni pada masa orde baru karena lukisan dijadikan investasi dan dijadikan kebutuhan *prestise* dan gaya hidup. Pada tahun 1980an seni lukis Indonesia menemukan momentumnya. Hal itu dipacu dengan beberapa faktor antara lain yaitu iklim dunia seni yang apik dan merangsang jagat penciptaan, dukungan prasarana, muncul kaum elit baru, dan adanya media massa sebagai penyiar (Dermawan, 1991: 139). Faktor-faktor tersebut menumbuhkan seni rupa pada masa orde baru.

Peran struktur pendukung seperti peneliti maupun kurator berpengaruh dalam menaikkan status seniman dan karyanya (Zolberg, 1990: 142-143). Kehadiran kurator sedkaligus peneliti seni dari Canada, Astry Wright, menyangga eksistensinya pada orde baru. Tulisan-tulisan Astry Wright di media massa seperti koran maupun majalah, secara langsung menaikkan nama atau status simbolis Djokopekik sebagai seniman (Astry Wright, "*A Painter of expressive empathy*" dalam Jakarta Post 27 February 1989). Terlepas dari hubungan yang dibangunnya dengan Astry Wright, pada tahun 1985 Djokopekik sudah pelan-pelan membangun relasi dengan orang-orang yang berpengaruh. Salah satunya adalah dengan Murtidjono seorang pengelola Taman Budaya Surakarta yang memberikan kesempatan pada Djokopekik untuk berpameran tunggal pada tahun 1993 di tempat tersebut tanpa memungut biaya sedikitpun (Wawancara

Institusi Sosial sebagai Ruang Berkesenian

Institusi sosial dalam pandangan Zolberg merupakan lembaga yang berperan dalam proses pembentukan individu terutama seniman. Lembaga memberikan dukungan pengembangan bakat, pekerjaan, pengetahuan terhadap seniman maupun audience dan masyarakat pengguna seni (Zolberg, 1990: 136). Institusi budaya tersebut berupa lembaga pendidikan maupun lembaga-lembaga kesenian yang mengapresiasi aktivitas kesenian. Institusi-institusi tersebut membawa seperangkat mekanisme kerjanya (arah, tujuan dan kepentingan) dalam eksistensi kelembagaannya.

Djokopekik lahir pada tanggal 2 Januari 1938 kabupaten Purwodadi Jawa Tengah.. Bakat seseorang akan tumbuh dengan sendirinya ketika didukung oleh lingkungan masyarakat, begitu pun halnya dengan Djokopekik. Pada masa kanak-kanak Djokopekik senang menggambar tokoh-tokoh dunia yang dia dapatkan di surat kabar bekas dan juga membentuk benda tiga dimensi. Kesukaannya mewarnai maupun membentuk disalurkan melalui kegiatan membuat properti tari maupun drama. Dukungan masyarakat di sekitarnya membentuk *skill* dasar Djokopekik dalam berkarya rupa secara perlahan.

Djokopekik benar-benar melakukan aktivitas melukis serta belajar materi dan teori melukis setelah masuk Akademi Seni Rupa Indonesia (ASRI) di Yogyakarta pada tahun 1958. ASRI sebagai lembaga yang terstruktur dan terarah menempatkan sistem pengajaran melalui dua konsentrasi yaitu untuk para seniman dan guru gambar

(Dermawan, 1991: 105). Djokopekik sendiri memilih konsentrasi sebagai calon seniman khususnya pada jurusan seni patung dan seni lukis. Tentunya di ASRI aktor-aktor seperti pengajar, senior, serta teman-temannya turut berperan penting dalam pembentukannya sebagai seniman. Proses sosialnya di ASRI memberi pengalaman baru dalam aktivitas berkeseniannya. Hal itu dibuktikan pada tahun 1959 dia mulai berpameran bersama dengan rekan-rekannya pada Dies Natalis ASRI ke-8. Bertolak dari hal tersebut, Djokopekik sudah memiliki modal simbolik sebagai seorang seniman.

Arah dan tujuan ASRI sebagai institusi seni mempengaruhi arah kemana Djokopekik mengarahkan kesenimanannya. Pendidikan seni yang tumbuh di Yogyakarta khususnya ASRI sangat terpengaruh dengan sistem pengajaran sanggar (Holt, 1967: 301-307). Pemahaman tersebut juga dipengaruhi oleh staf pengajar ASRI seperti Trubus sudarsono, Suromo, Abdul Salam, Affandi, Sudjojono yang sebelumnya di dominasi oleh pelukis-pelukis sanggar seperti SIM, Pelokis Rakjat, dan PI. Selain itu, para seniman-seniman tersebut, merupakan seniman-seniman senior yang sebelumnya mengorientasikan kesenimanannya kearah realisme sosial (Burhan, 2013 : 71-72).

Penguatan aliran realisme sosial Djokopekik bertambah ketika dia dan kawan-kawannya, perupa muda, mendirikan Sanggar Bumi Tarung pada tahun 1961 yang berafiliasi dengan LEKRA (Ibid, 62-63). Sanggar Bumi Tarung menjadi laboratorium pengetahuan bagi para pelukis muda

ASRI. Kegiatan-kegiatan diskusi sering dilakukan oleh para seniman terutama untuk mempertajam konsep dan wacana seni, politik maupun budaya yang sedang berkembang, termasuk menyusun sampai mengevaluasi gerakan TURBA. Secara otomatis Djokopekik terinternalisasi dengan lingkungan di Sanggar tersebut. Selain sebagai laboratorium untuk diskusi dan berkarya, Sanggar Bumi Tarung dan Lekra sebagai penopang produksi dan distribusi karya seni. Djoko Pekik biasa mendapatkan orderan lukisan, relief, patung, potret, dekorasi dan lain-lain baik dari dalam maupun luar kota Yogyakarta.

Kondisi institusi sosial pada era orde baru sangat berbanding terbalik dengan orde lama terutama bagi para seniman Lekra seperti Djokopekik. Seniman-seniman eks Tahanan Politik masih terbesit stigma negative dari PKI dan Lekra. Seniman-seniman tersebut mencari pekerjaan lain untuk dapat bertaham hidup. Djokopekik memanfaatkan kemampuan menjahitnya untuk menghidupi keluarganya sedangkan seniman lainnya seperti Amrus Natalsja membuka kios untuk menjual kerajinan di Pasar Seni Ancol. Meskipun berkarya, karya-karya mereka tidak didukung oleh institusi pada masa itu.

Pada masa orde baru, pasar seni rupa mulai terbuka seperti gallery, *art shop*. Selain itu, hadirnya lembaga sosio-kultural seperti Taman Ismail Marzuki (TIM), Museum Nasional, dan Galeri Nasional mendukung aktivitas kesenian. Namun, tumbuhnya institusi tersebut tidak berefek pada Djokopekik dan karyanya karena statusnya sebagai eks tahanan politik dan karya-karyanya yang masih mempertahankan tema-tema

sosial. Lembaga-lembaga seni pada saat itu lebih menampung karya-karya abstrak dan dekoratif. Djokopekik benar-benar dapat hadir kembali ketika acara Bienalle Seni Lukis Yogyakarta I pada tahun 1988 dan Bienalle 89 (pameran dan kompetisi seni lukis Indonesia VIII tahun 1989). Pameran ini menjadi tonggak awal Djokopekik terintegrasi dengan dunia seni pada era Orde Baru. Selanjutnya dia masuk dalam pameran KIAS yang mana merupakan pameran Kebudayaan Indonesia di Amerika Serikat sebagai bagian dari diplomasi budaya. Pameran tunggal pada tanggal 12-19 Desember 1993 di Galeri Seni Rupa Taman Budaya Jawa dan di *Ganesha Gallery* Bali, Pameran "Indonesia 1998: Berburu Celeng" di Galeri Nasional dan Bentara Budaya Yogyakarta. Pameran trilogi celeng merupakan pameranya yang dilakukan pada tahun 1999 yang menampilkan lukisan "susu raja celeng", "Berburu Celeng" dan "Tanpa Bunga Telegram Duka"

Perjalanan Kesenimanan Djokopekik

Pengakuan terhadap karya seni yang diterima dan siapa senimannya serta karya yang tidak diterima dan ditolak selalu menjadi dinamikanya, proses seleksi penyuntingan tersebut terjadi dalam lingkup organisasi, lembaga atau perkumpulan seniman resmi dalam dunia seni. Penerimaan atau pengakuan ini lebih ke arah bagaimana karya seni dan senimannya dapat terhubung dalam dunia seni (Becker, hal 228-229).

Berdasarkan penjelasan sebelumnya bahwa, pilihan Djokopekik untuk masuk menjadi mahasiswa ASRI merupakan langkah awalnya menjadi

EKSISTENSI DJOKOPEKIK DALAM RANAH SENI RUPA INDONESIA TINJAUAN SOSIO-HISTORIS

Miftahul Khairi

Mahasiswa Pascasarjana ISI Yogyakarta

Abstrak

Tulisan ini mencoba mengungkapkan perjalanan keseniman Djokopekik yang meliputi pembentukannya sebagai seorang seniman, hal-hal yang membuatnya tetap eksis serta posisinya dalam dunia seni. Masalah dalam penelitian ini adalah Pertama, Bagaimanakah proses sosial yang dilalui Djokopekik sehingga tetap eksis dalam dunia kesenian? Kedua, Bagaimana kondisi struktur pendukung, audiences dan masyarakat pengguna seni yang menyangga Djokopekik? Penelitian ini merupakan penelitian kualitatif dengan pendekatan Sosio-Historis. Teori yang digunakan adalah teori konstruksi sosial seni dari Vera L. Zolberg dan *Art World* dari Howard S. Becker. Pengumpulan datanya menggunakan data-data pustaka dan wawancara. Hasil penelitian menunjukkan bahwa Djokopekik didukung oleh lingkungannya untuk mengasah bakat seni rupanya mulai dari kecil. Namun, bakat melukisnya serta karirnya dibentuk pada waktu dia remaja dimana ketika dia berinteraksi dengan lembaga sosio-kultural seperti ASRI, Sanggar Bumi Tarung, LEKRA serta galeri-galeri dan lembaga kesenian kesenian yang hadir pada masa orde baru (akhir 1980an). Kondisi Struktur pendukung, *audiences*, masyarakat pengguna seni pada orde lama memberikan ruang yang cukup luas untuk karirnya sebagai seniman sedangkan pada masa Orde Baru awal (akhir 1960an-awal 1980an) sangat sulit berkesenian karena stigma Lekra dan PKI yang melekat pada dirinya serta sikapnya yang mempertahankan gaya serta aliran realisme sosial. Berdasarkan pemaparan diatas, Djokopekik pada awalnya (orde lama) merupakan *Integrated Professional Artist* dan pada awal-awal keluar dari penjara, dia merupakan *Maverick Artist* kemudian menjadi *Integrated Professional Artist* kembali setelah dia didukung oleh lembaga-lembaga sosial seperti galeri-galeri dan para kurator pada tahun 1988.

Kata Kunci : Djokopekik, Eksistensi, Dunia Seni, Orde Lama, Orde Baru

PENDAHULUAN

Secara harfiah, seniman dipahami sebagai orang yang mencipta karya seni dan eksis dalam dunia kesenian. Dalam eksistensinya tersebut, seniman tidak terlepas dari masyarakat sebagai pengamat, pengguna sekaligus penikmat seni. Untuk dapat terintegrasi secara kultural dalam dunia seni, seniman melalui proses sosial atau interaksi antar individu maupun masyarakat yang relatif lama. Namun di sisi lain pula, seniman harus dapat mencipta karya, hasil dari

pengalaman estetis yang telah dibekukannya. Untuk mewujudkan itu dibutuhkan *skill* atau *craftmanship* untuk mengeksekusi medium sehingga menjadi karya seni yang fenomenal dan dapat diapresiasi oleh publik.

Djokopekik merupakan salah satu seniman yang dikenal pada tahun 1998 melalui lukisannya "*Berburu Celeng*" yang fenomenal. Lukisan tersebut dianggap oleh publik seni sebagai lukisan yang merepresentasikan keruntuhan rezim orde baru. Sebelum lukisan "*Berburu Celeng*", lukisan lain

yang bertemakan celeng sudah pernah dibuatnya pada tahun 1996 yang berjudul “*Susu Raja Celeng*” dan kemudian pada tahun 1999 yang berjudul “*Tanpa Bunga dan Telegram Duka Matinya Raja Celeng*”. Ketika tiga lukisannya tersebut dipamerkan secara bersama-sama pada tahun 1999, publik menilai bahwa Djokopekik dapat meramalkan keruntuhan rezim orde baru.

Menilik dari kasus Djokopekik tersebut, sebelum keterkenalannya dengan lukisan celengnya, dia melalui banyak fase dalam proses sosialnya sehingga menjadi seniman dan diakui dalam ranah kesenian Indonesia. Namun, untuk melihat hal tersebut perlu mengkaji melalui konteks historisnya dan mengkaitkannya dengan konteks sosial yang membentuknya termasuk peran, fungsi, relasinya dalam masyarakat serta aktivitas keseniannya. Selain itu, perlu juga melihat kondisi sosial yang dihadapi individu dalam proses berkeseniannya seperti kondisi politik, ekonomi dan budaya yang terjadi. Maka dari itu, tulisan ini mencoba mengungkapkan perjalanan keseniman Djokopekik yang meliputi pembentukannya sebagai seorang seniman, hal-hal yang membuatnya tetap eksis serta posisinya dalam dunia seni.

Berdasarkan latar belakang di atas, permasalahan yang muncul dalam penulisan ini adalah Pertama, Bagaimanakah proses sosial yang dilalui Djokopekik sehingga tetap eksis dalam dunia kesenian? Kedua, Bagaimana kondisi struktur pendukung, audiences dan masyarakat pengguna seni yang menyangga Djokopekik?

PEMBAHASAN

Penelitian ini merupakan penelitian kualitatif dengan pendekatan Sosio-Historis. Teori yang digunakan adalah teori Konstruksi sosial seni dari Vera L. Zolberg dan Teori *Art World* dari Howard S. Becker untuk menganalisis permasalahan penelitian terutama mengenai klasifikasi seniman dalam dunia seni. Pengumpulan datanya menggunakan data-data pustaka dan wawancara.

Menurut Vera L. Zolberg, konstruksi sosial seni meliputi Institusi sosial, seniman dan masyarakat penyangga (Zolberg, 1990: ix). Seniman dan karyanya dipandang dalam bingkai konstruksi sosial yang melibatkan aktor lain di dalamnya yang memberikan nilai terhadap objek seni. Olehkarena itu, seniman dan karyanya bergantung pada masyarakat dan institusi sosial yang mendukung aktivitas berkeseniannya yang meliputi relasi, jaringan dan lingkaran kesenian. Lebih lanjut, Becker menerangkan bahwa seniman merupakan pekerja yang di dalam dunia seni yang merupakan bagian dari aksi kolektif para agen-agen lain yang ada di dalamnya. Olehkarena itu, *skill* seniman bukanlah aksi spontan dan kejeniusan dari individu tapi merupakan aksi kolektif dari berbagai aktor sosial dan dukungan lembaga sosial yang memungkinkan (Becker, 1982: 1-2). Lebih lanjut Becker mengklasifikasikan seniman berdasarkan konstruksi sosial dalam dunia seninya menjadi empat jenis yaitu *Integrated professional artist* (Seniman Professional), *maverick artist* (Seniman Garda Depan), *naïf artis* (Seniman Naif), dan *folk artis* (Seniman Rakyat) (Becker, 1982: 226-227).

DAFTAR PUSTAKA

- Depdiknas, 2002. *Rumusan Tujuan Pendidikan Nasional Seni*. Jakarta.
- Joseph, Wagiman. 2013. "Pendidikan Kesenian di Sekolah Submateri Musik" dalam *Jurnal Pengetahuan dan Pemikiran Seni* Vol. IV No.1/Januari-April 2003.
- Kamus Besar Bahasa Indonesia Pusat Bahasa*. Edisi Keempat. 2008. PT Gramedia.
- Margaret H. Doubler. 1970. *Dance: A Creative Art Experience*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press.
- Pantu, Ayuba, & Buhari Luneto. 2014. "Pendidikan Karakter dan Bahasa" dalam *Jurnal Al-Ulum* Vol.14 No.1 Juni 2014.
- Prasetyaningrum, Endah. 2009. *Pembelajaran ekstrakurikuler Seni Karawitan Jawa sebagai Proses Pembentukan Team Work Antarsiswa*. Thesis: Universitas Negeri Semarang.
- Peraturan Pemerintah Republik Indonesia Nomor 17. 2010. *Pengelolaan dan Penyelenggaraan Pendidikan*. Jakarta.
- Sisdiknas, 2003. *Undang-Undang Sistem Pendidikan Nasional*. Jakarta (<http://www.wedaran.com/6104/pentingnya-pendidikan-seni-di-sekolah>) (diunduh tanggal 6 April 2016).

dalam mewujudkan tujuan pendidikan nasional. Hal tersebut tertuang dalam rumusan tujuan pendidikan seni Depdiknas (2002), yakni pendidikan seni bertujuan untuk mengembangkan sikap toleransi, demokrasi, beradab, dan rukun dalam masyarakat majemuk, serta dapat mengembangkan intelektual, imajinasi dan kreativitas.

Seni tari dapat mengoptimalkan potensi yang baik bagi anak tidak terkecuali bagi anak berkebutuhan khusus atau anak cacat. Margaret (1970) menyebutkan "The inclusion of dance in general education program is the one means of giving free opportunity to every child for experiencing the contribution it make to his the developing personality and his growing artistic nature". Dengan demikian, materi seni tari bagi anak termasuk anak tunarungu dan tunagrahita dapat memberikan manfaat dalam menumbuhkan kepercayaan diri untuk dapat bersosialisasi dalam lingkungannya.

2. Siswa Berkebutuhan Khusus

Siswa berkebutuhan khusus adalah siswa dengan karakteristik khusus yang berbeda dengan siswa pada umumnya tanpa selalu menunjukkan pada ketidakmampuan mental, emosi atau fisik. Yang termasuk ke dalam siswa berkebutuhan khusus antara lain: tunanetra, tunarungu, tunagrahita, tunadaksa, tunalaras, kesulitan belajar, gangguan prilaku, anak dengan gangguan kesehatan. Istilah bagi siswa berkebutuhan khusus adalah siswa luar biasa dan siswa cacat. Karakteristik dan hambatan yang dimiliki siswa berkebutuhan khusus, yaitu memerlukan bentuk pelayanan pendidikan khusus yang disesuaikan dengan kemampuan

dan potensi mereka, contohnya bagi tunanetra mereka memerlukan modifikasi teks bacaan menjadi tulisan braille dan tunarungu berkomunikasi menggunakan bahasa isyarat.

Dalam PP no. 17 tahun 2010 pasal 129 ayat (3) menetapkan bahwa peserta didik berkelainan terdiri atas peserta didik yang: Tunanetra, Tunarungu, Tunawicaram, Tunagrahita, Tunadaksa, Tunalaras, Berkesulitan belajar, Lamban belajar, Autis, Memiliki gangguan motorik, Menjadi korban penyaahgunaan narkoba, obat terlarang, dan zat aditif lain, dan Memiliki kelainan lain. Adapun bentuk satuan pendidikan/ lembaga sesuai dengan kekhususannya di Indonesia dikenal SLB: Bagian A untuk tunanetra, Bagian B untuk tunarungu, Bagian C untuk tunagrahita, Bagian D untuk tunadaksa, Bagian E untuk tunalaras, dan Bagian F untuk cacat ganda.

3. Keterampilan Seni (Tari) bagi Siswa Berkebutuhan Khusus

Pemberian materi keterampilan seni tari membawa dampak positif bagi siswa berkebutuhan khusus. Seperti yang terjadi pada siswa-siswa kelas B (tunarungu) di SLB Doa Bunda, Tangjungsari. Berdasarkan hasil observasi yang dilakukan di SLB Doa Bunda, Tangjungsari ditemukan perubahan sikap dari siswa-siswa Kelas B (tunarungu) yang mengikuti latihan tari merak selama 4 minggu. Para siswa yang umumnya pemalu, setelah belajar keterampilan menari mulai menunjukkan sikap yang berani dan percaya diri. Hal ini mereka tunjukkan dengan tampil sebagai salah satu pengisi acara Gelar Budaya Pangan yang diselenggarakan oleh Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Padjadjaran pada

bulan Desember 2015. Parasiswa tunarunggu mampu tampil dengan baik membawakan tari merak. Mereka terlihat kompak dan teratur saat membawakan tarian tersebut. Di samping itu, ekspresi wajah yang ditunjukkan oleh para siswa tampak gembira dan tenang. Tidak ada raut tegang di wajah mereka. Padahal ini adalah kali pertama mereka tampil menari di atas panggung dalam satu acara besar.

Tujuan dipilihnya tari merak sebagai materi keterampilan seni tari untuk siswa berkebutuhan khusus di SLB Doa Bunda, Tangjungsari adalah *pertama*, tari merak lebih didominasi oleh gerakan yang menggambarkan keceriaan dan kegembiraan yang dipancarkan oleh sang merak jantan. Dengan demikian diharapkan parasiswa ini pun ikut terbawa dalam suasana hati yang riang dan senang saat menari. *Kedua*, nilai keceriaan yang digambarkan dalam tari merak semakin jelas dengan penggunaan kostum yang digunakan oleh sang penari. Anak-anak tentu sangat menyukai kostum yang beraneka warna. Biasanya kostum tari merak sesuai dengan corak bulu burung merak, yakni hijau, biru, dan hitam. Kostum penari pun dilengkapi dengan aksesoris berupa sepasang sayap yang seluruhnya dihiasi peyet. Aksesoris sayap ini mengimplementasikan bentuk dari bulu merak jantan yang sedang dikembangkan. Di samping itu, terdapat pula hiasan kepala berupa mahkota yang berbentuk kepala burung merak.

Tujuan lainnya, tari merak saat ditampilkan biasanya dilakukan secara berpasangan. Setiap penari memerankan sebagai merak jantan atau betina. Dengan demikian, tari merak merupakan jenis tarian yang dilakukan secara

berkelompok. Kegiatan seni yang dilakukan secara berkelompok (*team works*) ternyata memiliki dampak positif bagi siswa. Prasetyaningrum (2009) menyebutkan bahwa setidaknya ada sepuluh manfaat yang didapatkan oleh antarsiswa dari sebuah kegiatan *team works*, yaitu: 1. mengenali diri sendiri dan memahami orang lain; 2. membangun sikap saling percaya (*trust*), 3. tidak merendahkan kemampuan orang lain, 4. memiliki pemimpin yang bertanggung jawab, 5. membentuk sistem komunikasi yang efektif, 6. menentukan peran dan tugas yang tepat bagi individu, 7. membuat aturan main yang disepakati, 8. mengatasi konflik yang terjadi, 9. mengidentifikasi masalah dan mengambil keputusan yang tepat, 10. memiliki komitmen terhadap tim. Manfaat ini tentu dapat pula dirasakan oleh siswa berkebutuhan khusus. Dalam manfaat ini pun terkandung nilai-nilai pendidikan karakter.

SIMPULAN

Tentu terdapat perbedaan bagi guru dalam mengajarkan keterampilan seni, salah satunya tari kepada siswa berkebutuhan khusus. Para guru dituntut untuk lebih sabar dalam menghadapi siswa-siswa tersebut. Mereka pun tidak boleh menuntut terlalu banyak kepada para siswa agar para siswa dapat dengan cepat menguasai suatu jenis tarian. Namun demikian, melalui kesabaran, keuletan, dan keikhlasan para guru dalam memberikan materi keterampilan seni ini ternyata membawa dampak yang baik kepada perkembangan karakter parasiswa berkebutuhan khusus. Parasiswa tergerak untuk bekerja sama, lebih mandiri, dan percaya diri.

DARI PERI KETIGA BELAS HINGGA IBU TIRI: Perspektif terhadap Tokoh dalam Dongeng sebagai Pendidikan Karakter

Yostiani Noor Asmi Harini

Universitas Pendidikan Indonesia, Bandung
yostianiharini@gmail.com

Abstrak

Dalam dongeng, acap kali tokoh dihadirkan dalam karakter kontras: “hitam-putih”. Hal tersebut memang sengaja dibuat sebagai media pendidikan karakter bagi anak untuk mengenalkan sifat baik dan buruk. Sayangnya, representasi karakter baik (biasanya protagonis) yang tampak melalui dongeng bermotif Cinderella adalah: penurut, pasrah, pasif, dan sangat mengandalkan kecantikannya. Sifat pasif (tidak melakukan apapun untuk mencapai apa yang diinginkan) merupakan sifat yang buruk dan tak layak ditiru. Hal tersebut berbanding terbalik dengan representasi karakter antagonis, misalnya ibu tiri yang berusaha sekuat tenaga mencapai apa yang diinginkan. Kemampuan berusaha sekuat tenaga merupakan hal yang sangat positif dan layak ditiru. Oleh sebab itu, persepsi terhadap karakter tokoh dapat dijadikan sarana pendidikan karakter. Orang tua dapat mengenalkan jenis karakter bulat dan pipih untuk membimbing anak agar mampu menilai kebaikan yang ada dalam tokoh. Dengan demikian, diharapkan sang anak mampu menilai sesuatu dari berbagai perspektif sehingga mampu lebih bijaksana.

Kata kunci: *dongeng, tokoh, dan pendidikan karakter*

PENDAHULUAN

Dalam tesisnya, Beatrice Ilongo Ekanjume (2008) menemukan bahwa karakter dalam dongeng merupakan hal yang sangat penting dalam pendidikan moral dan pembentukan karakter. Dalam dongeng diajarkan bagaimana karakter jahat akan mendapatkan hukuman sedangkan karakter baik akan mendapatkan hadiah. Pertanyaan yang kemudian muncul dalam benak saya adalah, “Siapa yang baik dan siapa yang jahat?”. Siapakah yang jahat: Cinderella atau ibu tiri dan kakak tirinya? Bukankah Cinderella perempuan yang pasif menerima kejahatan? Cinderella tidak memiliki kekuatan untuk mengubah keadaan yang menyimpannya. Dia diselamatkan oleh ibu peri—yang karenanya Cinderella dapat pergi ke

pesta dansa sehingga dia bertemu dengan pangeran. Bukankah hal tersebut menunjukkan bahwa Cinderella tidak memiliki kemampuan untuk menyelesaikan masalahnya sendiri tanpa bantuan kekuatan supranatural dan laki-laki? Kemudian, karena kecantikan fisik Cinderella sang pangeran jatuh cinta dan akhirnya mereka menikah dan Cinderella memiliki kehidupan yang baru—terselamatkan. Bukankah saat dicermati ulang justru Cinderella memiliki karakter yang sangat buruk untuk ditiru: pasif menerima keadaan, mengandalkan pertolongan orang lain tanpa usaha, dan mengandalkan kecantikan. Mari kita bandingkan dengan karakter ibu tiri. Ibu Tiri dikisahkan melakukan berbagai upaya untuk membuat Cinderella tersiksa.

Upaya tersebut dilakukannya untuk memperoleh apa yang diinginkannya. Bukankah gigih mengejar impian adalah karakter yang positif?

Hal tersebut senada dengan apa yang ditulis Nadia (2016) dalam artikelnya. Menurutnya, terdapat empat pesan dalam *dongeng princess* [terutama cerita versi Disney] yang membuat perempuan lupa bahagia. Pertama, adanya peristiwa jatuh cinta kepada pangeran-diselamatkan pangeran-dan hidup bahagia selamanya membuat perempuan. Deskripsi demikian membuat perempuan cenderung memiliki impian untuk bertemu “pangeran” yang “akan menyelamatkannya” tanpa melakukan usaha untuk mandiri. Kedua, perempuan tidak memiliki kemampuan untuk menyelesaikan masalahnya sendiri tanpa bantuan kekuatan supranatural dan laki-laki. Deskripsi demikian membuat perempuan cenderung pesimis pada kemampuannya menyelesaikan masalah. Ketiga, kecantikan fisik merupakan aset yang sangat penting. Deskripsi demikian cenderung membuat perempuan berfokus pada kecantikan fisiknya untuk berlomba-lomba memikat hati laki-laki. Keempat, hanya perempuan jahatlah yang sangat gigih memperjuangkan keinginannya. Deskripsi demikian membuat perempuan cenderung enggan berjuang.

Berdasarkan latar belakang di atas, saya tertarik melihat lebih jauh tentang karakter yang selama ini dianggap “jahat” (biasanya antagonis) di dalam dongeng. Dalam penelitian ini, saya memilih dua tokoh antagonis yaitu: Peri Ketiga Belas dalam dongeng Putri Tidur dan Ratu (ibu tiri) dalam dongeng Putri Salju. Kedua dongeng tersebut dipilih

karena popularitasnya. Selain itu, dongeng ini memiliki kesetaraan karena tokoh protagonis dan antagonisnya sama-sama perempuan.

PEMBAHASAN

Tokoh yaitu individu rekaan yang mengalami peristiwa atau lakuan dalam suatu cerita (Sudjiman, 1990). Tokoh terbagi atas beberapa jenis. Tokoh yang menjadi tokoh sentral dalam cerita disebut tokoh protagonis, sedangkan tokoh yang mengimbangi peran dan biasanya menjadi lawan disebut tokoh antagonis. Di antara tokoh protagonis dan antagonis, terdapat tokoh yang hanya bersifat membantu dan tak berperan besar dalam cerita. Tokoh tersebut disebut tokoh bawahan. Tokoh protagonis tidak selalu bersifat baik dan tokoh antagonis tidak selalu bersifat jahat. Apabila tokoh protagonis yang menjadi titik berat cerita digambarkan bersifat jahat, tokoh antagonis bisa saja digambarkan baik atau bahkan lebih jahat. Tokoh antagonis bersifat pengimbang tokoh protagonis dan berperan dalam konflik yang ada dalam cerita.

Dilihat dari segi perkembangan karakternya, tokoh juga dapat dibagi menjadi tokoh datar dan tokoh bulat. Tokoh datar tak mengalami perubahan karakter dan pergulatan pikiran. Karakter seperti ini cenderung mengikuti stereotip yang ada misalnya ibu tiri, anak yang manja, dan atasan yang angkuh. Stereotip yang tampak dalam dongeng sangat dipengaruhi oleh pandangan masyarakat dan kondisi sosial pada saat dongeng tersebut tercipta. Hal tersebut terjadi karena karya sastra tidak muncul dari kekosongan budaya.

Berbeda dengan tokoh datar, tokoh bulat adalah tokoh yang memiliki karakter yang berubah dan kompleks. Tokoh jenis ini mengalami perkembangan karakter sejalan dengan rangkaian cerita. Jika diperhatikan secara saksama, tokoh protagonis dan antagonis dalam dongeng acapkali dikelompokkan ke dalam tokoh datar tanpa melihat alasan-alasan atau motif sang tokoh melakukan sebuah tindakan.

Dalam cerita Putri Tidur, terdapat tokoh Peri Ketiga Belas. Peri tersebut tidak diundang dalam sebuah pesta yang diadakan oleh Raja dan Ratu, orang tua Putri Tidur. Peristiwa tersebut menyebabkan Peri ketiga belas memiliki dendam yang dalam. Dendam itulah yang menyebabkan ia mengeluarkan kutukan pada Putri Tidur untuk tertusuk jarum yang menyebabkan Putri Tidur tidur panjang dan hanya bisa dibangunkan oleh ciuman Sang Pangeran. Perilaku Peri Ketiga Belas yang dendam disebabkan oleh perilaku orang tua Putri Tidur yang lalai. Hal tersebut dapat dijadikan sarana pembelajaran bagi anak agar tidak lalai sehingga menyebabkan orang lain tersakiti. Selain itu, sang anak pun dapat diajarkan untuk tidak mengutuk dan tidak mendendam karena sifat tersebut dapat berdampak buruk bagi banyak orang.

Dalam kesehariannya, Peri Ketiga Belas dikisahkan sangat aktif dalam memintal benang/memproduksi tekstil. Memproduksi tekstil merupakan cara digunakan perempuan untuk mengaktualisasikan dirinya sebagai perempuan yang mandiri (Adipurwawidjana dan Yostiani, 2013). Peri Ketiga Belas dikisahkan pula sebagai peri yang sangat sakti, hal ini

tampak dari tidak adanya satu pun peri yang dapat menyaingi kesaktiannya. Selain itu, dalam melakukan aksinya, Peri Ketiga Belas sangat mengandalkan kemampuannya. Ia tidak bergantung pada siapa pun. Oleh sebab itu, Peri Ketiga Belas layak dipandang sebagai tokoh bulat: ia memiliki sifat jahat yang tak patut ditiru sekaligus sifat baik yang layak ditiru.

Dalam dongeng Putri Salju, terdapat karakter Ratu yang notabene ibu tiri Putri Salju. Putri Salju dikisahkan memiliki karakter yang sangat baik sedangkan ibu tiri dikisahkan memiliki karakter jahat karena dia ingin menjadi perempuan tercantik sejagat raya. Perilaku ibu tiri yang menginginkan dirinya menjadi perempuan tercantik tentu memiliki muatan nilai yang positif. Hanya saja, perilakunya ingin membunuh saingannya menyebabkan perilakunya dianggap sebagai perilaku yang buruk. Ibu Tiri dikisahkan memiliki kemampuan luar biasa sehingga dirinya sangat berkuasa. Agar dapat memiliki kemampuan luar biasa diperlukan usaha untuk mencapainya.

Tokoh Peri Ketiga Belas dan Ibu Tiri menurut saya sama-sama menunjukkan pada dunia tentang eksistensi mereka. Eksistensi atau aktualisasi diri menurut istilah Sarte seperti dibahas Puspitasari (2013) merupakan kebutuhan tertinggi yang ingin dicapai setiap individu. Setiap individu memiliki kebutuhan terhadap pengakuan keberadaannya dalam masyarakat yang kemudian menjadi salah satu bagian dari masyarakat itu sendiri. Kedua tokoh ini dilabeli "jahat" karena terdapat konstruksi fisik, karakter, dan peran gender yang diamini oleh masyarakat pada era karya tersebut

dibuat. Menurut Karolus (2013), konstruksi perempuan dalam dongeng Putri Salju merupakan doktrin mengenai ajaran agama tentang kebaikan dan kejahatan serta doktrin Gereja untuk merepresi kelompok tertentu untuk memapankan pembagian gender antara laki-laki dan perempuan dalam masyarakat pada masa itu. Menurutnya, dalam proses penyebarannya, dongeng sebagai bentuk produk budaya telah memberikan pengaruh kepada anak.

Oleh sebab itu, orang tua perlu mengenalkan keberadaan sifat jahat dalam karakter baik dan keberadaan sifat baik dalam karakter jahat. Dengan demikian, diharapkan anak mampu menilai sesuatu dari beragam perspektif sehingga mampu lebih bijaksana. Selain itu, orang tua pun dapat meningkatkan kreativitas anak dengan membuat cerita dari teks dongeng untuk kemudian dibuat versi lain. Dengan demikian, sang anak tidak hanya pasif dalam mendengarkan dongeng tetapi juga dapat berkreasi.

Di antara banyak kreasi yang dibuat, terdapat kreasi Jane Yolen (seperti dibahas Joosen, 2005) yang mentransformasikan dongeng Putri Tidur. Dalam versi Jane Yolen, judul *Sleeping Beauty* diubah menjadi *Sleeping Ugly*. Dalam kisahnya pun, sang Putri tidak dikisahkan hanya menunggu pangerannya datang untuk menyelamatkannya. Sang Putri harus berjuang dengan kemampuannya. Hal tersebut mengandung nilai didaktis yang dapat menginspirasi anak-anak untuk berjuang dan berusaha memecahkan masalah dan mencapai apa yang diinginkannya.

SIMPULAN

Penggunaan perspektif yang utuh dalam memahami karakter pada akhirnya akan mengantarkan pada pemahaman yang menyeluruh. Dengan demikian, diharapkan sang anak mampu menilai sesuatu dari berbagai perspektif sehingga mampu lebih bijaksana.

Penelitian ini masih terbatas melihat dua karakter antagonis dalam dua dongeng. Oleh sebab itu, penelitian lanjutan dengan menambah sumber data dan penggunaan berbagai kajian perlu dilakukan.

DAFTAR PUSTAKA

- Adipurwawidjana, Ari Jogaiswara. dan Yostiani Noor Asmi Harini. (2013). "Teks, Tekstil, dan Kemandirian Perempuan Sunda dalam Cerita Nini Anteh," dalam *Sastra Indonesia Berakar pada Sastra Daerah Meraih Sastra Dunia*, editor M. Abdul Khak, dkk., hal. 562-568. Jatinangor: Unpad Press.
- Ekanjume, Beatrice Ilongo. (2008). *Folktales as an Educative Device*. [daring] Tersedia di: <http://repository.tml.nul.ls/handle/123456789/59> (Diakses pada 16 April 2016).
- Joosen, Vanessa. (2005). "Fairy Tale Retellings between Art and Pedagogy" dalam *Jurnal Children's Literature in Education*. Edisi Juni 2005, Vol. 36. P. 129-139.
- Kalorus, Meike Lusye. (2013). "Konstruksi Perempuan dalam Dongeng Putri Salju: Sebuah Analisis Wacana Feminisme." *Jurnal pada Jurusan Ilmu Komunikasi Fakultas Ilmu Sosial*

- dan Ilmu Politik Universitas Hasanudin. [Daring]. Tersedia di: http://repository.unhas.ac.id/bitstream/handle/123456789/3674/JURNAL_MEIKE_2.pdf?sequence=1 (Diakses pada 16 April 2016).
- Nadia, Nike. (2016). "Cek 4 Pesan dari Dongeng Princess yang Buat Perempuan Lupa Bahagia". *RULA*. [daring] <http://www.rula.co.id/post/cek-4-pesan-dari-dongeng-princess-yang-buat-perempuan-lupa-bahagia> (Diakses pada 16 April 2016).
- Puspitasari, Devi Ambarwati. (2013). "Eksistensi Tokoh Perempuan dalam Dongeng Sneewittchen Karya Grimm Bersaudara" dalam *Lentera: Jurnal Studi Perempuan Vol 9. No. 1*
- Sudjiman, Panuti. (1990). *Pengantar Cerita Rekaan*. Jakarta: Balai Pustaka.

UNSUR KEBUDAYAAN DALAM PENGAJARAN BAHASA: KASUS BAHASA BELANDA

Sugeng Riyanto, Wagati

Fakultas Ilmu Budaya Universitas Padjadjaran
sugeng.riyanto@unpad.ac.id; wagati@unpad.ac.id

Abstrak

Bahasa dan kebudayaan saling berkaitan. Dalam bahasa selalu ada unsur kebudayaan. Kebudayaan sangat terbantu dalam penyebarannya dengan adanya bahasa. Artikel ini membuktikan bahwa bahan ajar bahasa asing memuat unsur kebudayaan. Bahan ajar *Help* menyajikan kebudayaan Belanda berkaitan dengan cara berkenalan, pemilihan persona kedua baik tunggal maupun jamak, bertanya arah jalan dan menunjukkan arah jalan. Kafe juga mensyaratkan kegiatan komunikasi tersendiri. Di Belanda sepeda merupakan alat transportasi yang sangat penting. Kalender ulang tahun selalu tergantung di pintu WC bagian dalam. Agenda digunakan untuk mencatat berbagai kegiatan termasuk janji pribadi. Layanan kesehatan yang baik juga merupakan bahan yang perlu dimuat dalam bahan ajar. Semua aspek kebudayaan di atas dimuat dalam bahan ajar *Help* baik dalam teks, *taalhulp*, gramatika, dan latihan. Berbagai aspek kebudayaan Belanda berbeda dengan kebudayaan Indonesia berkaitan dengan sapaan untuk persona pertama tunggal dan kedua tunggal serta jamak. Sepeda, kafe, dan agenda memiliki kedudukan penting di Belanda tetapi tidak demikian di Indonesia. Kalender ulang tahun tidak dikenal di Indonesia.

Kata kunci: *bahasa, kebudayaan, bahasa asing, bahan ajar.*

PENDAHULUAN

Kebudayaan menurut Geertz (1992) adalah (1) suatu sistem keteraturan dari makna dan simbol-simbol yang dengan makna dan simbol-simbol itu individu-individu mendefinisikan dunia mereka, mengekspresikan perasaan mereka, dan membuat penilaian mereka; (2) suatu pola makna yang ditransmisikan secara historis yang terkandung dalam bentuk-bentuk simbolik tersebut manusia berkomunikasi memantapkan dan mengembangkan pengetahuan mengenai dan bersikap terhadap kehidupan; (3) suatu peralatan simbolik bagi mengontrol perilaku, sumber-sumber ekstrasemantik dari informasi; dan (4) oleh karena kebudayaan adalah suatu

sistem simbol, makna primer kebudayaan harus dipahami, diterjemahkan, dan diinterpretasi. Bahasa tercakup utuh dalam definisi kebudayaan menurut Geertz. Kebudayaan itu dalam arti besar. Kebudayaan dapat juga diartikan dengan lebih sederhana. Kebudayaan dapat juga dimaknai sebagai seperangkat kebiasaan yang dipatuhi masyarakat sehingga interaksi terjalin dengan baik dan bertahan dari generasi ke generasi yang lainnya.

Suandi (2015: 3) menyimpulkan bahwa kebudayaan melingkupi semua aspek dan segi kehidupan manusia. Apa saja perbuatan manusia dengan segala hasil dan akibatnya adalah termasuk dalam konsep kebudayaan. Bahasa juga

merupakan hasil dari perbuatan manusia yang dilandasi oleh pemikiran yang diolah dalam minda.

Bahasa merupakan salah satu unsur kebudayaan (Koentjaraningrat 2002), tetapi memiliki fungsi yang sangat penting bagi kehidupan masyarakat (Suandi 2015: 4). Giesbers (2011: 100) menyatakan bahwa kebudayaan merupakan sumber penting untuk kerangka acuan yang dimiliki bersama oleh anggota masyarakat dan dalam kebudayaan juga diketahui bagaimana orang menyusun dunianya. Sistem nilai yang ada dalam kebudayaan dapat tercermin dari bahasa. Bahasa selain milik individu juga merupakan milik masyarakat. Karena milik bersama keberlangsungan bahasa sangat ditentukan oleh kesepakatan bersama. Kesepakatan itu diwariskan dari generasi yang satu ke generasi yang lainnya. Bahasa merupakan alat interaksi warga pendukungnya sehingga bahasa harus tunduk pada norma sosial yang berlaku di masyarakat penggunaannya.

Sebagai salah satu unsur kebudayaan bahasa juga menyimpan kearifan lokal yang dialihkan dari satu generasi ke generasi berikutnya. Kearifan lokal adalah seperangkat pengetahuan yang dimiliki oleh suatu komunitas yang diperoleh dari generasi ke generasi maupun dari pengalamannya berhubungan dengan lingkungan masyarakatnya untuk menyelesaikan berbagai persoalan yang dihadapi (Ahimsa-Putra 2007: vi). Kearifan merupakan lumbung tempat menyimpan kebudayaan spiritual dari masyarakat.

Bahasa Belanda merupakan bahasa asing yang diajarkan di Indonesia. Di tingkat Pendidikan Tinggi ada dua Program Studi Belanda, yakni di

Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya Universitas Indonesia, Depok untuk Strata 1 dan AKABA 1945, Semarang untuk Program Diploma. Berbagai lembaga kursus ada di Jakarta, Bandung, Yogyakarta, Semarang, Surabaya, dan Makassar (Riyanto 2015). Peminat bahasa Belanda cukup banyak.

Bahan ajar yang paling banyak digunakan adalah *Help! Een cursus Nederlands voor anderstaligen: Kunt u mij helpen?* (2009) karya E. Ham, W.H.T.M. Tersteeg, dan L. Zijlmans. Buku ajar itu terdiri atas 16 pelajaran, yakni 1. Introduksi, 2. Perkenalan, 3. Di Perjalanan, 4. Di Kafe, 5. Janji, 6. Selamat, 7. Berbelanja, 8. Tempat Tinggal, 9. Hari Kerja, 10. Hari Libur, 11. Melakukan Perjalanan Jauh, 12. Kemarin (Masa Lalu), 13. Informasi, 14. Ke Dokter, 15. Dulu, dan 16. Kesempatan Kerja. Setiap pelajaran terdiri atas teks, kalimat rutin, tata bahasa, dan latihan. Latihan berkaitan dengan kalimat rutin, kosakata, gramatika, menyimak, lagu kalimat, berbicara, menulis, dan membaca.

Menarik untuk diteliti unsur kebudayaan apa yang disajikan dalam bahan ajar *Help*. Di bagian apa saja unsur kebudayaan itu ditampilkan juga layak untuk diteliti. Juga akan diteliti perbedaan unsur kebudayaan apa yang terdeteksi mengingat yang belajar bahasa Belanda berlatar kebudayaan Indonesia.

Pembahasan Unsur Kebudayaan

Pada Pelajaran 2 (Perkenalan) pada teks percakapan pada bahan ajar *Help* disajikan tata cara berkenalan yakni bagaimana memulai percakapan, misalnya dengan bertanya apakah kursi kantin universitas yang ingin diduduki kosong. Tidak disarankan orang duduk langsung begitu saja ketika sudah ada orang lain duduk di dekat kursi itu. Karena sesama mahasiswi dalam percakapan itu bertanya tentang nama, asal usul, tempat tinggal, dan sebagainya. Usia kedua mahasiswi (Saskia dan Maria) kurang lebih sebaya sehingga mereka langsung menggunakan kata sapaan akrab, yakni *jij/je* 'kamu'. Mereka langsung saling menyapa dengan nama depan alih-alih nama keluarga. Di awal percakapan mereka cukup menggunakan salam pembuka akrab *dag*.

Pada percakapan kedua dua orang bapak (Van Vliet dan Mulder) bertemu di sebuah tempat kursus bahasa Perancis. Mereka pertama kali bertemu dan umur mereka sama-sama tua. Mereka memulai percakapan dengan salam hormat, yakni *goedemiddag* alih-alih *dag* seperti yang dituturkan oleh Saskia dan Maria. Kedua bapak itu memperkenalkan diri dengan nama keluarga alih-alih nama depan. Kata sapaan yang digunakan adalah bentuk hormat *u*.

Pada bagian penggunaan kalimat rutin diulas bahwa pada perkenalan perlu dibedakan antara percakapan formal (berjarak) dan informal (akrab). Di Belanda semua orang memiliki nama depan (misalnya Saskia) dan nama keluarga (misalnya Willems). Jika kata sapaan *meneer/mevrouw* 'bapak/ibu' digunakan, nama keluarga yang mengikuti: *meneer Mulder*. Tidak pernah digunakan misalnya *mevrouw Saskia*.

Pada Pelajaran 3 (Di Perjalanan) ditampilkan bagaimana tata cara bertanya jalan dan bagaimana cara memberi tahu orang tentang jalan. Saat menunjukkan arah jalan gunakan benda-benda dan bangunan yang ada di sekitar jalan, misalnya lampu lalu-lintas, perempatan, jembatan, terowongan, dan sebagainya. Orang Belanda menggunakan kata-kata *lurus, ke kiri, ke kanan*.

Budaya bersepeda diceritakan pada introduksi teks percakapan. Tuan Willems punya mobil tetapi dia ke tempat kerja bersepeda karena tidak jauh. Anak-anaknya naik sepeda. Saskia naik sepeda ke stasiun dekat rumah dan setelah sampai di kota dia naik sepeda. Saskia punya dua sepeda, sebuah untuk digunakan dari rumah ke stasiun dekat rumah dan sebuah lagi digunakan dari stasiun besar kota ke universitas. Keluarga Willems (5 anggota keluarga) paling tidak memiliki 7 sepeda.

Pelajaran 3 juga membahas perbedaan antara sapaan formal dan tidak formal untuk orang yang kita ajak bicara. Untuk satu orang lawan bicara digunakan *u* jika dia lebih tua dari pembicara atau sama tuanya tetapi tidak akrab atau baru berkenalan; jika akrab dan kepada anak kecil digunakan *jij/je* yang sepadan dengan 'kamu'. Jika lawan bicara lebih dari satu orang, mereka disapa dengan *u* juga untuk situasi formal (tidak akrab); untuk akrab *jullie* 'kalian'.

Kehidupan di Belanda sangat erat berkaitan dengan kafe. Orang Belanda suka duduk berjam-jam mengobrol ke sana ke mari tentang berbagai hal serius maupun tidak serius sambil minum atau makan makanan ringan, tetapi minumlah yang diutamakan. Pada Pelajaran 4 tema itu sudah dimunculkan. Kafe memiliki

kebiasaan yang berbeda dibandingkan dengan warung kopi misalnya. Dalam bahasa Belanda ada kalimat-kalimat baku yang digunakan untuk memulai pembicaraan sebelum memesan minuman. Ada sopan santun dalam mencari tempat duduk yang kosong karena kafe di Belanda selalu penuh. Ada jawaban baku saat kita ditawarkan untuk memesan minuman apa atau jika kita ingin memesan yang lain. Ada tata cara memesan dan membayar kepada pelayan. Pelayan juga memiliki kalimat atau ungkapan baku yang maknanya tidak selalu harfiah.

Cara memesan dan membayar di kafe juga berkaitan dengan keformalan. Ada cara memesan dan membayar formal. Seseorang biasanya berlangganan pada kafe tertentu. Jika demikian suasana pemesanan dan pembayaran menjadi akrab. Sapaan yang digunakan juga akrab. Percakapan, pemesanan, dan pembayaran dilakukan secara formal jika pelanggan tidak sering atau baru sekali datang ke suatu kafe. Bahan ajar yang baik selayaknya menyajikan hal itu.

Buku agenda merupakan hal yang wajib bagi orang Belanda. Ke mana pun mereka membawa buku agenda untuk mencatat langsung janji-janji dengan orang lain. Janji yang bersifat pribadi pun sering ditulis di dalamnya. Dalam agenda itu tercatat juga jam berapa suatu janji akan dilaksanakan, tempat, dan kegiatannya. Orang Belanda gamang jika orang lain yang membuat janji dengannya tidak membawa agenda. Dia khawatir janjinya tidak akan ditepati. Tema tentang agenda ada di Pelajaran 4 bahan ajar *Help*. Niat untuk menepati janji ditunjukkan oleh orang Belanda dengan mencatat janji dalam agenda.

Pelajaran 5 khusus membahas tentang janji. Memegang janji merupakan kebudayaan Belanda yang penting. Jika berjanji dengan orang Belanda untuk bertemu pada pukul 09.00 misalnya, dia akan mulai panik jika pada pukul 08.50 orang yang berjanji itu belum kelihatan. Orang Belanda berharap kita datang sebelum waktu yang ditentukan. Kepercayaan orang Belanda tertanam melalui keseriusan kita memegang waktu.

Pelajaran 5 juga membahas sopan santun dalam memberi salam yang juga berkaitan dengan keformalan situasi percakapan. Untuk hubungan yang sangat akrab digunakan *hoi ihai*; akrab *dag, hallo*; berjarak (tidak akrab) *goedemorgen* 'selamat pagi', *goedemiddag* 'selamat siang', *goedenavond* 'selamat malam'. Keformalan juga menentukan pemilihan ungkapan untuk menanyakan kabar. Yang paling formal adalah *Hoe maakt u het?*; formal biasa *Hoe gaat het met u?*; formal akrab *Hoe gaat het met je?*; tidak formal dan akrab *Hoe gaat het ermee?*; dan yang paling akrab *Hoe is het?*

Bagian dalam Bahan Ajar

Unsur kebudayaan hadir di semua bagian dalam bahan ajar *Help*. Sopan santun saat akan duduk di sebuah kantin dan berkenalan disajikan pada teks percakapan akrab antara dua mahasiswi. Mereka saling menyapa dengan nama depan dan menggunakan sapaan akrab *jij/je*. Percakapan kedua antara dua orang bapak berlangsung dalam suasana tidak akrab karena keduanya sudah berumur sehingga mereka menggunakan kata sapaan tidak akrab *u* dan memperkenalkan diri menggunakan nama famili.

Pada Pelajaran 14 (Ke Dokter) dijelaskan di bagian teks awal tentang pelayanan kesehatan di Belanda. Semua yang bermukim di Belanda harus terdaftar di asuransi kesehatan baik negara (semacam BPJS Kesehatan) maupun swasta. Pasien harus berobat ke dokter keluarga yang praktek di sekitar rumahnya dan tidak boleh langsung ke rumah sakit kecuali gawat darurat. Kita harus menelepon dulu untuk membuat janji konsultasi dengan dokter. Belum tentu kita dapat langsung konsultasi hari itu juga. Kita membuat janji dengan asisten dokter. Pasien harus datang sebelum waktu yang ditentukan. Disarankan kita mendaftarkan diri dulu sebagai pasien dokter keluarga pada saat kita belum sakit. Jika sakit ringan dokter akan memberi resep. Resep dapat ditukar dengan obat di apotek tanpa membayar (karena pihak asuransi yang akan membayarnya). Dokter juga tidak dibayar langsung oleh pasien. Jika sakit serius pasien dirujuk ke dokter spesialis atau rumah sakit.

Unsur kebudayaan juga disajikan pada bagian *taalhulp*, yakni kalimat dan ungkapan rutin dan baku yang digunakan untuk berbagai kegiatan komunikasi, misalnya bagaimana cara berkenalan secara akrab atau tidak akrab, bagaimana cara memberi reaksi atau jawaban. Cara bagaimana bertanya tentang asal usul, tempat tinggal, dan pekerjaan/studi juga disajikan pada bagian *taalhulp*.

Kebudayaan Belanda juga tersaji dalam bagian gramatika, misalnya perbedaan kata sapaan untuk lawan bicara. Perbedaan itu ada pada *u* (formal, berjarak/tidak akrab) dan *jij/je* (tidak formal, akrab); keduanya digunakan jika lawan bicara seorang. Untuk lawan bicara lebih dari seorang digunakan *u*

(formal, berjarak/tidak akrab) dan *jullie* (tidak formal, akrab) 'kalian'.

Di bagian latihan kebudayaan Belanda juga ditampilkan, baik dalam latihan *taalhulp*, kosakata, gramatika, menyimak, prosodi, menulis, dan membaca. Pada Pelajaran 6 bagian latihan membaca ada teks bertema *de verjaardagskalender* 'kalender ulang tahun' dan teks bertema *cadeutjes* 'kado'. Kalender ulang tahun itu tidak memiliki angka tahun sehingga dapat digunakan sepanjang masa. Pada kalender itu terdapat ruang cukup untuk menulis nama anggota keluarga, sanak famili, dan teman akrab pada tanggal ulang tahun. Anehnya kalender itu digantung di pintu WC sehingga selalu terlihat pada saat orang buang hajat. Saat seperti itu merupakan saat yang tepat untuk mengingat tanggal ulang tahun seseorang yang tertulis di kalender itu.

Kado masih merupakan tradisi yang dipertahankan di Belanda. Pada saat pesta ulang tahun, pesta perkawinan, kelahiran anak, orang Belanda selalu membawa kado. Tidak ada yang memberi uang sebagai gantinya. Pemberian uang dianggap sebagai *smbangan* dan itu memalukan. Jika tamu datang pada saat bersamaan mereka harus berdiri antri menunggu giliran untuk menyerahkan kado secara pribadi. Orang Belanda membuka kado langsung pada saat diberikan dan memberi komentar atas kado itu. Jika misalnya yang diberi kado sudah memiliki barang yang diberikan sang pemberi akan mengambil lagi kado itu dan berjanji menukarnya dengan yang lain. Pada saat pesta ulang tahun semua sanak famili diberi selamat. Misalnya kepada ibu dari yang berulang tahun diucapkan "Selamat

ulang tahun kepada putri Ibu”, jika yang berulang tahun adalah putrinya.

Perbedaan Kebudayaan

Berikut diulas beberapa perbedaan kebudayaan antara Belanda dan Indonesia. Cara menyapa orang yang diajak bicara dalam bahasa Belanda selalu *u* (formal, berjarak) dan *jij/je* (tidak formal, akrab). Persona kedua *u* kurang tepat diterjemahkan dengan ‘anda’ karena *u* juga digunakan untuk orang yang kedudukannya lebih tinggi, misalnya majikan. Orang Indonesia lebih suka menggunakan ‘Bapak/Ibu’ untuk hal itu. Persona kedua *jij/je* dapat disetarakan dengan ‘kamu’. Di Belanda hanya digunakan persona kedua tunggal itu. Nama diri tidak pernah digunakan untuk menggantikan persona kedua seperti terjadi dalam bahasa Indonesia. Persona pertama tunggal juga hanya *ik* ‘saya’. Nama diri juga tidak pernah digunakan sebagai persona pertama.

Sepeda merupakan alat transportasi utama di Belanda dan tidak demikian di Indonesia. Sepeda adalah alat transportasi yang merajai jalanan di Belanda. Kafe sangat membudaya di Belanda juga di desa kecil; hal yang tidak demikian di Indonesia. Kalender ulang tahun tidak dikenal di Indonesia. Mencatat janji dan acara di dalam sebuah agenda merupakan keharusan untuk orang Belanda. Tepat waktu juga karakter yang dimiliki orang Belanda, tidak ada jam karet di sana; bahkan jika di suatu acara atau rapat orang datang tepat waktu, itu sudah dianggap terlambat. Pelayanan kesehatan di Belanda juga berbeda dengan di Indonesia. Semua orang Belanda memiliki asuransi kesehatan sehingga layanan kesehatan tidak dipungut biaya.

SIMPULAN

Bahan ajar *Help* menyajikan kebudayaan Belanda berkaitan dengan cara berkenalan, pemilihan persona kedua baik tunggal maupun jamak, bertanya arah jalan dan menunjukkan arah jalan. Kafe juga mensyaratkan kegiatan komunikasi tersendiri. Di Belanda sepeda merupakan alat transportasi yang sangat penting. Kalender ulang tahun selalu tergantung di pintu WC bagian dalam. Agenda digunakan untuk mencatat berbagai kegiatan termasuk janji pribadi. Layanan kesehatan yang baik juga merupakan bahan yang perlu dimuat dalam bahan ajar. Semua aspek kebudayaan di atas dimuat dalam bahan ajar *Help* baik dalam teks, *taalhulp*, gramatika, dan latihan. Berbagai aspek kebudayaan Belanda berbeda dengan kebudayaan Indonesia berkaitan dengan sapaan untuk persona pertama tunggal dan kedua tunggal serta jamak. Sepeda, kafe, dan agenda memiliki kedudukan penting di Belanda tetapi tidak demikian di Indonesia. Kalender ulang tahun tidak dikenal di Indonesia. Meskipun ada perbedaan, bahasa asing apa pun, termasuk Belanda, tetap dapat diajarkan untuk orang Indonesia. Bahan ajar memegang peran penting selain pengajar yang berkualitas.

DAFTAR PUSTAKA

- Ahimsa-Putra, H.S. (Peny.) 2007. *Kearifan Tradisional Pedesaan dan Pemeliharaan Lingkungan Alam Kabupaten Gunung Kidul Provinsi Daerah Istimewa Yogyakarta*. Jakarta: Kemendikbudpar.

- Geertz, C. 1992. *Tafsir Kebudayaan*. Yogyakarta: Penerbit Kanisius.
- Giesbers, H. 2011. Interculturele communicatie: te veel cultuur te weinig communicatie? Dalam A. Sunjayadi, C. Suprihatin, dan K. Groeneboer (ed.) *Veertig Jaar Studie Nederlands in Indonesië*. Depok: Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya Universitas Indonesia, 99–121.
- Ham, E., W.H.T.M. Tersteeg, dan L. Zijlmans. 2009.
- Koentjaraningrat. 2002. *Pengantar Antropologi*. Jakarta: Gramedia.
- Suandi, I.N. 2015. *Sosiolinguistik*. Yogyakarta: Graha Ilmu.

ISLAM NUSANTARA DAN BANGUNAN MASJID: SINKRETISME ARSITEKTURAL MASJID MERAH PANJUNAN CIREBON

Nyai Kartika¹, Yasraf Amir Piliang², Imam Santosa³

Mahasiswa Program Studi Doktor Ilmu Seni Rupa dan Desain
Fakultas Seni Rupa dan Desain Institut Teknologi Bandung, Bandung
kartikalukmansetiawan@gmail.com; ya_piliang@yahoo.com; imamz@fsrd.itb.ac.id

Abstrak

Islam datang ke kepulauan Nusantara termasuk relatif lebih lambat daripada kawasan-kawasan lain, tetapi dengan tanpa goncangan, karena disebarkan dengan jalan damai. Penyebaran Islam menyesuaikan dengan kondisi sosial budaya yang telah ada. Hal ini berarti agama tersebut dapat diterima dengan baik oleh penduduk. Hal itu dapat terlihat dari adanya bangunan-bangunan masjid yang tampak adanya percampuran dari berbagai unsur. Seiring dengan pentingnya masjid dan kedudukan masjid bagi masyarakat muslim Indonesia, adanya unsur-unsur budaya luar yang memiliki usia persentuhan relatif panjang dengan Islam di Nusantara adalah budaya Arab, India, Tiongkok, dan lokal (pribumi). Keberadaan unsur-unsur tersebut yang terdapat pada Masjid Merah Panjunan Cirebon pada dasarnya tidak sekedar memberi identitas bagi masjid tersebut yang menunjukkan adanya sinkretisme, akulturasi dan interaksi masyarakat pribumi dan masyarakat etnis lainnya (sebagai pendatang) pada saat masjid itu dibangun atau direnovasi. Unsur-unsur pada masjid itu bisa dipastikan memiliki maksud dan tujuan tertentu. Salah satu maksud dan tujuan tersebut yang berada pada ranah estetik. Tampilan rupa masjid pun bisa dipastikan akan selalu diupayakan untuk dapat mengakomodasikan maksud dan tujuan di luar ranah estetik, seperti aspek historisitas bangsa, identitas kebangsaan, jiwa zaman (*zeitgeist*), konteks sosial dan budaya, dan nilai-nilai religiusitas.

Kata Kunci: *Islam Nusantara, Sinkretisme, Arsitektural Masjid Merah Panjunan Cirebon*

PENDAHULUAN

Meskipun masih diperdebatkan kapan Islam masuk ke Jawa, tetapi islamisasi besar-besaran baru terjadi pada abad ke-15 dan ke-16 dengan ditandai jatuhnya Majapahit, kerajaan Hindu Jawa pada tahun 1478, dan berdirinya Demak kerajaan Islam pertama di Jawa. Adalah sebuah keajaiban sejarah kemudian, Islam sebagai pendatang baru telah menaklukkan Nusantara sehingga dalam perjalanan waktu, mungkin cukup lama, telah menjadi agama yang dipeluk oleh

sebagian besar penduduk sampai sekarang (Maarif, 2015: 34).

Relatif tuanya usia perkembangan Islam di Indonesia membawa pengaruh pula pada beragamnya bentuk-bentuk bangunan masjid yang didirikan di Indonesia, sejak awal Islam masuk di Indonesia hingga perkembangannya paling mutakhir saat ini. Sebuah rentang waktu yang memanjang sejak abad ke-7 masehi hingga abad ke-21 masehi. Keberagaman bangunan masjid di Indonesia tentunya tidak dapat dilepaskan dari pengaruh budaya yang melingkupinya, terutama saat mesjid

tersebut dibangun atau direnovasi. Baik itu pengaruh budaya lokal maupun pengaruh budaya luar, seperti Arab, India, dan Tiongkok.

Di bawah permukaan, format sinkretisme yang berlapis-lapis justru masih bertahan, terutama berupa animisme dan dinamisme, kepercayaan asli yang sudah berakar jauh sebelum kedatangan pengaruh India ke Nusantara (Maarif, 2015: 35).

Ciri khas masjid di Jawa ialah bahwa masjid itu dibangun di sebelah barat alun-alun, sebuah lapangan persegi yang ditanami rumput, dan terdapat hampir di semua ibu kota kabupaten dan kecamatan. Di Cirebon, Indramayu, Majalengka, dan Ciamis tiap desa mempunyai alun-alun dengan sebuah masjid di sebelah baratnya. Arah *kiblat* di Pulau Jawa, bukannya barat tetapi barat laut (Balai Poestaka, 1926: 15-16).

Seperti juga yang dilaporkan Snouck Hurgronje, peneliti Islam yang besar dari Belanda, menulis tentang Islam di Indonesia seperti yang ditemukannya pada 1892:

Untuk melukiskan citra rukun Islam yang lima, kita dapat mengatakan bahwa puncak atap bangunan Islam yang runcing itu masih ditopang terutama sekali oleh tiang utamanya, pengakuan bahwa tiada Tuhan selain Allah dan bahwa Muhammad adalah rasul Allah, tetapi tiang ini dikelilingi oleh rampai-rampai hiasan yang sangat tidak cocok dengannya, yang merupakan pencemaran atas kesederhanaannya yang agung. Adapun empat tiang yang lain, yang merupakan tiang-tiang penjur, tampak bahwa beberapa di antaranya sudah lapuk karena waktu, sementara beberapa tiang baru yang menurut ajaran ortodoks tidak layak menyangga

bangunan suci itu, telah didirikan di samping lima tiang yang asli dan sampai tingkat tertentu telah merampas fungsi tiang-tiang asli itu (Geertz, 2014: 174-175).

Lebih luas lagi bentuk-bentuk bangunan masjid kuno yang berada di Jawa pada khususnya, tampak memperlihatkan suatu ciri tersendiri, baik dari segi arsitektur maupun dari segi ragam hiasnya. Segi arsitektur antara lain terlihat dari atapnya yang berbentuk tumpang, seperti masjid Agung Demak beratap tumpang tiga, masjid Agung Banten beratap tumpang lima, maka masjid Agung Sang Cipta Rasa di Cirebon beratap tumpang tiga. Segi ragam hiasnya terlihat adanya kesinambungan dari masa sebelum Islam. Dalam kaitan itu semua menarik untuk diteliti tentang bentuk-bentuk pengaruh budaya luar terhadap bangunan masjid, khususnya Masjid Merah Panjunan Cirebon Jawa Barat.

PEMBAHASAN

Masjid Merah Panjunan terletak di Jl. Kolektoran, Kelurahan Panjunan, Kecamatan Lemahwungkuk, Kota Cirebon. Pembangunan Masjid Merah Panjunan berkaitan dengan migrasi keturunan Arab ke Cirebon pada sekitar abad ke-15. Dalam Babad Cirebon (Suleman Sulendraningrat, 1984) dikisahkan, bahwa Syarif Abdurakhman dan ketiga adiknya diperintah ayahnya (Sultan Bagdad) untuk bermigrasi ke Pulau Jawa. Mereka adalah Syarif Abdurachim, Syarif Kafi, dan Syarifah Bagdad. Daerah tujuan mereka adalah Cirebon. Di Cirebon mereka berguru pada Syekh Nurjati di Pesambangan, Gunung Jati. Oleh Syekh Nurjati mereka diperkenalkan kepada Pangeran

Cakrabuana (Kuwu Cerbon). Pangeran Cakrabuana menerima dengan baik, dan menyuruh Syarif Abdurakhman membangun pemukiman yang sekarang dikenal dengan nama Kejaksan. Syarif Abdurakhman dikenal dengan nama Pangeran Panjunan, sementara Syarif Abdurakhim dikenal juga dengan nama Pangeran Kejaksan (Disbudpar, 2006: 22).

Selain melakukan syiar Islam, di daerah pemukiman baru ini, Syarif Abdurakhman juga mengembangkan pembuatan peralatan rumah tangga dari tanah liat atau gerabah atau *anjun*. Pada masa Kesultanan Cirebon, daerah ini merupakan pusat pembuatan gerabah. Oleh karena itu, daerah ini disebut Panjunan (Disbudpar, 2006: 22).

Masjid Merah Panjunan yang berdiri di perkampungan Arab ini telah berumur sekitar 536 tahun. Pada tahun 1480 Pangeran Panjunan membangun surau ini, yang kemudian dikenal dengan nama Masjid Merah Panjunan. Surau berukuran sekitar 150 m² ini dibangun delapan belas tahun sebelum pembangunan Masjid Agung Sang Cipta Rasa. Dengan demikian, surau ini merupakan tempat ibadah umat Islam kedua di Cirebon, setelah Tajug Pejlagrahan Kampung Sitimulya. Dikenal dengan nama itu karena dinding masjid ini dibangun dari susunan bata merah ekspose, sementara nama Panjunan menunjuk pada nama kampung

dimana masjid ini berada (Disbudpar, 2006: 21).

Catatan sejarah menyatakan, selain untuk tempat beribadah, masjid ini juga dipakai Wali Songo untuk pengajian dan musyawarah serta berkoordinasi dalam menyiarkan agama Islam di daerah Cirebon dan sekitarnya. Masjid Merah Panjunan penuh dengan ornamen bernuansa Tionghoa. Misalnya, piring-piring porselen asli Tiongkok yang menjadi penghias dinding. Dalam tradisi lisan yang berkembang dikatakan bahwa keramik Tiongkok itu merupakan bagian hadiah dari Kaisar Tiongkok ketika Sunan Gunung Jati menikahi putri sang kaisar yang bernama Tan Hong Tien Nio. Adanya hubungan dengan Tiongkok sejak zaman Wali Songo itu juga ditunjukkan dengan keberadaan Vihara Dewi Asih, sebuah wihara kuno dengan dominasi warna merah yang berdiri tak jauh dari masjid. Perpaduan Arab dan Tiongkok ini tak lain terjadi karena Cirebon, yang pernah bernama Caruban pada masa silam, adalah kota pelabuhan. Lantaran lokasi masjid itu di kawasan perdagangan, hal tersebut tak aneh jika Masjid Merah – semula mushala Al-Athyah – tumbuh dengan berbagai pengaruh, seperti juga semua keraton yang ada di Cirebon (*Ensiklopedia 3 Jawa Barat, 2003*).

Gambar: Piring Porselen Hiasan Dinding Masjid berasal dari Tiongkok



Sumber: Gambar diambil 31 Oktober 2015

Makna simbolik dari porselen dengan motif hias bunga teratai melambangkan kemurnian dan kesucian (Herayati, 1999/2000). Dalam kepercayaan Budha, teratai juga merupakan simbol kemurnian karena muncul tidak tercela meskipun dari dalam lumpur. Delapan helai mahkota bunganya merupakan simbol delapan sikap kesucilaan. Di Keraton Cirebon, teratai dianggap sebagai lambang kebesaran dalam ketatanegaraan. Di Tiongkok, motif hias bunga teratai banyak digunakan dan merupakan lambang lima buah tanda pengenal perwujudan yakni pikiran, perasaan, penglihatan, kebijaksanaan, dan kesadaran (Hartojo dan Amen Budiman, 1982 dalam Sunaryo, 2009: 154).

Selain itu ada pula porselen dengan motif hias pemandangan. Ornamen yang

menggambarkan pemandangan juga dapat ditemui pada masa Islam. Di Cirebon terdapat ukiran kayu dengan motif hias pemandangan yang didominasi oleh motif gunung. Motif pepohonan di sela-sela gambaran perbukitan itu mengingatkan pada gaya ukir Tiongkok. Tampaknya gaya motif ukir Tiongkok mempunyai pengaruh kuat pada periode Islam awal di Cirebon. Hal demikian juga dapat dilihat dipusat kebudayaan di kota pesisir utara Jawa di masa itu (Sunaryo, 2009: 174-175).

Ketika Kesultanan Cirebon diperintah oleh Panembahan Ratu (cicit Sunan Gunung Jati), pada sekitar tahun 1549, halaman masjid dipagar dengan *kuta kosod*. Pada pintu masuk dibangun sepasang candi bentar dan pintu panel jati berukir (Disbudpar, 2006: 21).

Masjid Merah Panjunan Tampak Gapura Depan Pintu Gerbang ke Masjid



Gambar diambil 31 Oktober 2015



Sumber: Kleinsteuber, 2012: 301

Sekitar tahun 1978 masyarakat setempat membangun menara pada halaman depan sebelah selatan, sementara candi bentar dan pintu panel dibongkar. Keadaan tata ruang masjid yang masih terawat ini bertahan hingga

sekarang, kecuali penggantian atap sirap oleh Dinas Kebudayaan dan Pariwisata Provinsi Jawa Barat pada tahun 2001-2002 (Disbudpar, 2006: 21).

Atap Sirap Masjid



Sumber: Kleinsteuber, 2012: 301

Tampak Belakang



Sumber: Kleinsteuber, 2012: 305

Selain mendapat pengaruh Hindu yang kuat perkembangan masjid di Indonesia juga tidak dapat dilepaskan dari perkembangan seni ukir Islam yang pada masa permulaan terpusat pada masjid dan istana. Sebagaimana perkembangan bangunan masjid, seni ukir baru memasuki interior masjid pada masa Dinasti Umayyah. Bentuk dan motif

ukiran sejak masa itu sampai kini terbatas pada bentuk geometris dengan motif nabati (daun dan bunga). Bentuk dan motif ini merupakan kreasi asli umat Islam, yang oleh orang Eropa dikenal sebagai *Arabesque*. Kemudian disusul dengan seni kaligrafi Arab yang sangat mendominasi hiasan interior masjid (*Ensiklopedi Islam Jilid 3, 1994*).

Interior Masjid Merah Panjunan



Sumber: Gambar diambil 31 Oktober 2015

Bagian-bagian bidang tiang dihiasi dengan ukiran dengan motif ilmu ukur dan motif perlambang. Bagian luar dinding ruangan mihrab tidak dibiarkan polos, ada yang menggunakan motif geometris, kaligrafi arab, dan sebagainya (*Ensiklopedi Islam Jilid 3, 1994:176*).

SIMPULAN

Para penyebar Islam ke Nusantara di antaranya adalah pedagang, ulama dan wali. Cara penyebarannya pun beragam ada yang lewat perdagangan, politik, pendidikan, kesenian, dan perkawinan. Jadi penyebaran Islamnya dengan cara damai. Demikian pula sikap toleran Walisongo telah membuah Islamisasi secara besar-besaran di Jawa dengan tanpa gejolak yang berarti. Tradisi dan kepercayaan lama tidak mereka hapuskan secara radikal dan frontal, tetapi yang mereka hilangkan hanyalah hal-hal yang jelas-jelas bertentangan dengan ajaran-ajaran Islam, lalu diganti dengan ajaran-ajaran Islam. Disinilah terjadi akulturasi dan sinkretasi antara tradisi dan kepercayaan lokal di satu pihak, dengan ajaran dan kebudayaan Islam di pihak lain. Begitu pula pada bangunan ibadah seperti Masjid Merah Panjunan Cirebon, dengan corak khas seperti bangunan masjid-masjid kuno di Indonesia, di antaranya sebagai berikut; masjid mempunyai denah bujur sangkar. Pada sisi barat terdapat bangunan yang menonjol untuk mihrab. Di kedua sisi masjid kadang kala ada serambi di atas pondasi yang agak tinggi. Atap masjid beratap tumpang (atap yang bersusun, semakin ke atas semakin kecil, dan yang paling atas berbentuk limas). Halaman masjid dikelilingi pagar tembok dengan satu atau dua pintu gerbang menyerupai candi, hal ini pengaruh dari Hindu. Di

dalam masjid terdapat barisan tiang yang mengelilingi empat tiang induk yang disebut saka guru. Juga adanya hiasan porselen dari Tiongkok.

DAFTAR PUSTAKA

- Balai Poestaka, 1926. *Masjid dan Makam Doenia Islam*. Weltvreden: Balai Poestaka
- Dinas Kebudayaan dan Pariwisata Kota Cirebon. 2006. *Potensi Wisata Budaya Kota Cirebon*. Cirebon: Disbudpar Cirebon.
- Ensiklopedi Islam Jilid 3 KAL-NAH*. 1994. Jakarta: Ichtiar Baru van Hoeve.
- Ensiklopedia 3, 2003. Jawa Barat*.
- Geertz, Clifford. 2014. *Agama Jawa; Abangan, Santri, Priyayi Dalam Kebudayaan Jawa*. Depok: Komunitas Bambu.
- Kleinstauber, Asti dan Syafri M. Maharadjo. 2012. *Masjid-Masjid Kuno Di Indonesia; Warisan Budaya Dari Masa Ke Masa*. Jakarta: PT. AS Productions Indonesia.
- Maarif, Ahmad Syafii. 2015. *Islam dalam Rangkaian Keindonesiaan dan Kemanusiaan; Sebuah Refleksi Sejarah*. Bandung: Mizan.
- Sunaryo, Aryo. 2009. *Ornamen Nusantara; Kajian Khusus Tentang Ornamen Indonesia*. Semarang: Dahara Prize.

Biografi Ringkas

1. **Nyai Kartika**, lahir di Bogor (Jawa Barat), 01/02/1976. Saat ini sedang menempuh pendidikan di Program

Studi Doktor Ilmu Seni Rupa dan Desain, Institut Teknologi Bandung. Menyelesaikan S1 di Jurusan Sejarah, Fakultas Sastra Universitas Padjadjaran, dan S2 di Program Studi Ilmu Sejarah Program Pascasarjana di Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya Universitas Indonesia. Beberapa buku yang pernah dituliskannya : *Sejarah Ciamis* (Tim).

Sejarah Majalengka; Sindangkasih-Madja-Madjalengka (Mandiri); Visualisasi Tinggalan Sejarah Islam Di Tatar Sunda 1600-1942 (Edisi Priangan) (Tim);

Biografi Ringkas

2. **Yasraf Amir Piliang**, lahir di Maninjau (Sumatera Barat), 30/09/1956. Dari tahun 1996 hingga kini menjadi staf pengajar pada Program Pascasarjana FSRD-Institut Teknologi Bandung. Aktif menulis di berbagai media massa dan jurnal. Menulis beberapa buku, di antaranya: *Dunia yang Dilipat: Tamasya Melampaui Batas-Batas Kebudayaan*, Penerbit Jalasutra, 2004; *Pos-realitas: Realitas Kebudayaan di dalam Era Pos-*

metafisika, Penerbit Jalasutra, 2004; *Transpolitika: Dinamika Politik dalam Era Virtualitas*, Penerbit Jalasutra, 2006; *Multiplisitas dan Diferensi*, Penerbit Jalasutra, 2007; *Semiotika dan Hipersemiotika*, Penerbit Matahari, 2012; *Agama dan Imajinasi: Mencari Tuhan-tuhan Digital*, Penerbit Mizan, 2011

Biografi Ringkas

3. **Imam Santosa**, Saat ini menjabat sebagai Dekan FSRD ITB. Menyelesaikan S1 hingga S3 di FSRD-ITB Bandung. Beberapa karyanya adalah *Perencanaan Pengembangan Interior Renovasi Gedung Merdeka Bandung* (2003). *Perencanaan Arsitektur dan Interior Bank DKI-Syariah Cabang Tanah Abang Jakarta; Bank Cabang Tanjung Priuk Jakarta* (2003). *Perencanaan Arsitektur dan Interior Museum Gunung Api Merapi, Yogyakarta* (2004). *Perancangan Interior Sentosa International Hospital, Bandung* (2004).

SASTRA ANAK TANPA TEMA TABU: DUNIA SIAPA, DI MANA RIMBANYA?

N. Rinaju Purnomowulan

Departemen Susastra dan Kajian Budaya Fakultas Ilmu Budaya Unpad

Email: n.r.purnomowulan@unpad.ac.id

Abstrak

Keberadaan sastra anak di Indonesia nyaris tak dikenal. Masyarakat terbiasa mengartikan sastra anak sebagai dongeng sebelum tidur yang berisi cerita rekaan dan atau fantasi dengan pemuatan pesan moral. Karenanya cerita-cerita anak dianggap juga sebagai media pendidikan moral anak. Meskipun demikian, profil sastra anak Indonesia justru tidak pernah disinggung dalam diskusi-diskusi mengenai kualitas kepribadian anak Indonesia.

Berbagai bentuk perkembangan yang terjadi dalam kehidupan masyarakat pada dasarnya dapat mewarnai tema-tema karya sastra anak. Sebab dengan atau tanpa mengonsumsi sastra anak pun anak-anak tetap dapat melihat dan mengalami berbagai peristiwa yang terjadi di tengah-tengah masyarakat secara konkrit. Terlebih lagi di era teknologi informasi yang semakin canggih ini hampir tak mungkin lagi menempatkan anak-anak tanpa resiko di suatu tempat dan memberinya bahan bacaan yang bersih dari tema tabu.

Kata kunci: sastra anak, dongeng sebelum tidur, kehidupan masyarakat, resiko, tema tabu

PENDAHULUAN

“Sastra anak”? Istilah itu terdengar antara akrab dan tidak akrab di telinga banyak orang di Indonesia. Karenanya ketika ada pertanyaan “seperti apakah sastra anak di Indonesia?”, seringkali orang tidak yakin harus menjawab apa dan bagaimana. Untuk menggunakan sebutan sastra anak saja masih ragu. Sebab ada yang memahami istilah sastra anak sebagai dongeng dan fabel, atau menyamakannya dengan cerita anak, cerita fantasi, novel anak, dan ada juga yang secara „pukul rata“ menyebutnya sebagai „dongeng sebelum bobo“. Tidak itu saja. Masih banyak juga yang beranggapan bahwa sastra anak adalah sarana pedagogis pembentuk moral anak dan karena itu sudah seharusnya ia memiliki muatan pendidikan. Melalui

tokoh dan penokohan ciptaan pengarang sastra anak juga harus bisa mengajarkan nilai-nilai yang baik, seperti sopan, patuh, rajin, dan suka menolong. Para tokohnya yang memainkan peran-peran tradisional (ayah, ibu, anak, guru, dll.) diset sebagai penyampai pesan kepada pembaca anak dari pengarang yang notabene orang dewasa atau orangtua juga. Mirip dengan yang ada dalam dongeng klasik, tema-tema yang disajikan dalam karya sastra anak bersifat pertentangan antara yang baik dan yang buruk. Pada akhir cerita, yang bersikap dan berperilaku baik akan mendapatkan ganjaran kebaikan dan hidup tentram bahagia, sedangkan yang berbuat jahat akan memperoleh hukuman dan hidup sengsara. Itulah fenomena pemahaman tentang sastra

anak di Indonesia yang masih ada hingga kini.

Sementara di dunia yang riil, kita semua tahu bahwa tuntutan zaman globalisasi yang serba cepat dan instan di samping memberikan kemudahan-kemudahan, juga memberikan tantangan dan sekaligus ancaman tersendiri yang kadang sulit difahami dan dihadapi. Seiring dengan perkembangan itu, berita-berita tentang kekerasan terhadap anak dan kekerasan yang dilakukan oleh anak juga semakin sering muncul secara bergantian. Awal tahun 2016 KPAI (Komisi Perlindungan Anak Indonesia) merilis berita bahwa meskipun ada penurunan jumlah kasus kekerasan terhadap anak, namun sebaliknya sejak tahun 2014 terjadi peningkatan jumlah kasus anak sebagai pelaku tindak kekerasan. Para orangtua, warga di lingkungan sekitar, sekolah, dan masyarakat sering dibuat terkejut dan gusar oleh sikap dan perilaku anak yang acuh tak acuh terhadap lingkungan, asosial, mem-bully, tawuran, tindak kriminal hingga membunuh. Selanjutnya, menurut KPAI jenis kekerasan yang paling sering dilakukan – secara berurutan – adalah kekerasan fisik, kekerasan verbal dan *cyber bullying*. *Dan setidaknya ada dua hal yang ditengarai sebagai pemicu meningkatnya jumlah kasus anak sebagai pelaku tindak kekerasan, yaitu situs pornografi dan game online. Kasus kekerasan yang menyangkut anak ini juga sudah berada pada status darurat.* Fakta tersebut menjelaskan bahwa sebenarnya tidak ada lagi ruang bagi anak yang bebas dari marabahaya. Dimanapun anak berada, di situ pasti ada ancaman.

Dengan mengamati kedua realita di atas, pembahasan dalam makalah ini difokuskan pada permasalahan tematik sebagai unsur estetika sastra anak ragam cerita realistik Indonesia dan implikasinya pada apresiasi sastra anak Indonesia secara umum. Objektivitas pembahasan dibangun melalui perbandingan dengan literatur anak di Eropa, khususnya di negara-negara berbahasa Jerman sejak pertengahan tahun 1990an. Tujuan yang hendak dicapai adalah mengenali potensi dan upaya sosialisasi sastra anak Indonesia.

PEMBAHASAN

1. Tema Sastra Anak Indonesia

Karya sastra tercipta sebagai hasil karya dan karsa manusia yang bermula dari inspirasi dan imajinasi yang tinggi pada pengarangnya. Inspirasi itu bisa datang pada pengarangnya dari berbagai peristiwa alam, perkembangan ilmu pengetahuan dan teknologi informasi, hingga dampaknya bagi perkembangan kebudayaan dll. yang melingkupi kehidupan manusia. Semua itu kemudian diolah oleh pengarang sesuai dengan kompetensi, kreativitas, dan cara pandangnya sehingga menjadi cerita. Dari ilustrasi tsb. tampak adanya hubungan timbal balik antara pengarang dan masyarakat: pengarang mendapat pengaruh dari masyarakat dan berusaha dengan karya ciptanya memengaruhi masyarakat. Artinya, seperti yang dinyatakan Wellek dan Warren bahwa dalam karya sastra disajikan kehidupan dan kehidupan tsb. „sebagian besar terdiri dari kenyataan sosial, walaupun karya sastra juga 'meniru' alam dan

dunia subyektif manusia“.¹ Jadi di dalam karya sastra terdapat pengetahuan, pengalaman batin, ungkapan perasaan, ide, gagasan, dan pikiran pengarang yang ditransfer.

Diciptakan khusus untuk anak sebagai pembaca langsung atau pendengar dari pembaca orangtua atau orang dewasa lainnya sastra anak memiliki kekhasan tersendiri. Ia merupakan karya cipta seni yang dibuat dengan menggunakan pemilihan kata dan tindak tutur bahasa yang khas dengan intensi dan cara persepsian yang khas pula. Disebut „khas“ karena sasaran pembaca, tema, dan kedalaman isinya berbeda dengan sastra untuk orang dewasa lainnya. Dalam kaitan ini pakar sastra anak Jerman, Lypp menekankan bahwa sastra anak memiliki „kesederhanaan“ yang dapat dijadikan sebagai kategori pembeda dari genre karya sastra lainnya. Yang dimaksud dengan itu adalah bahwa bahasa, cara penyajian dan subjek (subyek) sastra anak tidak boleh melampaui derajat kompleksitas yang layak bagi anak.² Kesederhanaan di sini juga berarti ekspresi tanpa perantara, spontan, dan sejajar perilaku anak.³ Dengan demikian sastra anak pada hakikatnya – bergantung pada sasaran pembacanya – dapat bersifat kompleks, namun tetap dapat dipahami oleh pembacanya. Ada dua kompleksitas yang menuntut adanya kesederhanaan, yakni kesederhanaan dalam model interpretasi yang belum dimiliki oleh anak-anak dan sistem

kesusastraan serta operasionalisasinya yang dikembangkan secara kultural sebagai ruang belajar bagi anak-anak yang belum terlatih membaca sastra.⁴ Singkat kata, sastra anak tidak hanya berfungsi sebagai hiburan, pemberi informasi ilmu pengetahuan dan dunia, tetapi yang lebih penting dari semua itu adalah sebagai akses menuju kesusastraan⁵: kreatif dan imajinatif.

Sebagai bagian dari ragam sastra anak cerita realistik merupakan karya yang menyajikan kisah-kisah yang mendekati kenyataan. Buku seperti ini diperlukan dan banyak diminati anak-anak dari usia belajar baca hingga usia memasuki masa pubertas karena tema yang disajikannya membuat pembaca anak-anak itu ”dekat“ dan ”terlibat“ dengan dunia atau kehidupan yang nyata. Cerita yang seringkali dilengkapi dengan ilustrasi ini menyajikan tema-tema yang dapat ditemukan anak-anak dalam kehidupan nyata di mana saja. Berbagai macam kejadian, tokoh, masalah, dan tempat juga waktu yang diangkat sebagai tema itu bisa saja merupakan sesuatu yang mungkin pernah, sedang atau akan dihadapi anak-anak dalam berkehidupan di dalam keluarga, sekolah, masyarakat, maupun di lingkungan alam sekitarnya. Atas dasar itu, maka hal-hal yang bersifat universal seperti perang, bencana, penyakit, kekerasan, kematian, cinta dan kebahagiaan bisa menghasilkan karya sastra dan menjadi tema karya sastra itu sendiri.

¹ bandingkan Rene Wellek dan Austin Warren: Teori Kesusastaan. Jakarta, 1989, hal. 109.

² lihat Maria Lypp: Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur, Frankfurt a.M., 1984, hal. 9.

³ ibid. hal. 12.

⁴ Maria Lypp: Vom Kaspar zum König. Studien zur Kinderliteratur, Frankfurt a.M., 2000, hal. 83.

⁵ ibid.

Pada sastra anak Jerman untuk ragam cerita realistik ini tema-tema yang paling banyak diminati sejak tahun 1970-an menurut Maier adalah pengalaman-pengalaman di lingkungan rumah dan keluarga, di jalan, di sekolah, bermain bersama adik-kakak, teman sebaya, dan orang dewasa, demikian juga kejadian-kejadian yang bersifat petualangan atau kesulitan hidup dalam kasus tertentu.⁶ Kesulitan hidup yang dimaksudkan bisa berupa penderitaan akibat cacat fisik atau mental dan pengasingan oleh masyarakat, kakek dan nenek yang renta dan menjelang ajalnya, hingga ke pola asuh otoriter dan konfrontasi dengan masa lalu (masa gelap akhir PD II).⁷ Sedangkan Ewers, periset literatur anak dan remaja dari Jerman menyebut fenomena profil anak akhir abad ke-20 dengan „Kindheit 2000“ (ind.: masa kanak-kanak 2000) sebagai masa kanak-kanak yang berada dalam masyarakat beresiko, masa kanak-kanak konsumeris dan penuh konflik. Anak-anak hidup bersama orangtua yang mengalami penderitaan (perceraian, pengangguran, menonton *TV* yang menayangkan mayat korban perang Bosnia, harus bisa memilih makanan yang bebas dari racun dan infeksi virus.⁸

Masalahnya kini, tema apa saja yang muncul dalam sastra anak Indonesia? Mengenai hal ini Sarumpaet yang meneliti 43 buku anak terbitan 1991-1993 dan Trimansyah dengan 42

„novel anak“ terbitan tahun 1990 menemukan kesamaan dalam tema sastra anak ragam cerita realistik. Kesamaan tsb. terutama terdapat pada bagian-bagian yang dianggap sebagai titik kelemahan, a.l.:

- 1) Sarumpaet menjumpai tema „hidup persekolahan“, „menolak permintaan paksa“, „anak usia 4 tahun yang memerlukan teman“, „persahabatan anak gelandangan dengan ‚anak kaya‘ di Jakarta, yang berusaha hidup dengan kendalanya“, „kisah sejarah“, „tokoh sejarah“, „masalah-masalah kekeluargaan dengan norma-norma yang jelas“, „persoalan menolak dan bagaimana menerima ibu tiri“, „persoalan mencari dan membuktikan eksistensi“.⁹ Tidak jauh berbeda dari itu, Trimansyah melihat adanya tema yang sama, yang diulang-ulang, dan tidak berkembang dalam ke-42 cerita realistik yang ditelitinya. Yang menonjol menurut Trimansyah tema „tentang perang kemerdekaan, tentang biografi tokoh pahlawan, tentang kemandirian seorang anak yang mengalami kesulitan hidup, tentang lingkungan hidup, dan tentang keterampilan dan pengembangan iptek.“¹⁰
- 2) Sarumpaet menyebutkan „tema yang disampaikan adalah tema yang ada hubungannya secara langsung dengan pengembangan anak-anak.

⁶ lihat Karl Ernst Meier: Jugendliteratur. Formen, Inhalte, Pädagogische Bedeutung, Heilbrunn/ Obb., 1987, hal. 96.

⁷ bandingkan Isa Schikorsky: Schnellkurs Kinder- und Jugendliteratur, Köln, 2003, hal. 156-157.

⁸ Lihat Hannelore Daubert dan Hans-Heino Ewers (Hrsg.): Veränderte Kindheit in

der aktuellen Kinderliteratur, Braunschweig, 1995, S. 9-11.

⁹ Riris K. Toha Sarumpaet: Pedoman Penelitian Sastra Anak, Jakarta, 2010, hal. 30.

¹⁰ Bambang Trimansyah: Cerita Anak Indonesia Kontemporer. Dunia Sastra yang Terpinggirkan, Bandung, 1999, hal. 131.

Supaya mereka kreatif, supaya gigih, supaya tabah, supaya mau meneladani yang baik, dan supaya sopan.“ Hal ini tidak jauh berbeda dengan yang disimpulkan oleh¹¹ Trimansyah „tema (...) cenderung monoton dan tidak berkembang“¹².

Pernyataan kedua peneliti sastra anak Indonesia di akhir abad 20 tsb. mungkin tidak lagi dapat dijadikan parameter kualitas sastra anak Indonesia „masa kini“. Jarak waktu di antaranya ada dua dekade. Meskipun demikian, tulisan keduanya bersama karya Sugihastuti (1996), Christantiowati (1996), dan Murti Bunanta (1998) hingga kini masih termasuk karya langka di bidang sastra anak di Indonesia. Tulisan teraktual di bidang sastra anak Indonesia adalah disertasi karya Suyatno (2008) yang mengupas tentang novel anak karya pengarang anak.

2. Implikasi Kecenderungan Tematik pada Apresiasi Sastra Anak Indonesia

Untuk bisa melihat implikasi unsur tematik pada penyikapan atau apresiasi masyarakat terhadap sastra anak Indonesia di abad ini, saya akan berbagi pengalaman. Pertama, ketika akhir 2014 dalam suatu perkuliahan membahas satu karya novel anak berjudul *Big Brother* ciptaan seorang pengarang belia Sherina Salsabila (2013) untuk mata kuliah penerjemahan. Kedua, pada 2015 yl. sebagai penilai beberapa literatur anak bergenre cerita rakyat nusantara, buku cerita realistik, dan cerita binatang terbitan antara tahun 2012 dan 2014 yang akan diterjemahkan

ke dalam bahasa Jerman untuk dipamerkan di *Frankfurt Book Fair 2015* di mana Indonesia menjadi *Guest of Honour*. Khalayak sarasannya adalah anak usia prasekolah (PAUD) dan sekolah kelas 1 – 2 SD.

Bercerita tentang kehidupan keluarga yang tidak lengkap akibat perceraian, novel *Big Brother* berusaha menyentuh pembacanya dengan problematika yang sudah tidak asing lagi dan bukan hal yang tabu untuk dibicarakan. Gaya bahasa khas remaja anak-anak yang lugas dan spontan yang diungkapkan menggunakan „bahasa gaul“ menjadi penciri utama karya ini. Tema dikembangkan dengan topik-topik aktual *single parent*, kekuatan hubungan kakak-beradik, tanggung jawab saudara tua atau anak laki-laki tertua, dan upaya mengatasi kesulitan hidup, hingga perjuangan dua bersaudara menjalani kehidupan tanpa orangtua. Yang menarik perhatian para mahasiswa saat membaca buku ini adalah: bahasa gaul yang sesuai dengan pembaca usia remaja, masalah keluarga, tidak sekedar anak remaja yang senang bermain-main, dan realistik.

Di lain pihak, dari hasil penilaian pada karya-karya sastra anak yang dipersiapkan untuk pameran buku internasional ditemukan bahwa selain bahasanya yang kurang „ramah anak“, sudut pandang yang digunakan pun adalah sudut pandang orang dewasa. Tema yang diangkat a.l. keunikan binatang, persahabatan dan saling tolong-menolong. Pesan moral yang dinyatakan secara eksplisit dalam cerita-cerita pilihan tsb. esensinya sama, yaitu „siapa yang menuruti

¹¹ Riris K. Toha Sarumpaet, op.cit., hal. 30.

¹² Bambang Trimansyah, op.cit, hal. 132.

nasehat, dia akan selamat dan siapa yang tidak, dia akan celaka". Untuk mengaplikasikan pesan moral tsb., tanpa mengindahkan dampak psikologis yang mungkin dapat dialami oleh pembaca anak-anak, akhir cerita dibuat „tragis“. Kura-kura jatuh dari udara dan akhirnya mati, nyamuk dan lalat mati ditelan cecak yang berhasil memperdaya kedua temannya itu.

Mencermati kedua kejadian di atas, terlihat adanya perbedaan warna penciptaan antara pengarang muda dan pengarang dewasa untuk sastra anak. Pengarang muda bergerak di ruang lingkup kehidupan yang ada dalam jangkauan wawasannya; pengarang dewasa bergerak di ruang lingkup antara dirinya, imajinasi, dan pembaca anak-anak. Hubungan kakak-beradik yang erat dan pengambilalihan peran orangtua oleh saudara tertua dalam kondisi kritis bagi pengarang muda adalah bagian dari pendidikan dalam keluarga yang dikenalnya. Sementara bagi pengarang dewasa anak-anak adalah subyek didik. Karena itu melalui karya ciptanya ia berharap anak-anak memperoleh ajaran moral yang dapat membawa pengaruh pada sikap dan perilaku anak, sehingga secara tidak langsung juga turut membentuk karakter anak.

Bagaimanapun dalam penciptaan karya sastra anak tema merupakan salah satu karakteristik di samping ragam dan format yang memiliki peranan yang sangat penting. Sebab tema ini menjadi pengikat bagian-bagian kisah dalam kesatuan cerita. Namun, seharusnya misi didaktis pada sastra anak tidak dipersempit hanya sebatas pada

pendidikan moral, sementara pendidikan kesasteraannya dan olah emosi justru terabaikan. Penyajian tokoh realistik seperti yang ada dalam kehidupan sehari-hari dan memainkan peran-peran sesuai kodratnya secara tradisional ditambah dengan alur cerita linear, jelas tidak menunjukkan adanya upaya untuk mengajarkan bersastra pada pembaca anak-anak. Sebaliknya yang tersirat adalah agar anak-anak belajar dari orang yang sudah banyak makan garam kehidupan dan meneladani segala perbuatannya. Padahal masih ada fungsi yang lain, yang seyogyanya juga melekat pada sastra anak Indonesia, yaitu fungsi estetis dan sosial atau rekreatif.

Dalam konteks ini kiranya salah satu buku bergambar Jerman berjudul „Grossmutter“ (ind. Nenek) karya Hübner dan Höcker (1994) dapat dijadikan contoh. Tema „perpisahan“, „kesedihan“, „menghadapi ajal“ dan „kematian“ dalam cerita yang diciptakan bagi pembaca usia 5-7 tahun. Bagi cucunya nenek itu seperti teman bermainnya. Ketika nenek menghadapi ajalnya, ia mempersiapkan cucunya untuk bisa menghadapi perpisahan dengannya. Menggunakan kata-kata yang dapat dimengerti anak dan pola kalimat yang sangat sederhana, ia berbicara dengan sang cucu mengenai kehidupan yang harus berjalan terus biar apa pun yang terjadi. Pembicaraan yang dimaksudkan untuk tidak membuat kecil hati atau ketakutan si cucu tsb. ia tutup dengan pernyataan: „*Wenn die Blume im Garten nicht mehr da ist, werde ich auch nicht mehr hier sein.*“¹³ (ind.: „Jika bunga di kebun tidak ada lagi, aku juga

¹³ Franz Hübner und Kirsten Höcker: Grossmutter, Kiel, 1994, hal. 10.

tidak akan ada lagi di sini.“). Perumpamaan verbal yang digunakan itu mempunyai keluasan makna dan sangat menyentuh lubuk hati terdalam. Ada kekhawatiran yang menghinggapi nenek dan cucunya, namun perasaan itu tidak dieksploitasi dan membuat miris, sebaliknya diselimuti dengan pesan yang netral. Menghilangnya bunga di kebun biasanya terjadi di musim gugur; di sini pernyataan nenek menggambarkan waktu kepergiannya.

Kehidupan dalam masyarakat yang penuh resiko sudah sejak tahun 1990-an diangkat sebagai tema dalam sastra anak dunia, khususnya di Eropa dan Amerika. Hal ini dilakukan untuk menyikapi perubahan-perubahan yang amat cepat, yang terjadi dalam masyarakat. Paradigma yang digunakan pun tidak lagi berbasis pendidikan otoriter yang menjadikan anak sebagai „pengikut“ dan penurut pada orangtua, guru, pendidik, atau orang dewasa lainnya yang dijadikan panutan anak. Anak memiliki otonominya sendiri dan mereka sama-sama menjadi anggota masyarakat yang besar, bukan sekedar keluarga. Mereka mempunyai hak yang sama dengan orang lainnya; artinya mereka sudah beremansipasi. Implikasi dari itu semua bagi literatur anak (dan remaja) Jerman adalah bertambah luasnya tema yang dapat diakomodir dalam berbagai ragam sastra anak. Tidak ada lagi tema tabu atau yang ditabukan; dari persahabatan, bersekolah, berlibur, aneka model berkeluarga, problematika pengangguran, imigran, perang, rasisme, perbedaan agama, perusakan lingkungan, penyakit, disabilitas hingga kematian, semua ada. Pemunculannya

pun tidak dibatasi hanya pada buku-buku remaja dan buku-buku untuk usia baca mahir, tetapi bahkan juga sampai pada buku bergambar.

Bagaimana dengan perkembangan sastra anak di Indonesia? Tidak adakah perubahan-perubahan yang terjadi di masyarakat, yang dapat diakomodir sebagai tema sastra anak? Pada waktu yang lampau Sarumpaet pernah memberikan penilaian tentang sastra anak Indonesia sbb.:

Untuk menyampaikan pesan atau tema yang sangat mendidik itu, pengarang pada semua buku menggunakan penokohan analitik, penokohan yang menjelaskan dan mendeskripsikan. Karena bahasa yang kurang lancar dan terlalu sederhana, maka buku yang diperiksa ini semuanya menderita monoton, lambat, dan tidak menarik¹⁴.

Sementara Trimansyah memberikan penekanan bahwa dalam tema-tema sastra anak terkandung „unsur didaktik yang begitu kental, bahkan cenderung didaktisme (terlalu menggurui).¹⁵ Namun kini, setelah lebih dari dua dasawarsa berlalu, paradigma lama yang menjadikan sastra anak sebagai sarana pendidikan moral ditemukan masih ada. Sastra anak Indonesia yang dengan keseratan pesan moralnya – dan tanpa mengakomodir tema-tema tabu – diharapkan dapat membentuk kepribadian anak yang unggul, tampaknya hanya utopia. Nyatanya, kenakalan dan kekerasan dengan pelaku anak menunjukkan peningkatan. Di sisi lain, sosialisasi literasi (baca: sastra anak) untuk pengembangan dan peningkatan kompetensi berbahasa dan bersastra anak-anak tampaknya juga belum

¹⁴ Riris K. Toha Sarumpaet, op.cit. hal. 77

¹⁵ Bambang Trimansyah, op. cit, hal. 131

menampakkan hasilnya secara signifikan. Semua ini merupakan bukti bahwa di bumi pertiwi ini sastra anak masih belum mendapat apresiasi sebagaimana mestinya. Bahkan diskusi mengenai eksistensi, perkembangan dan kendala-kendala yang dihadapi sastra anak Indonesia saja hampir tidak pernah ada.

Kelebihan pengarang muda usia seperti Sherina Salsabila adalah dapat melihat dan merasakan langsung cerita seperti apa yang diminatinya, tema apa yang dapat menyentuh emosinya, dan gaya penulisan yang bagaimana yang sesuai dengan selera remaja pada umumnya. Hubungan kakak-beradik dan tanggungjawab saudara tertua dalam novelnya merupakan suatu kebjajikan yang masih ada dan hidup di tengah-tengah masyarakat Indonesia hingga kini. Sekalipun kebjajikan itu adalah sesuatu yang bersifat tradisional, namun berkat bahasa gaul yang digunakannya dan gaya penceritaan yang tidak terlalu serius, membuat karya cipataannya menjadi „hidup“ dan menghibur pembacanya.

SIMPULAN

Didasari oleh kebhinekatunggal-ikaan yang digagas oleh para pendahulu bangsa ini, bangsa Indonesia memiliki sejumlah kebjajikan yang secara umum menonjol, seperti ramah, respek pada yang lebih tua, toleran, gotong royong, „tepo sliro“, patuh, menjaga ikatan kekeluargaan dan tali persaudaraan, dan menghargai perbedaan. Itu semua merupakan nilai jati diri yang melekat atau – dari sudut pandang warga dari ruang budaya di luar Indonesia – kerap dilekatkan pada bangsa Indonesia. Tak heran, jika „label“ tersebut kemudian

menjadi andalan bangsa ini yang hendak dipertahankan dan dilestarikan dari generasi ke generasi. Namun kita tidak boleh terbuai oleh nilai-nilai budaya tsb. Perkembangan zaman yang membuat semua serba cepat dan instan berdampak pada perubahan perilaku manusia dan/atau masyarakat. Gawai, media sosial dan ruang publik menjadi bagian dari keseharian masyarakat. Demikian pula anak-anak tidak luput dari keterpengaruhan media elektronik yang antara lain menawarkan keasyikan melalui *game online*. Sementara ini ada cukup banyak anak yang hidup dalam kesepian dan mengalami depresi. Akibatnya mereka lebih mudah terpancing secara emosional, kerap gugup, cenderung cemas, cenderung impulsif dan agresif, cepat terbakar dan marah, dan lebih sulit diatur.

Pada dasarnya karya sastra anak seperti juga karya sastra orang dewasa, dalam proses pembentukannya menggunakan khayalan dan imajinasi dan memfokuskan pada keindahan, nilai estetika yang dapat dinikmati, yang memberikan penghiburan dan pengajaran tanpa harus menggurui. Untuk dapat menentukan tema sastra anak kontemporer diperlukan pengenalan dan kepekaan pengarang terhadap gejala sosial yang ada di masyarakat. Selain itu, masyarakat dan pemerintah juga harus menggunakan paradigma baru dalam mengapresiasi sastra anak.

Bertambah banyaknya penulis belia merupakan harus dipandang sebagai angin segar bagi kebangkitan sastra anak Indonesia. Sastra anak karya anak akan memperkaya dan menghiasi dunia sastra anak Indonesia. Diharapkan para „sastrawan“ muda belia itu melalui

karya-karyanya dapat menularkan semangat membaca, menulis dan mengapresiasi karya sastra pada pembacanya.

Daftar Pustaka

- Budianta dkk., Melani. 2003. Membaca Sastra (Pengantar Sastra untuk Perguruan Tinggi). Magelang : Indonesia Tera.
- Bunanta, Murti. 1998. Problematika Penulisan Cerita Rakyat untuk Anak di Indonesia. Jakarta: Balai Pustaka.
- Christiantiwati. 1996. Buku Bacaan Anak Indonesia Tempo Doeloe: Kajian Pendahuluan Periode 1908-1945. Jakarta: Balai Pustaka.
- Daubert , Hannelore dan Hans-Heino Ewers (Hrsg.). 1995. *Veränderte Kindheit in der aktuellen Kinderliteratur*. Braunschweig: Westermann.
- Hübner, Franz und Kirsten Höcker. 1995. Grossmutter. Kiel: Neugebauer.
- Lypp, Maria. 1984. Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur. Frankfurt a.M: dipa.
- 2000. Vom Kaspar zum König. Studien zur Kinderliteratur. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Meier, Karl Ernst. 1987. Jugendliteratur. Formen, Inhalte, Pädagogische Bedeutung. Heilbrunn/Obb: Klinkhardt.
- Purnomowulan, Nirredatiningtyas Rinaju. 2013. Deutsche Bilderbücher der Gegenwart im

Unterricht Deutsch als Fremdsprache in Indonesien. Eine Studie zur Anwendung von Bilderbüchern im Landeskundeunterricht für Studienanfänger. Frankfurt a.M.: Peter Lang.

- Ratna, Nyoman Kutha. 2007. Estetika Sastra dan Budaya. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Sarumpaet, Riris K. Toha. 2010. Pedoman Penelitian Sastra Anak. (Edisi Revisi). Jakarta: Yayasan Pustaka Obor Indonesia.
- Schikorsky, Isa. 2003. Schnellkurs Kinder- und Jugendliteratur. Köln: Dumont.
- Sudjiman, Panuti (ed.). 1996. Memahami Cerita Rekaan. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Trimansyah, Bambang. 1999. Cerita Anak Indonesia Kontemporer. Dunia Sastra yang Terpinggirkan. Bandung: Nuansa.
- Wellek, Rene dan Austin Warren. 1989. Teori Kesusastraan. Jakarta: Gramedia.

Sumber Internet:

- <http://www.kpai.go.id/berita/kpai-luncurkan-kampanye-antikekerasan-pada-anak/>
Ditayangkan oleh Dedi Hendrian — 12 Maret 2016. Diakses 15 April 2016 pk. 23.00 WIB

SIKAP KEBANGSAAN PADA REMAJA INDONESIA: (KAJIAN DIAKRONIS TERHADAP NOVEL POPULER)

Dr. Muhamad Adji, M.Hum.

Program Studi Sastra Indonesia Fakultas Ilmu Budaya Universitas Padjadjaran

Email: m.adji@unpad.ac.id

Abstrak

Penelitian ini bertujuan untuk memperoleh gambaran tentang sikap kebangsaan remaja Indonesia pada tiga novel populer yaitu *Ali Topan Anak Jalanan* karya Teguh Esha, *Lupus: Makhluq Manis dalam Bis* karya Hilman Hariwijaya, dan *Balada Si Roy* karya Gola Gong. Landasan penggunaan objek penelitian di atas adalah bahwa ketiga novel tersebut diakui memiliki tingkat popularitas yang tinggi pada tiap zamannya sehingga tokoh utamanya menjadi ikon sekaligus representasi remaja Indonesia pada zamannya masing-masing. Pertanyaan-pertanyaan yang memandu tulisan ini adalah 1) Bagaimana keindonesiaan digambarkan pada ketiga novel tersebut dan 2) Bagaimana sikap kebangsaan direpresentasikan tokoh remaja pada ketiga novel tersebut. Dari hasil kajian didapatkan simpulan bahwa sikap kebangsaan yang ditampilkan pada ketiga novel tersebut memiliki tingkatan yang berbeda-beda. Novel *Ali Topan* memiliki sikap kebangsaan yang lebih kental dibandingkan dengan *Lupus* dan *Balada Si Roy*. Pada tataran yang lain, *Balada Si Roy* lebih memiliki kepedulian sosial – terhadap masyarakat Indonesia – dibandingkan dengan *Lupus*.

Kata kunci: *kebangsaan, remaja, novel populer, orde baru*

PENDAHULUAN

Novel yang berkaitan dengan kehidupan remaja sering digolongkan sebagai novel populer. Hal ini mungkin disebabkan bahwa kebanyakan novel-novel yang dikategorikan sebagai novel populer bertema remaja. Istilah novel populer sendiri muncul pada tahun 1970-an. Pada masa sebelumnya, novel populer lebih dikenal dengan nama roman picisan. Menurut Sumarjo (1982: 18), istilah novel populer merupakan lanjutan dari roman picisan yang sudah lebih dulu hadir sebelumnya. Nurgiyantoro (1997: 17) mengatakan bahwa sebutan novel populer tersebut mulai merebak seiring suksesnya novel *Karmila* karya Marga T. dan *Cintaku di Kampus Biru* karya Ashadi Siregar.

Sebutan novel populer terhadap novel-novel yang diasosiasikan sebagai hiburan melahirkan kategori novel populer dan novel serius.

Kajian ini berangkat dari besarnya peranan sosiologis novel-novel populer dalam merepresentasikan gejala sosiologis yang ada di masyarakat. Selain sebagai representasi realitas pada masa itu, novel – terutama tokoh pada novel tersebut – juga dapat memproduksi makna realitas. Hal itu ditemukan terutama pada novel-novel populer yang memiliki tingkat keterserapan yang tinggi pada masyarakat pembaca.

Tulisan ini ditujukan untuk melihat sejauh mana sikap kebangsaan hadir dalam novel populer yang terepresentasi melalui tokoh-tokohnya. Apakah sikap

sikap kebangsaan hadir dalam novel populer? Jika jawabannya iya, seperti apakah sikap kebangsaan dihadirkan. Lalu, bagaimana sikap kebangsaan direpresentasikan tokoh-tokoh remaja Indonesia?

Tinjauan Pustaka

Dhakidae, dalam pengantarnya di *Imagined Communities: Komunitas-komunitas Terbayang* (2008), menyatakan bahwa konsep “bangsa” atau “kebangsaan” menimbulkan keruwetan yang dalam, terutama jika diikuti jejaknya dalam sejarah. Karena kekompleksannya itu pula, konsep kebangsaan juga dapat ditafsirkan dengan berbagai perspektif.

Kohn (1984: 11) memiliki pendapat bahwa nasion atau bangsa didirikan oleh faktor-faktor kesamaan objektif yang membedakannya dengan bangsa-bangsa yang lain seperti bahasa, adat-istiadat, persamaan turunan, atau agama. Tetapi, Kohn sendiri menyatakan bahwa hal-hal di atas bukanlah faktor hakiki sebagai penentu hadirnya suatu bangsa. Definisi Anderson dalam hal ini lebih jelas dan lugas. Anderson (2008: 8) menyatakan bahwa nasion atau bangsa adalah komunitas politik yang dibayangkan memiliki kesamaan dan kebersamaan dengan ruang lingkup yang terbatas dan memiliki kedaulatan. Bangsa memang diartikan sebagai komunitas politik, karena itu bangsa diwadahi oleh negara. Dengan demikian, dapat dipahami jika misalnya, rakyat Timor-Timur tidak lagi dianggap sebagai bangsa Indonesia meskipun bertahun-tahun yang ia merupakan bagian dari bangsa Indonesia. Rasa keterikatan yang dibayangkan inilah yang membuat kita

dapat mengerti, seperti disampaikan Anderson, mengapa penduduk di pesisir timur Pulau Sumatera yang secara geografis lebih dekat dengan penduduk di Semenanjung Malaka (Malaysia) bahkan memiliki kesamaan bahasa dan kesamaan agama, ternyata lebih memiliki keterikatan dengan penduduk Maluku – yang dari jarak geografisnya sangat jauh serta dari bahasa juga tidak saling mengerti – sebagai sesama orang Indonesia dan menganggap orang di Semenanjung Malaka tersebut sebagai “orang asing”. Rasa keterikatan seperti itulah yang disebut konsep kebangsaan.

Dalam kaitannya dengan negara, konsep kebangsaan sangat mudah digiring ke dalam lingkup kekuasaan. Kebangsaan tidak lagi didefinisikan sebagai pembeda “aku-dia” atau “aku-mereka”, tetapi kebangsaan di sini adalah sebetulnya sikap kepatuhan terhadap “bangsa” yang diterjemahkan ke dalam konsep nasionalis-tidak nasionalis. Konsep tersebut dalam Pemerintahan Soekarno dikenal dengan revolusioner versus kontrarevolusioner, sedangkan pada masa kepemimpinan Soeharto, konsep tersebut adalah Pancasilais dan tidak Pancasilais. Ujung-ujungnya, konsep kontrarevolusioner maupun tidak Pancasilais adalah konsep yang diciptakan untuk memberikan tekanan pada kelompok masyarakat yang tidak mendukung kebijakan pemerintah (Soekarno/ Soeharto) pada masa itu.

Dalam tulisan ini, sikap kebangsaan dalam ketiga novel populer tersebut akan dilihat dari kaitannya dengan pemerintahan Orde Baru. Hal ini terkait dengan keberadaan ketiga novel remaja itu yang diciptakan pada masa Orde Baru.

Sikap Kebangsaan pada Tokoh Ali Topan, Lupus, dan Roy

Merekam jejak sikap kebangsaan pada setiap zaman tentu bukanlah merupakan suatu usaha yang mudah. Hal ini dapat dipahami karena setiap zaman memiliki persepsi masing-masing mengenai sikap kebangsaan. Jadi, dapat saja dalam implementasinya persepsi tentang konsep kebangsaan tersebut berubah-ubah atau bergerak secara dinamis sesuai dengan tafsiran zamannya.

Tiga tokoh remaja yang dijadikan objek penelitian ini merupakan tokoh yang lahir dari zaman yang berbeda. Ali Topan adalah representasi tokoh remaja tahun 70-an, saat terjadi masa transisi perubahan arah kepemimpinan nasional Indonesia. Sementara itu, Lupus dan Roy adalah representasi remaja 80-an saat kepemimpinan nasional (Soeharto) mulai menapaki tingkat kematangannya (lihat pengantar Dhakidae dalam *Imagined Communities*). Dilihat dari sisi waktu, kedua tokoh terakhir merupakan tokoh yang lahir bersamaan. Akan tetapi, itu tidak menjamin bahwa kedua tokoh tersebut memiliki perspektif yang sama mengenai nasionalisme. Ketiga novel ini memiliki kunci yang sama: meskipun lahir dalam generasi yang berbeda-beda, ketiga novel tersebut lahir pada masa Orde Baru. Hanya saja, meminjam bahasa Dhakidae, perbedaannya terletak pada tingkat pengerasan kekuasaan Orde Baru terhadap rakyat Indonesia yang berbeda-beda.

Ali Topan adalah remaja yang lahir pada masa transisi dari Orde Lama ke Orde Baru. Tokoh ini menjadi representasi remaja pada tahun 70-an. Novel *Ali Topan Anak Jalanan* menggambarkan realitas sosial keluarga

kelas atas Jakarta yang merupakan poros transisi masyarakat Indonesia. Sebagai sebuah teks, novel ini dengan jeli mengangkat kehidupan kota metropolitan yang mulai tersentuh oleh nilai-nilai baru: materialisme, hedonisme, dan tergerusnya nilai-nilai moral.

Novel ini terbit pada 1977, ketika pemerintahan Orde Baru masih menata diri setelah konflik ideologis yang terjadi pada 1965-an. Jika disimak lebih jauh lagi, ada kemungkinan pada masa itu Indonesia sedang menapaki model perekonomian yang dicanangkan Soeharto yang dikenal dengan politik ekonomi pembangunan. Pada masa itu, investasi mulai digalakkan, perekonomian bergerak setahap demi setahap dengan program pemerintah yang dikenal dengan Repelita (Rencana Pembangunan Lima Tahun). Akan tetapi, pembangunan ekonomi ini ada konsekuensinya: stabilitas politik diperkuat agar tidak mengganggu perekonomian Indonesia yang sedang berkembang. Berkembangnya perekonomian tersebut tampak dari berkembangnya kehidupan masyarakat Indonesia, terutama di kota Jakarta. Produk-produk teknologi dari luar negeri masuk dengan mudah ke Indonesia sehingga dikonsumsi oleh masyarakat Jakarta. Hal itu terlihat dari kutipan di bawah ini.

“He, Bajingan!” seorang pengendara Toyota Corolla 1973 warna kuning memaki Ali Topan yang hampir ditubruknya (hlm. 2)

Orang muda di belakang setir Mercedes itu mengacungkan tinju ke arah punggung Ali Topan CS. (hlm.3) Ketika Dudung mengunjunginya pertama kali pada suatu malam

Minggu, di rumah Meiske itu berderet tiga buah mobil. Fiat 125 dan Mercedes 200 milik anak-anak geng *Ngos-ngosan*, sedangkan Toyota Hardtop milik anak geng *Remember Me*. (hlm. 211)

Pada kutipan di atas, merek-merek mobil keluaran luar negeri dengan berbagai tipe menjadi kosakata biasa. Hal ini menandakan bahwa merek-merek mobil tersebut sudah menjadi konsumsi dan bagian dari gaya hidup bangsa Indonesia pada masa itu. Akan tetapi, kemakmuran tersebut diakui tokoh tidak terlepas dari hutang pemerintah Indonesia kepada pihak asing. Kutipan di bawah ini menggambarkan hal itu.

“Gawat kenape? Kalau kita makan baso nggak bayar itu baru gawat. Tapi kalau sekali-kali ngutang sih nggak apa-apa, iya apa nggak, macks?” kata Gevaert, “yang penting kan bayar. Pemerintah kita kan juga suka ngutang sama IGGI,” tambahnya. (hlm. 29)

IGGI (*Intergovernmental Group on Indonesia*) adalah kelompok negara pendonor yang diketuai Belanda, yang membantu pembangunan Indonesia selama periode 1967-1991 (Usman, suryaonline.co.id). Pada saat itu, Indonesia dalam masa pembangunan sehingga banyak menggantungkan keuangan negara dengan melakukan pinjaman pada IGGI. Menurut Usman, terbentuknya lembaga ini diawali dengan keberhasilan pemerintah Indonesia menggalang dukungan dan menegosiasikan utangnya kepada para kreditur dalam forum *Paris Club*. Setelah itu, muncullah gagasan akan perlunya suatu forum antarpemerintah yang memberikan dukungan baik dana

pinjaman maupun pemikiran terhadap arah pembangunan Indonesia. hal itulah yang membuat perekonomian Indonesia berangsur-angsur membaik.

Penggalan percakapan di atas bukan hanya sebatas deskripsi, tetapi juga menyiratkan sebuah kritik terhadap pemerintah Indonesia. Dari sinilah, mulai tergambar penokohan Ali Topan. Ali Topan digambarkan sebagai sosok yang cerdas sekaligus pembangkang. Hal itu tampak dari kutipan-kutipan di bawah ini.

Buat Ali Topan tak sulit menggarap soal ulangan itu. Ali Topan adalah murid terpadai di sekolahnya sejak kelas satu dulu. Kecerdasannya di atas rata-rata anak seusianya.... Teman-teman bahkan gurunya heran, bagaimana mungkin anak berandal yang tak pernah terlihat belajar, tampak santai di sekolah itu dapat menjadi murid terpadai di sekolah... (hlm. 69)

.... Masih ada teman setia Ali Topan di kamar itu. Buku-buku. Segala macam buku. Ada buku politik Sang Pangeran karya Niccolo Machiavelli dan beberapa buku karya Bung Karno serta kumpulan pidato presiden pertama Republik Indonesia itu. Ada buku sejarah, terutama sejarah pergerakan kebangsaan dan sejarah Indonesia lama, juga buku-buku biografi. Ada buku novel pop. Komik Jan Mintaraga dan Teguh Santosa.... Di antara buku-buku itu terkadang ada buku stensilan yang kalau ditinjau dari segi pornografi, cukup mengasyikkan! (hlm. 42).

Gambaran di atas memberikan identitas Ali Topan yang kompleks. Ia penyuka buku-buku populer, tetapi ia juga pembaca buku-buku yang

membutuhkan tingkat pembacaan yang tinggi. Keberadaan buku-buku Soekarno dan Niccolo Machiavelli juga menandakan pemerintahan Orde Baru yang masih muda, sehingga pengawasan sosial terhadap masyarakat masih belum begitu ketat. Bandingkan misalnya dengan pengawasan terhadap buku-buku Pramoedya Ananta Toer pada tahun 80-an ketika karya tetralogi Pulau Buru dilarang terbit. Keberadaan buku-buku Soekarno itu yang dikaitkan dengan tokoh utama dapat juga ditafsirkan sebagai bentuk penolakan Ali Topan pada realitas (sistem) sosial pada masa itu yang semakin kental dengan nuansa kapitalisme.

Bentuk penolakan tersebut semakin tampak pada perilakunya yang hobi mengebut di jalanan, melakukan pembangkangan terhadap norma-norma yang diatur di rumahnya, serta *mangkir* terhadap aturan-aturan sekolahnya. Tampaknya, dengan cara itu Ali Topan melakukan kritik terhadap sistem sosial yang ada. Jika dikaitkan dengan sikap kebangsaan, nasionalisme pada diri Ali Topan berwujud pada ketidaksepatannya pada tatanan nilai bangsa yang dianggapnya semakin melenceng dari nilai-nilai luhur.

Hal lain yang menarik bagi penulis adalah kutipan di bawah ini.

“Komisinya berapa prosen?”

“Tin persen,” kata Ali Topan, “mau diambil sekarang uang mukanya juga boleh,” tambahnya sambil tersenyum. (hlm. 89)

Kutipan di atas adalah dialog yang bercampur *guyonan* antara Ali Topan dan Maya, teman sekolahnya. Entah ada unsur kesengajaan atau tidak, kata *tin* seharusnya ditulis *ten*. Ungkapan “tim

persen” mengasosiasikan pada ungkapan “Madame tien percent”, sebuah istilah yang mencuat ketika Siti Suhartinah Soeharto – lebih dikenal dengan nama Tien Soeharto – terlibat penuh dalam proyek mercusuar “bangsa” Indonesia: Taman Mini Indonesia Indah. Proyek besar yang ini pada saat itu mendapat penentangan yang keras, terutama dari mahasiswa yang membuat Soeharto marah karena erasa dilecehkan setelah berbuat segalanya demi kepentingan “bangsa” (lihat Dhakidae dalam pengantar *Imagined Communitites*).

Sama seperti Ali Topan, Lupus adalah sosok remaja Jakarta yang dibesarkan pada tahun ‘80-an. Novel serial ini mengangkat cerita kehidupan Lupus, sosok remaja yang selalu ceria, indah dan menyenangkan. Kisah-kisah humoris dengan bahasa gaul anak remaja, menggambarkan kehidupan anak SMA yang ringan—tanpa beban.

Keluarga Lupus termasuk ke dalam kelas menengah. Ibunya memiliki usaha catering untuk menghidupi keluarga setelah ayah Lupus meninggal. Namun, lingkungan sekolah Lupus mengetengahkan realitas ekonomi yang beragam, dari kelas menengah ke bawah sampai menengah ke atas. Realitas tersebut menjadikan kehidupan sosial Lupus dan teman-temannya menjadi lebih beragam. Lupus, Boim, Gito dan Gusur termasuk ke dalam golongan keluarga yang biasa-biasa saja. Setiap berangkat sekolah, mereka menggunakan fasilitas bis umum. Tetapi ada juga temanya seperti Vera, yang selalu diantar-jemput sopir, atau Fifi Alone, yang hampir setiap hari mentraktir teman-temannya.

Lupus memang digambarkan seperti tak pernah mengalami kesulitan.

Hidupnya selalu bahagia: hal itulah yang membuat serial Lupus digandrungi pembaca. Berbagai kejadian yang menimpa Lupus selalu terkesan lucu dan mengundang tawa. Kehidupan yang selalu dianggap ringan dan menyenangkan membuat Lupus menjadi remaja yang selalu dalam perasaan senang. Lupus selalu bahagia menjalankan kehidupannya meskipun kadang-kadang kehidupan tersebut tidak selalu menyenangkan.

Pada satu sisi, Lupus memiliki kesamaan dengan Ali Topan. Ia juga orang yang kreatif meskipun tidak terlalu cerdas, menikmati keremajaannya dengan kemampuannya menulis *freelance* di majalah remaja, sering mengisi rubrik mading sekolah, terlibat dalam kegiatan-kegiatan sekolah, tetapi juga menikmati kejahilan-kejahilan yang dilakukannya dengan sadar bersama teman-temannya. Intinya, Lupus adalah remaja yang menikmatinya masa remajanya dengan irama yang mengalir.

Ciri khas yang paling menonjol pada diri Lupus adalah sikap hidupnya yang selalu memandang sesuatu secara positif. Kejadian negatif apapun yang dialaminya selalu dilihatnya dari kaca mata positif. Itulah yang membuat Lupus selalu ceria dan tanpa beban. Pun ketika prestasi sekolah yang dicapainya tergolong biasa-biasa saja. Kutipan di bawah ini menegaskan hal itu.

“Saya dengar kamu dapat ranking paling tinggi ya, waktu pembagian rapot bayangan minggu lalu? Salut berat deh!” kata Lupus sambil menjabat tangan Anto.
“Ah,, gitu-gitu aja kok. Kamu sendiri gimana?”

“Jangan khawatir, masih seperti biasa kok. Tewas dengan sukses. Hahaha....”
(hlm. 38)

Demikianlah kepribadian Lupus. Akan tetapi, sikap hidup positif, ceria, dan tanpa beban itu memiliki implikasi yang lain. Lupus menjadi kurang peka terhadap fenomena sosial yang terjadi di lingkungannya. Persoalan-persoalan yang berhubungan dengan realitas sosial di lingkungannya disikapi Lupus secara tidak kritis. Contohnya adalah saat banjir melanda kampungnya seperti yang dikutip berikut ini.

“Daerah tempat Lupus tinggal termasuk daerah yang cukup aneh juga. Suka banjir. Nggak peduli hujan lebat atau sekadar rintik-rintik, ya tetap banjir. Kalau sudah begitu, daerah sekelilingnya nggak ketulungan beceknya. Kayak kandang bebek. Namun Lupus toh tidak pernah sombong meski tinggal di daerah elit macam begitu. Biasa-biasa aja.” (hlm.77)

“Jadi ya suka-suka aja banjirnya. Nggak bisa dipaksa. Kata orang sih itu banjir kiriman dari Bogor. Tapi Lupus nggak percaya. Masalahnya, apa orang-orang Bogor segitu kurang kerjanya sampai sempat-sempatnya ngirim banjir segala ke rumah Lupus? Lagian, memaketkan air sebanyak itu rada sulit juga, lho! Belum lagi ongkos kirimnya. Jadi jelas bo’ong.” (hlm.77)

Realitas sosial maupun ekonomi yang menimpa Lupus selalu disikapi Lupus dengan ringan. Banjir sekalipun tak pernah membuat Lupus bersedih, mengeluh, atau mengkritiknya. Fenomena banjir tersebut sebenarnya dapat disikapi dengan cara yang lebih kritis. Akan tetapi, Lupus lebih memilih menyikapinya dengan cara santai. Bagi Lupus, masalah sosial tersebut bukanlah sesuatu yang perlu dipermasalahkan secara serius. Dalam hal ini, masalah sosial tersebut oleh Lupus dapat dibolak-balik sehingga suatu masalah besar menjadi sesuatu yang ringan saja. Padahal, fenomena “banjir kiriman” dari Bogor ini merupakan masalah yang besar. Widya Siska dalam artikelnya “Jika Hujan Bukan Lagi Rahmat” mengutip Direktur Wahana Lingkungan Hidup Indonesia (Walhi) Jakarta Slamet Daroyni yang menilai banjir yang sering terjadi disebabkan sistem drainase yang ada di DKI Jakarta sangat buruk. Penyebab lainnya adalah pemberian izin pembangunan gedung yang berjalan sporadis sehingga merusak hutan kota. Di sisi lain, Tingginya curah hujan di Bogor ditambah merebaknya pembangunan area perumahan mewah di daerah Puncak membuat air hujan mengalir dan menggenangi Jakarta.

Uraian di atas menandakan bahwa banjir bukan hanya merupakan fenomena alam, tetapi juga menandakan adanya ketidakberesan dalam penyelenggaraan pemerintahan. Ada persoalan utama yang berhubungan dengan kebijakan pemerintah daerah yang perlu dikritisi. Dan itu berarti ada permasalahan keadilan yang diciderai, terutama oleh orang-orang yang memiliki kekuasaan. Akan tetapi, di tangan Lupus, masalah tersebut menjadi

sebuah masalah yang ringan, bahkan cenderung lucu sehingga membuat pembaca menjadi lalai pada masalah sesungguhnya.

Inilah sosok Lupus, representasi remaja yang menjalani kehidupannya dengan ringan, santai, dan tanpa beban. Karena itu, kehidupan Lupus sebenarnya cenderung lepas dari konflik karena dia menyikapi fenomena di dalam lingkungannya tanpa pretensi apa-apa. Persaingan yang dilakukan di antara dia dan teman-temannya – dalam hal menggaet cewek atau saling berebut pengaruh dalam prestasi di lingkungan sekolah – cenderung cair sehingga tidak pernah terjadi konflik yang signifikan.

Pada satu sisi, hal ini mengungkapkan serta menawarkan keceriaan masa remaja. Akan tetapi, di sisi lain sosok Lupus dapat memberi pengaruh pada pembaca untuk menjadi tidak kritis terhadap realitas sosial yang terjadi di masyarakat.

Tentu sulit mendapatkan gambaran sikap kebangsaan secara definitif dalam novel ini. Lupus adalah representasi remaja yang menikmati segala pernik kehidupannya sebagai seorang remaja: pahit-manis kehidupan sekolah, persahabatan, percintaan, dan kenakalan (kejahilan) remaja. Dunia Lupus adalah dunia remaja yang penuh dengan keceriaan. Barangkali, inilah representasi remaja yang lahir pada masa 80-an ketika Orde Baru telah sukses mencanangkan proyek pembangunannya dengan menjaga stabilitas sosial politik secara konstan dan terjaga. Jadi, sikap kebangsaan yang tecermin dalam novel ini adalah sikap kebangsaan yang diformulakan dengan cara mendukung sepenuhnya segala bentuk pembangunan Indonesia, termasuk dengan cara

menikmatinya segala kemapanan ekonomi tersebut.

Jika Lupus lahir dan berada di pusat kekuasaan, Roy mengetengahkan realita sosial ekonomi menengah ke bawah di pinggiran Kota Jakarta, tepatnya di daerah Banten. Latar belakang keluarga Roy hampir sama dengan latar belakang kehidupan Lupus. Ayah Roy telah meninggal sehingga untuk menghidupi keluarga ibunya bekerja menjahit pakaian.

Jika dunia lupus digambarkan penuh dengan gelak tawa, dunia Roy adalah dunia yang kelam. Jika dunia remaja Lupus digambarkan penuh keceriaan, dunia remaja Roy digambarkan penuh liku dan intrik-intrik dan persaingan. Jika serial Lupus menyuguhkan realita yang berwarna indah, Balada Si Roy menyuguhkan realita yang perih dan bagaimana seorang Roy harus menghadapinya. Dapat dikatakan, Roy adalah sosok *alter ego* Lupus. Pada Balada Si Roy, sosok Roy digambarkan sebagai sosok yang keras dengan lingkungan keras. Karena itu, sejak awal sudah tergambar bentuk-bentuk persaingan yang mengarah pada konflik terbuka. Sosok Roy digambarkan secara sadar memilih untuk terlibat dalam konflik-konflik tersebut. Hal itu tampak pada kutipan di bawah ini.

....Ada empat koboi sombong dengan angkuh sedang nangkring dengan Hardtop-nya. Di bodi mobil itu tertulis sembilan huruf besar-besar.

Borsalino, bisik Roy mengeja huruf-huruf itu. Sorot mata mereka sinis dan tidak bersahabat. Dia mesti hati-hati dengan kelompok itu. Persaingan sudah dimulai saat itu

juga. Itulah remaja. Dunia lelaki. Keras dan kadang kala tidak bertanggung jawab. Dia menyadari dan berani menghadapi risikonya. (hlm. 4)

Jika Lupus cenderung lebih santai dalam menanggapi realitas sosial yang ada, Roy justru digambarkan penuh dengan sikap protes dan penolakan. Bandingkan sikap santai Lupus menghadapi banjir yang menimpa rumahnya dengan sikap kritis Roy terhadap fenomena sosial di sekitarnya.

Bagi yang biasa diberi uang saku memang tidak masalah. Tapi yang tidak? Atau guru-guru yang gajinya pas-pasan untuk bayar kreditan perumnas atau BTN, belum dipotong iuran-iuran lainnya? (hlm.129)

Kalau saja setiap guru punya mobil dan gajinya sesuai dengan kondisi zaman, betapa mereka akan bahagia dan leluasa mencurahkan ilmu-ilmunya kepada murid-muridnya, tanpa harus memikirkan apakah uang bayaran anaknya sudah lunas dan jatah beras selama sebulan mencukupi? (hlm.130)

.... Katanya sudah sepuluh tahun mangkal di situ. Tidak ada perubahan dalam segi ekonomi selain kiosnya yang semakin reyo, juga orangnya yang suka sakit-sakitan. Ini jelas puisi kehidupan. Menyedihkan. Di bumi kita ini, yang kaya memang semakin kenyang dan yang miskin semakin tenggelam (hlm. 51.).

Dibandingkan dengan Lupus, Roy justru cenderung lebih problematis. Kehidupannya yang banyak ditempa oleh kerasnya hidup membuat Roy lebih peduli dengan fenomena sosial di

sekelilingnya. Sebagai sosok alter ego Lupus, Roy memang agak kesulitan menerima realita yang ada. Roy adalah representasi remaja yang terlepas dari dunia konkretnya dan mencoba menemukan dunia yang diidealkannya. Ia melakukan protes dan penolakan terhadap kehidupan bangsanya dengan mencari dan terus mencari dunia yang diidealkannya – dunia yang dalam pandangan Plato sebagai dunia ide – dengan melakukan petualangan demi petualangan.

SIMPULAN

Sikap kebangsaan pada pemerintahan Orde Baru adalah sikap kebangsaan yang diimplementasikan dengan kepatuhan dan ketundukan terhadap negara. Pemerintah Orde Baru sebagai alat negara pada saat itu adalah lembaga yang menentukan tingkat kepatuhan rakyatnya terhadap kebijakan pemerintah dengan konsep pancasilais dan tidak pancasilais.

Novel yang lahir pada awal pemerintahan Orde Baru pada tahun '70-an masih dibayang-bayangi oleh sistem Orde Lama. Pengaruhnya terlihat pada tokoh Ali Topan dalam *Ali Topan Anak Jalanan* sebagai representasi remaja Indonesia pada masa itu. Di satu sisi, Ali Topan adalah remaja dibesarkan pada masa Orde Baru, tetapi di sisi lain ia pun dilahirkan pada masa Orde Lama. Hegemoni pemerintah pada generasi muda (remaja) pada saat itu belum cukup matang sehingga melahirkan tokoh remaja yang kritis dan cenderung memberontak terhadap nilai-nilai yang mulai digulirkan pada sistem pemerintahan Orde Baru.

Sementara itu, novel yang lahir ketika sistem Orde Baru yang sudah

mulai matang pada tahun '80-an melahirkan tokoh remaja dengan sikap kebangsaan yang terbelah. Pertama, remaja yang dapat menerima realitas yang dikonstruksi Orde Baru, dengan menjalani sistem tersebut dan memposisikan dirinya sebagai bagian dari sistem tersebut. Hal itu direpresentasikan oleh tokoh Lupus dalam novel *Lupus*. Kedua, remaja yang tidak dapat menerima realitas yang dikonstruksi Orde Baru, dengan cara keluar dari bagian sistem tersebut. Hal itu direpresentasikan oleh tokoh Roy dalam novel *Balada Si Roy*.

Daftar Pustaka

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Komintas-komunitas Terbayang* (Edisi Revisi Cetakan ke-3). Yogyakarta: Insist.
- Esha, Teguh. 2000. *Ali Topan Anak Jalanan* (edisi revisi). Jakarta: Visi Gagas Komunika.
- Gola, Gong. 2004. *Balada Si Roy* (Edisi Revisi). Jakarta: Beranda.
- Hariwijaya, Hilman. 1987. *Lupus: MakhluK Manis dalam Bis* (cetakan ke-2). Jakarta; Gramedia Pustaka. (Surya Online.co.id 11 Maret 2007) diakses 8 September 2008.
- Kohn, Hans. *Nasionalisme: Arti dan Sejarahnya*. Jakarta: Erlangga.
- Nurgiyantoro, Burhan. 2007. *Teori Pengkajian Fiksi*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Siska, Widya. "Jika Hujan Bukan Lagi Rahmat" (vhrmedia.net) diakses 6 September 2008.
- Sumarjo, Jakob. 1982. *Novel Populer Indonesia*. Bandung: Nur Cahaya.

Usman, Ali. "Agenda Politik
Pascapembubaran IGGI-CGI"
(Surya Online) diakses 20
September 2008)

RONGGENG BUGIS SEBAGAI KARYA SENI IDENTITAS KULTURAL DAN KARAKTER BANGSA

Ida Farida

Institut Budaya Seni Indonesia (ISBI) Bandung

Email: farida mariyana 55@ g mail com

Abstrak

Tari Ronggeng Bugis adalah kesenian adat Keraton Cirebon yang berperan sebagai tontonan yang menghibur bagi penontonnya. Tari Ronggeng Bugis juga menjadi media politik dalam penyamaran prajurit Cirebon yakni dengan menjadi ronggeng yang berperan sebagai telik sandi. Dalam perkembangan selanjutnya tari Ronggeng Bugis berfungsi sebagai salah satu jenis seni pertunjukan yang bersifat hiburan. Atas kreativitas Handoyo Ronggeng Bugis MY menjadi sebuah karya seni unik sebagai identitas dan karakter masyarakat Cirebon. Pada akhirnya, kesenian ini menjadi produk budaya untuk kepentingan berbagai peristiwa budaya pada masyarakat Cirebon yang dipentaskan dalam bentuk *helaran* maupun pertunjukan di atas panggung.

Kata Kunci: Cirebon, Ronggeng Bugis Telik Sandi, identitas. Karakter Bangsa

PENDAHULUAN

Tari *Ronggeng Bugis* berasal dari daerah Cirebon. Lahirnya *Ronggeng Bugis*, menurut penuturan narasumber dari kalangan Keraton Kasepuhan ada keterkaitan dengan sejarah awal berdirinya kerajaan Islam di Cirebon, pada tahun 1482 Masehi. Sunan Gunung Jati menyatakan kemerdekaan kerajaan Cirebon dan lepas dari kekuasaan Maharaja Pakuan Padjadjaran. Pada saat itulah Cirebon mempunyai pasukan *Telik Sandi* yang diberi nama prajurit *Sandi Yuda*. Tugasnya melakukan kegiatan spionase di wilayah Padjadjaran untuk mengetahui reaksi dari pernyataan kedaulatan penuh kerajaan Cirebon. Pasukan *telik sandi* ini adalah pasukan yang anggotanya terdiri atas orang-orang yang berani, bermental kuat, cerdas, serta pandai menyamar. Menurut sumber tradisi lisan, dalam perjalanan waktu yang panjang kerajaan Cirebon dibantu

oleh prajurit-prajurit Bugis, baik di zaman Galuh, masa Portugis, maupun masa kolonial.

Kata *ronggeng* dalam kaitannya dengan "*ronggeng bugis*" merupakan suatu pengecualian karena penarinya bukan seperti dalam pengertian *ronggeng* pada umumnya. Nama tarian ini terdiri atas kata *ronggeng* dan *bugis*. Arti *ronggeng* yang sekarang berkembang di masyarakat Cirebon adalah penari wanita atau *tandak* primadona sebagai pelayan kehormatan (dalam hal teman menari) dalam beberapa pertunjukan, misalnya tari Tayub, tari *Ketuk Tilu* dan sebagainya. Akan tetapi, kata *ronggeng* dalam kesenian *ronggeng bugis*, adalah penari pria yang berbusana wanita, sedangkan pengertian kata *bugis* adalah salah satu suku/ras bangsa di wilayah Indonesia, yang mendiami pulau Sulawesi Selatan dan sekitarnya. Kekecualian tersebut

dapat dipahami, karena *ronggeng* yang dimaksud berbusana wanita tiada lain adalah *wadam* atau *banci*.

Konon, di daerah Bugis, *banci-banci* itu adalah seorang *bissu*. Jadi *ronggeng* ini sebenarnya adalah *prajurit* yang menyamar menjadi *telik sandi*. Dengan demikian, pengertian *Ronggeng Bugis* adalah *ronggeng* yang berasal dari Bugis. Menurut Bambang Irinto, selaku pinata Keraton Kacirebonan, menuturkan bahwa pada wayang Cirebon, ada sebuah wayang dengan tipe sepasukan *prajurit* Bugis yang menakutkan bagi musuh. Kata Bugis juga berarti nama makanan tradisional Jawa Barat, berwarna hijau, yang terbuat dari ketan dan *entén* (kelapa parut yang diberi gula jawa) berbentuk seperti *nagasari/pipis*. Makanan itu serupa koci, sehingga disebut juga *bugis koci*. Makanan ini merupakan kuliner khas Cirebon yang menyertai upacara-upacara adat atau kenduri.

Tari *Ronggeng Bugis* pada awalnya adalah kesenian tradisional Keraton Cirebon yang difungsikan sebagai media politik untuk menyamakan *prajurit* Cirebon dari kekuasaan Padjadjaran. Dalam perkembangan selanjutnya, tari tersebut dijadikan sebagai seni pertunjukan khas Cirebon yang dipentaskan untuk kepentingan-an berbagai peristiwa budaya di masyarakat Cirebon. Kepopulerannya tetap eksis di masyarakat Cirebon hingga saat ini.

PEMBAHASAN

Istilah *identitas* pada umumnya melekat pada entitas yang sifatnya individual. Misalnya, manusia secara pribadi dapat diketahui dari identitas nama, dan ciri fisik lainnya. Kata

identitas berasal dari bahasa Inggris *identity* yang secara harfiah berarti jati diri, ciri-ciri, atau tanda-tanda yang melekat pada seseorang atau sesuatu sehingga mampu membedakannya dengan yang lain. Dalam Kamus Maya Wikipedia dikatakan “ *identity is an umbrella term used throughout the social sciences to describe a person’s conception and expression of their individuality or group affiliations (such as national identity and cultural identity)*”. Dalam terminologi antropologi, identitas adalah sifat khusus yang menerangkan dan sesuai dengan kesadaran diri pribadi sendiri, golongan sendiri, kelompok sendiri, atau komunitas sendiri. Dengan demikian identitas tidak hanya diberlakukan pada individu tetapi juga pada kelompok atau afiliasi kelompok, seperti sebutan identitas nasional dan identitas budaya. (Winarno, 2013:9)

Memijam istilah dari Antropologi, pengertian karakter bangsa dipandang sebagai tata nilai budaya dan keyakinan yang mengejawantahkan dalam kebudayaan suatu kelompok masyarakat tertentu dan ia memancarkan ciri-ciri khas keluar sehingga dapat ditanggapi orang luar sebagai kepribadian masyarakat tersebut (Ade Armando, 2008:8). Lalu apa yang menjadi identitas dari karakter bangsa dalam tari Ronggeng Bugis ?

Dilihat dari letak geografisnya, masyarakat Cirebon merasa terjepit pada dua kebudayaan besar yaitu Jawa dan Sunda, namun dari ketidakjelasan itu justru menjadi identitas masyarakat Cirebon. Selain pengaruh dari dua kebudayaan itu ternyata Cirebon juga dipengaruhi oleh kebudayaan lainnya yaitu kebudayaan Arab, Cina, dan Eropa.

Hal tersebut bukan hanya pengaruh dari letak Cirebon yang berada pinggir laut tetapi juga karena karakteristik masyarakatnya yang terbuka, lugas, dan apa adanya. Oleh karena itu Cirebon memiliki keanekaragaman budaya, dan hal tersebut berpengaruh pada unsur-unsur budaya masyarakat yang meliputi: religi (kepercayaan), sistem mata pencaharian, bahasa, kesenian, bahkan adat istiadat masyarakat setempat.

Cirebon menjadi wilayah percampuran dari Sunda dan Jawa, sehingga bahasa menjadi hal yang unik dari masyarakat Cirebon. Hal itu terjadi karena letak Cirebon yang berbatasan dengan kebudayaan Sunda dan kebudayaan Jawa. Percampuran bahasa Sunda dan bahasa Jawa, seperti dialek khas masyarakat Cirebon cenderung kasar dan lebih sering dipakai dalam berdialog sehari-hari terutama anak muda, namun bahasa *kromo inggilnya* menggunakan bahasa Jawa halus atau *bebasan*, yaitu dialog yang sering dipakai oleh sesepuh di dalam bahkan di luar keraton. Pada masyarakat pesisir pantai Cirebon, terlihat bahasa yang digunakan adalah bahasa *Jawa Cirebon* secara dominan dalam percakapan sehari-hari. Bahasa Jawa di Cirebon digunakan oleh para Wali dalam penyebaran Agama Islam di sepanjang Pulau Jawa. Sehingga bahasa Jawa dijadikan bahasa resmi Keraton Cirebon serta menjadi bahasa pengantar pada lembaga-lembaga pendidikan.

Berdasarkan penelusuran sejarah lisan (*oray history*) masyarakat Cirebon, konon ketika Pangeran Walasungsang Cakrabuana membuka Cirebon pada tahun 1448 Masehi, jumlah warga masyarakat yang telah menjadi pribumi di Cirebon sebanyak 346, dengan

perincian 196 orang Sunda, 16 orang Sumatra, 4 orang Semenanjung Malaka, 3 orang dari Siam (Thailand), 11 orang Arab, 5 orang Cina, 106 orang dari Jawa, 2 orang dari India dan 2 orang dari Iran. (H.R.Bambang Irianto, 18 Juni 2008). Hal ini dipertegas lagi oleh pendapat yang lain, mengatakan bahwa; nama Cirebon berasal dari kata *Caruban* yang artinya *campuran*. *Campuran* yang dimaksud bahwa daerah Muarajati banyak pendatang baik dari dalam negeri sebagai jalur transit Pulau Jawa bagian barat dan bagian timur tempat bertemunya budaya Sunda dan Jawa, juga terdapat unsur budaya dari luar seperti Cina, Arab, dan India. maka di daerah tersebut dikenal juga dengan nama *campuran* atau *caruban* sehingga dikenal nama Cirebon. (Amin Wardiya, 1965:57). Hal ini menunjukkan bahwa masyarakat Cirebon berbau dengan bangsa yang lain, sangat terbuka akan budaya dan menghormati keragaman budaya, maka masyarakat Cirebon sangat unik dengan konsep masyarakat multikultur yang dianutnya hingga saat ini.

Setelah kemerdekaan Indonesia 1945 dan kerajaan-kerajaan yang ada di wilayah Indonesia menyatakan masuk ke dalam Negara Kesatuan Republik Indonesia (NKRI). Perubahan terjadi tidak saja dalam tatanan pemerintahan, akan tetapi juga tatanan sosial, ekonomi, politik, dan budaya Indonesia termasuk di dalamnya Keraton Cirebon. Begitu pula fungsi tari *Ronggeng Bugis* tidak lagi *ngamén* atau *bebarang* menjadi *telik sandi*, namun beralih fungsi menjadi tari pertunjukan yang biasanya dilakukan dalam berbagai peristiwa budaya di Kabupaten Cirebon, yakni dalam bentuk pertunjukan *helaran*

atau arak-arakan dan pertunjukan di panggung.

Ronggeng Bugis atau *telik sandi* mempunyai *pitutur sinandi* terkandung suatu ajaran luhur bahwa kita hendaknya hidup sederhana, penerima, berkarya, ulet dan waspada. *Ronggeng Bugis* yang dikembangkan di Cirebon bersifat islami, memiliki keperwiraan, memiliki tekad dan sikap bela negara yang dilandasi oleh kecintaan akan tanah air dan kesadaran hidup berbangsa dan bernegara, serta rela berkorban dalam pengabdian kepada negara dan bangsa. Tari *Ronggeng Bugis* bukan untuk menonjolkan identitas yang tidak jelas secara kelamin/ *gender* yaitu antara laki-laki dengan perempuan atau *banci*, akan tetapi heroism keperwiraan yang penuh dengan resiko, namun dikemas dengan cerdas dalam bentuk *telik sandi/ spionase*. Menurut sumber sejarah lisan masyarakat Cirebon, pasukan *telik sandi* dipimpin oleh wanita yang cantik, cerdas dan gagah perkasa, yang bernama Nyi Mas Gandasari yang berasal dari Kerajaan Aceh, murid Ki Sela Pandan, pendiri Cirebon.

Pada tahun 1960-an muncul koreografer tari Handoyo, M. Y., ia membawa tari *Ronggeng Bugis* sebagai seni pertunjukan khas Cirebon dan memperkenalkannya ke tingkat propinsi Jawa Barat dan tingkat Nasional, misalnya dalam pertunjukan Gelar Budaya dalam kegiatan tahunan di Propinsi Jawa Barat, dan acara pertunjukan di Taman Mini Indonesia Indah dalam rangka mengisi acara panorama Budaya Cirebon.

Dedikasi peran Handoyo, M. Y. sebagai seniman dan kreator tari Cirebonan membuahkan hasil yang begitu besar dalam khasanah perkembangan seni tradisional khusus

tari Cirebonan. Tari *Ronggeng Bugis* di masyarakat Cirebon lebih dikenal dengan nama tari *babancian*. Di sanggar tari Pringgading yang dipimpin oleh Handoyo, M. Y., tari *Ronggeng Bugis* dijadikan sebagai materi pembelajaran tari, sehingga siswa- siswa didik dapat mengenal, memahami, dan menari tari tersebut. Berkat kiprah Handoyo M. Y. tari *Ronggeng Bugis* di Kabupaten Cirebon tetap eksis. Menurut pengakuan Handoyo M. Y., ia belajar tari *Ronggeng Bugis* dari para pewaris prajurit keraton yang berasal dari Bugis yang sekarang bermukim di Kecamatan Buyut, Kabupaten Cirebon, dan kerabat Keraton Kasepuhan (Handoyo, 27 Juli 2008).

Tari *Ronggeng Bugis* dikategorikan sebagai tari kelompok. Satu kelompok penari berjumlah genap dan dibagi ke dalam dua kelompok. Masing-masing kelompok dipimpin oleh seorang penari senior. Kelompok tersebut membuat pola lantai berjejer dua lurus ke belakang. Gerak tari yang disajikan oleh penari *Ronggeng Bugis* beragam. Gerakan tidak dilakukan bersama-sama, artinya masing-masing penari memiliki karakter berbeda sesuai dengan peran yang diberikan. Meskipun rangkaian *gesture* atau ragam gerak tarinya belum dibakukan, namun ada beberapa motif gerak yang telah mempunyai nama sendiri. Tari *Ronggeng Bugis* dikategorikan sebagai tari kelompok. Satu kelompok penari berjumlah genap dan dibagi ke dalam dua kelompok. Masing-masing kelompok dipimpin oleh seorang penari senior. Kelompok tersebut membuat pola lantai berjejer dua lurus ke belakang. Gerak tari yang disajikan oleh penari *Ronggeng Bugis* beragam. Gerakan tidak dilakukan bersama-sama, artinya

masing-masing penari memiliki karakter berbeda sesuai dengan peran yang diberikan. Meskipun rangkaian *gesture* atau ragam gerak tarinya belum dibakukan, namun ada beberapa motif gerak yang telah mempunyai nama sendiri yakni; motif gerak *abar*, *longok*, *besik* dan *jorong*. Gerak *abar*, mengandung arti aksi tarung atau bertarung, gerak *longok*; mengungkapkan arti gerak mengintip sebagai gambaran dari pengintaian, *besik* mengungkapkan gerak berbisik-bisik dan menggambarkan adanya perundingan diantara penari diantara penari.

Gambar 1 Pertunjukkan tari Ronggeng Bugis



(Dokumentasi Ida Farida)

Penyebaran tari *Ronggeng Bugis* di Kota Cirebon diajarkan juga di sanggar Kebon Kangkung yang dipimpin H. R. Bambang Irianto dan Sanggar Sekar Pandan pimpinan Elang Heri Komara Hadi. Tari tersebut sering dipertunjukkan dan agar menarik bagi generasi muda tari itu juga dimodifikasi. Selain itu, tari *Ronggeng Bugis* selama belasan tahun telah diajarkan dalam ekstrakurikuler di sekolah-sekolah dasar maupun lanjutan pertama dan sekolah lanjutan atas yang berada di wilayah Kota Cirebon

(Bambang Irlanto, 2009:3). Hal ini diperkuat oleh penari *Ronggeng Bugis* yang bernama Mas Willy, ia menjelaskan bahwa modifikasi tari *Ronggeng Bugis* oleh grup Sekar Pandan dilakukan dengan menyajikan penari dengan kostum ibu hamil dengan cara mengikatkan balon di depan perut penari. Mereka menari dengan atraktif, kemudian tiba-tiba sanggul kecil yang diikatnya tidak begitu kuat, maka gelungan rambut itu jatuh, hal ini mengundang gelak tawa para penonton (Willy, 12 Maret 2014).

Pada tahun 1990-an, tari *Ronggeng Bugis* diajarkan di Keraton Kacirebonan oleh Handoyo dengan dukungan Pangeran Elang Yusuf Dendabrata. Sejak itulah tari *Ronggeng Bugis* dikenal di masyarakat dan sering hadir dalam kegiatan festival.

SIMPULAN

Perubahan terjadi seiring dengan perjalanan waktu dan tatanan di Keraton Cirebon, fungsi tari *Ronggeng Bugis* tidak lagi *ngamén* atau *bebarang* menjadi *telik sandi*, namun beralih fungsi menjadi tari pertunjukan yang biasanya dilakukan dalam berbagai peristiwa budaya di Kabupaten Cirebon dalam bentuk pertunjukan *helaran* atau arak-arakan dan pertunjukan di panggung. Kini Ronggeng Bugis sebagai seni pertunjukan tradisional indetik khas Kabupaten Cirebon, ungkapan gerak yang disajikan mencerminkan karakter masyarakat Cirebon.

Daftar Pustaka

Amin Wardiya .2006. *Sunan Gunung Jati bukan Faletehan*. Cirebon:

- Badan Komunikasi Kebudayaan dan Pariwisata Kabupaten Cirebon.
- Ade, Armando dkk, 2008. *Refleksi karakter bangsa*. Forum kajian Antropologi Indonesia.
- A. M. Hermien Kusmayati. 2000 *Arak-arakan Seni Pertunjukan dalam Upacara Tradisional di Madura*. Yogyakarta: Yayasan Untuk Indonesia.
- Bambang Irianto. 2009 "Ronggeng Bugis: Sebuah Karya Seni Unik yang Multikultur". Makalah Workshop dan Festival Kesenian Tradisional Cirebon 18 Juni 2008 di Keraton Kasepuhan Cirebon.
- Handoyo, M. Y. 2008, *wawancara Cirebon* di Sanggar tari Prigading Plumbon 14 Oktober Cirebon, 2008
- Ida Farida. 2014 "Ronggeng Bugis dari Pentas Jalanan ke Pentas Panggung". *Jurnal Ilmiah Seni Makalangan*. Prodi Seni Tari Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Bandung.
- Willy. 2014 . wawancara , di Sumber Cirebon 14 Januari 2014.
- Winarno. 2006. *Paradigma Baru Pendidikan Kewarganegaraan Paduan Kuliah Di Perguruan Tinggi* .Surakarta: Bumi Aksara

PENGEMBANGAN MOTIF BATIK PACITAN BERBASIS FIGUR WAYANG BEBER

Suyanto Hadi Permana

Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta
suyantoska@gmail.com

Abstrak

Artikel ini merupakan kelanjutan dari hasil penelitian pada tahun kedua (MP3EI 2014). Penelitian ini dilakukan untuk melihat sejauh mana kondisi Wayang Beber Pacitan hubungannya dengan pertumbuhan dan perkembangan aspek ekonomi dan industri, serta perannya sebagai media penguatan kearifan lokal dan upaya peningkatan perekonomian masyarakat di Kabupaten Pacitan. Penelitian ini menggunakan pendekatan teori action research melalui empat tahapan; pertama menentukan fokus, kedua pengumpulan data, ketiga analisis dan interpretasi data, dan keempat tindakan lapangan. Metode yang dilakukan dalam beberapa tahapan : Tahapan Pengkajian, Tahapan Perancangan, Tahapan Sosialisasi, Tahapan Pendampingan dan Pelatihan, Tahapan Produksi, dan Tahapan Launching. Hasil penelitian tahun pertama menjadi rancangan penelitian tahun kedua sebagai acuan penyusunan draft corporate identity branding panduan ekowisata kampung batik dan draft modul pelatihan perancangan desain motif batik yang akan diimplementasikan pada tahun ketiga.

Kata Kunci: *Wayang Beber, Motif Batik Pacitan, dan Peningkatan Perekonomian Masyarakat.*

PENDAHULUAN

Kabupaten Pacitan mempunyai batas-batas wilayah administrasi, yaitu sebelah timur Kabupaten Trenggalek, sebelah selatan Samudera Indonesia, sebelah barat Kabupaten Wonogiri (Jawa Tengah), sebelah utara Kabupaten Ponorogo (Jawa Timur) dan Kabupaten Wonogiri (Jawa Tengah).

Sektor industri mempunyai peranan strategis untuk mendukung pertumbuhan ekonomi, meningkatnya produktifitas, masyarakat, menciptakan lapangan usaha, memperluas lapangan kerja serta meningkatnya pendapatan masyarakat. Kegiatan sektor industri di Kabupaten Pacitan masih tergolong

skala menengah dan kecil, khusus industri kecil yang merupakan industri rumah tangga dan dilakukan oleh kelompok masyarakat serta merupakan kegiatan sampingan. Dalam perkembangannya sektor ini mulai berorientasi pada kegiatan ekspor baik tingkat regional, nasional maupun Internasional. Beberapa komoditi industri kecil tersebut antara lain anyaman bambu, mainan anak (toys), batu mulia, gerabah seni, batik tulis telah mampu menembus pasar ekspor.

Sektor pariwisata di Kabupaten Pacitan mempunyai peluang yang cukup prospektif untuk dikembangkan menjadi industri pariwisata, yang mampu

bersaing dengan pariwisata di daerah lain bahkan manca negara. Ini cukup beralasan, karena objek wisata yang ada cukup beragam dan mempunyai ciri khusus serta nilai lebih dibanding dengan daerah lainnya. Pengembangan kepariwisataan tidak hanya mampu meningkatkan pendapatan asli daerah semata, yang lebih penting kepariwisataan di Kabupaten Pacitan mampu memberdayakan masyarakat sendiri sehingga mereka merasa memiliki, melaksanakan, melestarikan, dan pada gilirannya dapat meningkatkan pendapatan masyarakat melalui cara memberikan lapangan kerja dan kesempatan berusaha.

Kabupaten Pacitan, tepatnya di Desa Cokrokembang, Kecamatan Ngadirojo, Kabupaten Pacitan, Desa Cokrokembang sebagai salah satu wilayah di Kabupaten Pacitan merupakan daerah penghasil batik yang cukup potensial. Sebagian besar penduduk Desa Cokrokembang, terutama wanita, menjadi pekriya batik. Kegiatan membatik di Desa Cokrokembang sudah ada sejak lama, pembuatan batik tulis di Desa Cokrokembang mulanya merupakan usaha yang dilakukan secara turun temurun dari pendahulu mereka, kemudian usaha batik tulis ini terus berkembang hingga terbentuk sebuah perusahaan batik tulis dengan nama Perusahaan Batik Tulis Puri.

PEMBAHASAN

Wayang Beber Pacitan

Wayang beber merupakan salah satu jenis wayang yang terdapat di Jawa terbuat dari kertas panjang, yang digambari (dilukis) episode-episode

cerita yang pementasannya berupa pertunjukan gambar yang digelar (*dibeber*) dan tidak berupa bayangan (*shadow play*) seperti wayang kulit purwa. *Wayang beber* termasuk pertunjukan teater tutur dengan objek gambar yang dituturkan, atau gambar yang diceritakan. Pertunjukan *wayang beber* dilakukan dengan membawakan narasi cerita (seperti mendongeng) dan peragaan gulungan gambar-gambar yang dibebarkan. Adegan-adegan (episode-episode) dalam gulungan gambar tersebut melukiskan kejadian-kejadian cerita yang diangkat dari cerita rakyat sekitar kisah asmara Raden Panji Inukertapati dengan Galuh Candrakirana. Rangkaian gambar itu melukiskan urutan adegan dari suatu cerita lakon yang terdiri dari berbagai babak. Setiap babak terdiri atas beberapa adegan yang dilukis di atas gulungan kertas atau kain (Subandi dkk., 2011).

Wayang beber kuno digambarkan diatas kertas *gedhog*, tetapi *wayang beber* baru dibuat di Mangkunegaran pada tahun 1935 sampai tahun 1939 digambarkan pada lembaran kain mori alus. Pembuatan *wayang beber* baru di Mangkunegaran atas perintah Kanjeng Gusti Arya Adipati Mangkunegara VII pada masa berkuasa. Pembuatan ini adalah *tedhakan* (copy) dari *wayang beber* kuno yang masih ada, yaitu Wayang Beber Pacitan dan Wayang Beber Wonosari (Bagyo Hariyono dalam Subandi 2011).

Wayang Beber Pacitan sering disebut oleh masyarakat Karangtalun dan sekitarnya dengan sebutan *Wayang Simbah* atau juga sering disebut *Punden Tawangalun*, sedangkan pemiliknya memberi sebutan *Wayang Beber Jaka Kembang Kuning*, sebagai sebutan nama

lakonnya. Isi lakon *Jaka Kembang Kuning* adalah kisah percintaan antara Raden Panji Inukertapati dengan Dewi Sekartaji dari Kediri. Kisah ini merupakan salah satu versi cerita Panji dari sejumlah kisah Panji yang dikenal masyarakat. Masyarakat pendukungnya lebih mengenal jenis wayang ini dengan sebutan Wayang Beber Pacitan (Subandi, dkk. 2011).

Wayang Beber Karang Talun Pacitan dalam ceritanya mempunyai delapan tokoh, yaitu: Raden Jaka Kembang Kuning (Panji), Dewi Sekartaji, Prabu Brawijaya (Lembu Hamijaya), Prabu Klana Sewandana, Patih Kebolorodan, Ki Tawangalun, Ki Naladerma, Raden Gandarepa, Dewi Kili Wanu Saba (Kilisuci), Ki Tumenggung Kalamisani, Nyi Temenggung Cona-Cani, Ki Demang Kuning, mBok Mindaka, dan mBok Tegaron.

Dilihat dari nama-nama tokoh yang ada itu memang jumlahnya sangat terbatas, hal ini dimungkinkan karena *wayang beber* ini merupakan wayang dalam bentuk lukisan tidak bergerak yang melekat pada lembaran kertas. Pada tiap-tiap episode (*jagong*) jelas tidak mungkin dikurangi ataupun ditambah penampilan tokohnya, dengan demikian ruang penceritaan dan penampilan tokoh dibatasi oleh ruang lukisan yang ada. Meskipun demikian, keterbatasan jumlah tokoh dalam *wayang beber* bukanlah hal yang penting dalam revitalisasi peran *wayang beber* ini. Hal yang lebih penting adalah *wayang beber* mampu menginspirasi pengembangan motif batik karena memiliki unsur-unsur yang menarik dan sangat memungkinkan untuk dikembangkan dalam motif batik Pacitan. Unsur-unsur itu antara lain yakni bentuk lukisan wayang, ragam

lukisan latar, dan skadi warna. Semua unsur tersebut memiliki bentuk dan warna yang khas tidak terdapat dalam lukisan wayang lainnya. Jadi *wayang beber* ini sangat memungkinkan jika digunakan sebagai kekhasan motif Batik Pacitan.



Gambar 1 Wayang Beber Pacitan (Replika)
Sumber. Dok. Peneliti 2014

A. Kondisi Wayang Beber Pacitan Sekarang

Wayang beber merupakan salah satu bentuk kesenian tradisional Jawa yang langka. Hingga sekarang *wayang beber* yang dikenal hanya terdapat dua tempat yang memilikinya yaitu di Desa Donorojo Pacitan Jawa Timur dan Desa Wonosari Gunung Kidul Yogyakarta. *Wayang beber* memang sangat berbeda dengan wayang kulit (purwa) yang sudah banyak dikaji dan ditulis, baik oleh para peneliti dari dalam maupun luar negeri. Akibatnya *wayang beber* ini tidak begitu dikenal oleh masyarakat luas, karena kurangnya informasi dan terbatasnya literatur yang memuat tentang *wayang beber*. Sekarang *wayang beber* sangat jarang dipergelarkan, karena selain memiliki penggemar yang sangat terbatas dan relatif tidak dikenal oleh masyarakat, unsur-unsur magis yang melekat pada *wayang beber* dalam beberapa segi justru menjadi kendala untuk memperkenalkan kepada kalayak luas. Meskipun demikian, dengan

berbagai keunikannya, *wayang beber* tetap merupakan salah satu aset budaya Bangsa Indonesia yang mencerminkan jati diri bangsa yang bernilai tinggi. Seni *wayang beber* merupakan perpaduan dari berbagai unsur seni antara lain, seni lukis, seni suara, seni sastra, seni pentas, dan seni musik. Semua unsur seni tersebut menjadi satu kesatuan yang erat dan saling mendukung.

Sebagaimana seni wayang tradisi pada umumnya, *wayang beber* selain mengandung nilai-nilai kehidupan yang penting untuk dipelajari, juga dapat digunakan sebagai sumber inspirasi bagi generasi muda dalam menghadapi tantangan zaman. Wayang Beber Pacitan sudah menjadi bagian dari budaya tradisi masyarakat, selain itu juga sebagai bagian dari identitas masyarakat lokal yang berakar kuat dalam tradisi mereka. Sebagai aset budaya, *wayang beber* perlu diwariskan kepada generasi muda dalam rangka memperkokoh jati diri dan ketahanan budaya bangsa di tengah-tengah gempuran budaya global. Salah satu dampak era globalisasi adalah makin terdesaknya masyarakat lokal dengan kekayaan budaya yang dimilikinya. Bersamaan dengan semakin mudarnya ikatan tradisi mereka, banyak kekayaan budaya lokal terdesak atau bahkan punah akibat desakan budaya asing. Masyarakat tradisi kehilangan identitasnya karena tercerabut dari akar budayanya (Warto, 2012: 57).

Ditinjau dari aspek pertunjukannya, *wayang beber* mengalami nasib yang sama seperti kesenian tradisi lainnya, "hidup enggan mati pun tak mau". Khususnya Wayang Beber Pacitan memang spesifik keberadaannya. Selain tidak adanya

regenerasi dalang yang representatif, juga ikatan keyakinan keluarga pemiliknya terhadap mitos *wayang beber* itu sendiri sangat berpengaruh terhadap kehidupan Wayang Beber Pacitan. Namun demikian, campur tangan dari pemangku kebudayaan juga sangat berpengaruh terhadap keberadaan *wayang beber* ini. Hampir setiap peneliti menyoroti dan mengungkapkan komentar yang sama, bahwa terjadi fenomena yang cukup ironis, ketika banyak bangsa lain melakukan penelitian, bahkan lembaga dunia seperti UNESCO memberikan apresiasi tinggi terhadap segala bentuk kearifan lokal, seperti halnya wayang mendapatkan pengakuan sebagai warisan budaya dunia oleh UNESCO pada tahun 2003, tetapi justru masyarakat pemangku kebudayaan itu sendiri kurang peduli terhadap kekayaan budaya yang dimiliki. Hal demikian inilah di antaranya yang menjadi penyebab banyaknya aset budaya lokal yang bernilai tinggi semakin surut dan akhirnya punah.

Di satu sisi era globalisasi bagi kebanyakan orang dipahami sebagai sesuatu yang menakutkan, di sisi lain orang memahami justru era globalisasi dipandang sebagai sesuatu yang "menyenangkan" karena mereka merasa mendapatkan jalan kebebasan untuk mengekspresikan segala keinginannya. Pada hal sesungguhnya era globalisasi itu justru menjadi tantangan dan sekaligus peluang dalam melestarikan dan mengembangkan budaya lokal. Di dalam forum serawung antar bangsa bukan berarti kita saling larut antara bangsa dan budaya satu dengan yang lain, melainkan justru saling menunjukkan jati diri masing-masing.

Contoh ketika orang Amerika datang ke Indonesia, tidak mungkin mereka minta diajari tari balet atau lagu-lagu pop Barat, melainkan tari tradisi Jawa, Minang, Bali atau pun Dayak. Global dan lokal bukan suatu jaman yang identik dengan pertentangan/konflik, tetapi bergantung pada cara kita menyikapi. Jika kita dapat menyikapi secara positif dan kreatif justru akan mewujudkan situasi yang saling membutuhkan dan saling melengkapi.

Sebagaimana diharapkan oleh Warto (2012) bahwa keunikan *wayang beber* yang tidak ditemukan di dalam kebudayaan bangsa lain, dimungkinkan akan menjadi media untuk saling memahami dalam komunikasi antar-bangsa atau antar umat manusia. Memang melalui kesenian (wayang), dimungkinkan saling pengertian antar manusia yang mempunyai latar belakang budaya berbeda dapat dibangun secara komprehensif. Akan tetapi satu hal yang menjadi kendala bahwa sekarang keadaan *wayang beber* tidak «se subur *wayang kulit purwa*, bahkan boleh dikatakan hampir punah, baik ditinjau dari wujud fisik wayang maupun regenerasi dalang *wayang beber* yang mampu menjajikan cerita dan menyampaikan makna, pesan serta nilai-nilai yang terkandung di dalam lukisan *wayang beber* itu.

Di Pacitan hanya terdapat satu-satunya perangkat *wayang beber* yang masih hidup di Desa Gedompol Kecamatan Donorojo Kabupaten Pacitan Jawa Timur, yang sekarang telah dibuat replika oleh Rudy Prasetyo seorang murid dari Ki Mardi dalang Wayang Beber Pacitan, yang sekarang selain sebagai dalang juga sebagai guru di SMK I Pacitan. Sebagai usaha melestarikan

keberadaan Wayang Beber Pacitan ini, Rudy mengajarkan pula menggambar *wayang beber* bagi anak-anak SMP dan SMK di Kota Pacitan. Langkah-langkah pengenalan *wayang beber* terhadap masyarakat yang telah dilakukan oleh Rudy Prasetyo ini kiranya perlu mendapat dukungan dari berbagai pihak, terutama dari pihak Pemerintah Daerah Pacitan sendiri, agar secara menyeluruh masyarakat Pacitan memiliki kebanggaan lokal yang sangat berharga ini.

Mengingat posisi *wayang beber* dalam dunia pertunjukan sekarang kemungkinan memang sulit dikembangkan, akan tetapi bukan berarti punah, eksistensinya tidaklah harus selalu dalam bentuk pertunjukan, *wayang beber* dapat mengambil posisi lain dalam pengembangan seni budaya Pacitan. Selain dapat dikembangkan sebagai bentuk hiasan atau lukisan dinding tentunya dapat dihadirkan pula dalam pengembangan motif batik Pacitan, juga dalam bentuk-bentuk souvenir wisata lainnya.

B. Simbolisasi Etika dan Estetika dalam Wayang Beber

Wayang merupakan simbolisasi tentang etika dan estetika.

Pemahaman kembali terhadap masyarakat tentang nilai-nilai etika dan estetika dalam Wayang Beber Pacitan perlu dilakukan, baik melalui jalur pendidikan formal maupun informal. Aspek etika, dapat dicontohkan dalam kisah *Jaka Kembang Kuning* dan *Dewi Sekartaji* tergambarkan dengan jelas tentang tingkah laku manusia, melalui tokoh-tokoh protagonis dan antagonis yang menggambarkan watak baik dan buruk. Akan tetapi masalah baik dan

buruk merupakan akibat dari perbuatan, gagasan dan tujuan yang dicapai oleh masing-masing individu. Aspek etika yang ditandai dengan laku susila untuk mencapai kesempurnaan hanya akan terwujud bila dilandasi oleh keharmonisan segi lahir dan segi batin. (Sedyawati dalam Soetarno, 2005: XVII-8). Aspek estetika tercermin dalam sistem klasifikasi. Di dalam budaya Jawa ditemukan adanya sistem klasifikasi, dalam gagasan ini komunikasi masyarakat Jawa terlihat sebagai suatu bagian yang lebih besar kesatuan yang lebih tinggi dan nasib manusia terkait dengan semua bentuk, pengaruh dan kejadian yang tidak dapat dinilai dengan konsep secara rasional sekalipun. Wayang sebagai seni pertunjukan tidak lepas dari filsafat keindahan atau estetika. Karena keindahan itulah yang membuat manusia merasa senang dan bahagia. Kendatipun hingga sekarang belum didapatkan jawabannya, bagaimana proses terjadinya manusia memiliki rasa keindahan, apakah itu memang merupakan takdir, atau sebagai unsur bawaan hidup, tentu hal tersebut merupakan karunia agung dari Sang Pencipta.

C. *Wayang Beber* dalam Perkembangan Industri Pariwisata Kreatif

Wayang beber merupakan salah satu bagian penting dari budaya bangsa Indonesia pada umumnya dan masyarakat Pacitan khususnya, yang sewajarnya menjadi identitas dan kebanggaan masyarakat Pacitan. *Wayang beber* menyimpan nilai-nilai kearifan lokal yang mampu menjadi sumber inspirasi bagi masyarakat Pacitan untuk menumbuhkembangkan kreatifitas dalam memperkaya produk

kebudayaan lokal untuk bersaing dalam dunia global. Dalam konteks ini, dipandang perlu dilakukannya pemberdayaan *wayang beber* yang didukung oleh semua pihak agar kesenian tersebut mampu memberi kontribusi dalam pengembangan seni budaya bangsa.

Di samping itu kita juga perlu melihat perkembangan di sektor pariwisata. Pacitan merupakan daerah pesisir selatan yang memiliki pantai-pantai yang indah dan menarik wisatawan, baik dari luar daerah maupun luar negeri. Banyak para wisatawan yang datang dari luar daerah bahkan dari luar negeri yang tertarik pada kekayaan lokal yang dipandang unik dan original; ini juga merupakan lahan pengenalan kekayaan budaya Pacitan. *Wayang beber* adalah salah satu sumber daya pariwisata budaya yang menawarkan nilai-nilai itu. *Wayang beber* merupakan kekayaan budaya yang menyimpan kearifan lokal (*local wisdom*) yang perlu dipahami oleh masyarakat bahwa ini merupakan produk gagasan para pendahulu yang digali dari akar budaya setempat yang merupakan manifestasi kebijaksanaan, kearifan, yang telah tertanam dan diyakini oleh masyarakat. Pada gilirannya generasi masyarakat sekarang dan berikutnya sadar akan kebanggaan lokal yang seharusnya diakui sebagai identitas budaya, dan mampu memberdayakan kekayaan lokal itu menjadi komoditas wisata yang khas dan spesifik.

Pengembangan industri pariwisata dengan berbasis kekayaan lokal sudah selayaknya digalakkan. Hal ini disamping mengangkat kekayaan dan kearifan lokal yang ada, juga mengembangkan pertumbuhan ekonomi

kreatif dalam rangka meningkatkan kesejahteraan masyarakat. Lebih dari itu, juga membeikan peluang baru pada kehidupan seni tradisi, untuk beradaptasi dengan terjadinya perubahan sosial agar tetap lestari dan berkembang. Dalam hal ini sudah barang tentu bahwa bentuk-bentuk kemasan seni tradisi itu harus disesuaikan dengan minat para wisatawan, dengan tidak menghilangkan ciri khasnya yang merupakan identitas lokal.

Kehidupan *wayang beber* di era perkembangan wisata budaya ini kiranya tidak selalu dan harus muncul dalam bentuk seni pertunjukan. *Wayang beber* sangat memungkinkan berkembang dalam bentuk lukisan, karena pada dasarnya *wayang beber* merupakan bentuk lukisan wayang bertema. Sekarang telah dirintis melalui siswa siswi SLTP/SLTA melukis *wayang beber* dalam bentuk lukisan dekoratif dengan berbagai variasi. Melihat perkembangan itu sangat memungkinkan lukisan tokoh-tokoh *wayang beber* itu digarap dalam bentuk-bentuk inovasi lain seperti motif-motif batik kain panjang, sarung, atau pun bahan-bahan kemeja.

D. Ragam Hias Batik Pacitan

Batik berasal dari bahasa Jawa "*bathik/bathikan*" yang berarti tulisan bukan cap-capan, juga diartikan corak gambar yang menggunakan malam (Poerwadarminta, 1939:33). Dengan demikian, batik merupakan seni tulis atau seni gambar di atas kain yang menggunakan *resist technique* (teknik rintang) *wax* (malam) dan menggunakan alat yang disebut *chanthing*. Pada umumnya proses *celup* rintang (*resist dye technique*) ada dua jenis yaitu: (1)

tenun, menggunakan perintang benang; dan (2) batik, menggunakan perintang malam (*wax*).

Motif batik Pacitan sebagian besar menggunakan motif tumbuhan dan hewan yang tumbuh dan berkembang di wilayah Pacitan.

1) Tumbuhan

Batik Lorok Pacitan mengangkat motif batik klasik yang dimodifikasi dengan kombinasi ornamen-ornamen yang berfungsi untuk melestarikan motif batik klasik. Motif modern yang dipakai seperti pemilihan motif yang masih menggunakan motif hewan dan tumbuhan yang ada di lingkungan wilayah Lorok. Motif klasik Sidoluhur diganti dengan motif buah *pace* (mengkudu), sebagai buah khas Pacitan dengan kombinasi bentuk ragam segi empat beraturan, diselingi dengan motif kulit buah *pace* yang dikelilingi daun dan bunga.



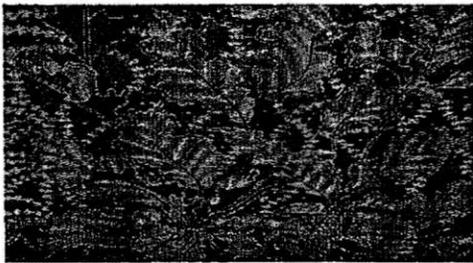
Gambar 2. Batik motif *pace* dari Batik Puri, Lorok, Pacitan

Sumber. Dok. Peneliti 2014

Motif bunga merupakan ragam hias tekstil yang sangat populer. Bentuk bunga yang digambarkan ada yang mekar dan ada yang masih kuncup. Jenis bunga yang sering digambarkan adalah bunga ros atau mawar. Bentuk bunga lain yang digambarkan adalah bentuk bunga yang menjalar lengkap dengan bagian

batangnya, seperti pangkal, cabang, ranting dan pucuk. Batik motif tumbuhan menggunakan pewarna alami seperti bahan dari daun kopi, kulit mahoni, dan daun mangga.

Motif batik yang mengambil sumber ide dari tumbuhan yang sedang populer pada tahun 2007-an yaitu tumbuhan Gelombang Cinta. Pola desain batik disesuaikan dengan kebutuhan bahan pakaian yang dipilih, misal bahan kemeja, sarung, dan selendang.



Gambar 3. Batik motif bunga Gelombang Cinta
Sumber. Repro Dok. Buku Yusak Anshori dan
Adi Kusrianto, 2011 : 219

2) Hewan

Hewan yang dijadikan objek ragam hias pada batik Pacitan adalah burung. Burung merupakan hewan yang paling sering dijumpai, seperti: burung pipit (*emprit*), merpati, dan kutilang. Burung merpati sebagai dasar penciptaan motif hias batik *bledhak* sepasang merpati karena merpati banyak dijumpai di setiap hunian penduduk, dan banyak penduduk yang menjadikan burung merpati sebagai hewan peliharaan. Dengan kata lain merpati digemari oleh masyarakat.



Gambar 4. Motif burung dari Batik Puri, Lorok,
Pacitan
Sumber. Dok. Peneliti 2014

Penggambaran merpati divariasikan sehingga terlihat lebih menarik, meskipun bentuk badan dan kepala terlihat sederhana. Keberadaan burung pipit atau *emprit* pada kain panjang batik Puri Pacitan sebagai motif hias diilkhami oleh sebagian besar areal desa yang merupakan sawah dan ladang, maka tidak mengherankan bila banyak dijumpai burung pipit yang terlihat terbang di sekitar daerah tersebut.

Motif batik dengan mengambil motif binatang kupu-kupu yang dibuat pada bulan September tahun 2010, dengan penataan motif kupu-kupu beraneka ukuran dan warna serta jenisnya ditata sedemikian rupa, sehingga membentuk motif batik yang indah. Motif kupu-kupu pewarnaannya menggunakan pewarna sintetis.



Gambar 5. Batik motif Kupu-Kupu
Sumber. Repro Dok. Buku Yusak Anshori dan
Adi Kusrianto, 2011 : 220

Motif batik hewan tidak hanya hewan yang hidup di darat, hewan dari

laut juga ada pada motif batik Pacitan. Motif ikan yang diatur saling tumpang tindih, berhimpitan di antara motif-motif ikan yang banyak, tetapi masih ada ruang yang diberi isian berbeda antara satu dengan yang lain agar memberi kesan ruang yang bervariasi. Motif batik yang disusun seperti teknik lukisan aliran kubisme ini menggunakan pewarna alam yang berasal dari daun mangga dan kulit jambal.



Gambar 6. Batik motif Ikan
Sumber. Repro Dok. Buku Yusak Anshori dan
Adi Kusrianto, 2011 : 220

3) Motif Batik Tradisional

Motif batik tradisional dibedakan atas 2 kelompok besar:

1. Motif geometris, (ragam hias ilmu ukur), berawal dari ketentuan tertentu, seperti berujud garis-garis, segitiga, segi empat, *ceplok*, dan sebagainya. Ragam hias yang termasuk motif geometris adalah motif *banji*, *ceplok*, *kawung*, *anyaman* dan *limar*, *garis miring* atau *parang* serta *udan liris*.
2. Motif non-geometris, ragam hias yang tidak terikat oleh bentuk-bentuk ilmu ukur, dan biasanya tersusun dari ornamen tumbuh-tumbuhan, seperti: motif *semen* dan *buketan-terangbulan*, *meru*, pohon *hayat*, candi, binatang, burung, garuda, ular atau naga.

Motif *Semen* dapat golongan menjadi 3 macam, seperti:

- a. Motif *Semen* yang disusun dari ornamen tumbuh-tumbuhan yaitu: bagian bunga atau kuncup dan daun.
- b. Motif *Semen* yang disusun dari ornamen tumbuh-tumbuhan dan binatang yaitu: bagian bunga atau kuncup dan daun, serta binatang.
- c. Motif *Semen* yang bentuk ornamennya berupa tumbuh-tumbuhan, binatang dan *lar-laran* atau binatang bersayap.

SIMPULAN

Wayang Beber Pacitan yang selama ini dapat dikatakan “terancam punah”, bagaimanapun perlu dipikirkan pelestariannya, karena ini merupakan salah satu asset budaya yang tak terhingga nilainya. Oleh karena itu perlu dilakukan langkah nyata melalui berbagai usaha, agar *wayang beber* ini tetap eksis dan menjadi kebanggaan masyarakat Pacitan.

Pengenalan *wayang beber* kepada masyarakat Pacitan perlu digalakkan baik melalui sektor pariwisata maupun sektor industri. Hal ini dimungkinkan akan meningkatkan kesadaran masyarakat Pacitan, bahwa *wayang beber* merupakan salah satu kebanggaan dan aset budaya masyarakat yang perlu dilestarikembangkan. *Wayang beber* bukan hanya milik perorangan atau pun keluarga, melainkan menjadi milik masyarakat Pacitan.

Dengan munculnya kesadaran masyarakat terhadap pelestarian dan pengembangan Wayang Beber Pacitan, serta komitmen Pemerintah Kabupaten Pacitan, akan mendorong kemajuan pengembangan industri pariwisata secara

kreatif. Pengembangan motif batik berbasis figur *wayang beber* memungkinkan akan memperkaya motif batik Pacitan, yang pada gilirannya akan mampu memperkokoh kearifan lokal dan meningkatkan perekonomian masyarakat di wilayah Kabupaten Pacitan.

dalam *Jurnal Paramita Vol. 22 No. 1.*

Daftar Pustaka

Ciptopawiro, Abdullah

1986. *Filsafat Jawa*. Jakarta: Balai Pustaka.

Poerwadarminta

1939 *Baoesastra Djawa*. Batavia: J.B. Wolters Utggevers-Maatschappij n.v. Groningen.

Sri Mulyana

1975. *Wayang Asal-Usul Filsafat dan Masa depannya*. Jakarta: Alda.

Subandi, dkk.

2011 *Wayang Beber Remeng Mangunjaya Gelaran Wonosari dan Wayang Beber Jaka Kembang Kuning Karang talun Pacitan Serta Persebarannya di Seputar Surakarta*, Surakarta : ISI Press.

UNESCO

2004 *Wayang Indonesia Performance*. Livret Program Book. Jakarta: SENAWANGI & PT Gramedia.

Soetarno

1990 *Wayang Kulit Perubahan Makna Ritual dan Hiburan*. Surakarta:

STSI Press.

2005 *Pertunjukan Wayang dan Makna Simbolik*. Surakarta: STSI Press.

Warto

2012 "Wayang Beber Pacitan: Fungsi, makna, dan Usaha Revitalisasi",

PENGUATAN YOGYAKARTA SEBAGAI KOTA BATIK DUNIA MELALUI RELIEF KALPATARU CANDI PRAMBANAN SEBAGAI MOTIF DENGAN TEKNIK BATIK TULIS *ALUSAN* WARNA ALAM

I Made Sukanadi

Institut Seni Indonesia, Yogyakarta
imadesukanadi@gmail.com

Abstrak

Batik sebagai karya seni tradisional Indonesia telah menjadi bagian tak terpisahkan dari Yogyakarta dan masyarakatnya. Batik telah menjadi bagian kehidupan dan menghidupi masyarakat yang bergerak dalam industri kerajinan batik. Penghargaan yang telah diberikan kepada Yogyakarta menjadi tanggung jawab semua elemen masyarakat, sehingga anugerah Yogyakarta sebagai kota batik dunia bukan hanya sebagai slogan saja, tetapi merupakan kegiatan kreatif seni batik yang tetap berkesinambungan. Penelitian ini merupakan penelitian terapan dengan membuat batik kain panjang yang bersumber dari relief Kalpataru dan ikon relief lain yang ada pada Candi Prambanan. Candi Prambanan merupakan candi Hindu terbesar yang berada di wilayah kota Yogyakarta dan telah menjadi ikon Yogyakarta sebagai kota yang berbudaya. Dengan menerapkan relief yang ada pada Candi Prambanan akan menjadi penguat identitas *lokal genius* Yogyakarta yang tidak dimiliki oleh daerah atau bangsa lain yang dihadirkan dalam motif-motif batik tulis *alusan*. Untuk itu perlu pengkajian yang baik dengan melakukan identifikasi seni hias ornamen pada Candi Prambanan. Penelusuran data dari berbagai sumber dan tokoh purbakala, melakukan analisis, dan membuat desain-desain alternatif motif baru, serta eksperimen warna alam penting dilakukan. Sehingga hasil dari penelitian akan menghasilkan motif-motif batik berciri khas kuat dengan teknik batik *alusan* Yogyakarta yang mampu diterima pasar dan mempunyai kekuatan *branding* dengan nuansa warna alam yang elegan. Melalui penelitian ini juga diharapkan mampu memotivasi masyarakat menjadi insan kreatif dan inovatif dalam menciptakan desain-desain baru dalam menghadapi pasar dan mampu mempertahankan predikat Yogyakarta sebagai kota batik dunia. Sehingga dari hasil penciptaan motif-motif baru yang bersumber dari seni hias Candi Prambanan ini akan menjadi langkah awal dalam menggali kekayaan *lokal genius* Yogyakarta yang dapat dijadikan ide penciptaan motif batik yang memiliki ciri khas dan kekuatan budaya Indonesia pada umumnya.

Kata kunci: *Batik, Candi Prambanan, Relief Kalpataru*

PENDAHULUAN

Pernyataan dari UNESCO bahwa batik telah menjadi warisan budaya dunia tak benda (*Intangible Cultural Heritage of Humanity*) bagi bangsa Indonesia, telah membawa perubahan besar yang berdampak pada meningkatnya permintaan batik sebagai bahan sandang dan kebutuhan *fashionable* lainnya. Pernyataan yang

membanggakan tentang batik juga diberikan khusus untuk Yogyakarta yang telah dianugerahi sebagai kota batik dunia dalam peringatan 50 tahun Organisasi Dewan Kerajinan Dunia (WWC) di Dongyang, Tiongkok pada tanggal 18-23 Oktober 2014 dan penghargaan ini langsung diserahkan kepada HRH GKR Pembayun (putri raja keraton Ngayogyakartaadiningrat).

Penghargaan ini secara otomatis akan berimbang pada peluang bisnis kerajinan batik di Indonesia pada umumnya dan Yogyakarta pada khususnya. Selain itu menjadi tanggung jawab yang berat agar seni batik tetap hidup dengan membangun regenerasi yang terus berkesinambungan, memberi edukasi batik yang baik dan benar kepada seluruh lapisan masyarakat serta membangun industri batik yang tertanam dengan baik.

Berdasarkan sejarah wilayah dan perkembangan daerah Yogyakarta yang berdekatan dengan Candi Prambanan, maka pengembangan dan penciptaan motif batik baru akan difokuskan pada relief Kalpataru dan relief yang memiliki ciri khas di Candi Prambanan. Yang paling penting adalah batik yang akan diciptakan dengan ide seni hias ornamen pada Candi Prambanan ini dibuat dengan teknik batik tulis *alusan* berkonsep *eco green* diwarnai dari bahan-bahan alami. Dimana seluruh prosesnya mengacu pada penciptaan batik-batik kraton Yogyakarta, sehingga menghasilkan batik yang memiliki nilai visual yang elegan, mewah, dan berkarakter sebagai batik pedalaman. Kekuatan batik sebagaimana telah sering dikemukakan diberbagai kesempatan adalah kepemilikan tradisi yang panjang dan kaya, keunikan dan keanekaragaman corak, serta sumber daya manusia yang besar. Kelemahannya antara lain kelambanan proses produksi, kurangnya inovasi tekno-estetik, ketergantungan sebagian besar medium pada impor, ketergantungan pada pasar dalam negeri, dan keterikatan kuat pada tradisi dan pakem (Biranul Anas Zaman, 2011:2)

PEMBAHASAN

Penciptaan motif-motif baru batik yang memiliki ciri khas sebagai penguatan kota Yogyakarta sebagai kota batik dunia salah satunya dengan menghubungkan ikon kota Yogyakarta yaitu melalui relief Kalpataru yang ada pada Candi Prambanan. Tentu diperlukan kajian-kajian ilmiah agar motif yang tercipta bisa menjadi bahan sandang khalayak umum yang baik dengan teknik batik *alusan* layaknya batik yang ada di kraton Yogyakarta Hadiningrat. Tuntutan konsumen tentang batik khas Yogyakarta yang bermutu dengan desain-desain baru dapat diwujudkan. Selama ini kota Yogyakarta telah menjadi pasar batik dari seluruh produsen batik yang berada di luar Yogyakarta, seperti: Solo, Cirebon, Madura, Pekalongan, dan kota-kota lain, sehingga ciri khas batik Yogyakarta seakan tergusur dengan kehadiran batik-batik dari daerah lain. Penemuan cap dan warna sintetis dalam proses pembuatan batik membawa perubahan total dalam seluruh kegiatan batik (Sariyatun, 2005:6).

Kenyataan tersebut telah membuat para pelaku batik di Yogyakarta mencoba membuat batik yang laku dipasaran dengan meninggalkan ciri khas batik Yogyakarta. Bahkan mulai merubah teknik batik *alusan* dengan batik semi printing dengan harga yang murah agar tidak kalah bersaing dengan batik-batik dari luar daerah yang masuk di toko-toko batik atau pasar Beringharjo Malioboro. Pelatihan-pelatihan yang telah dilakukan oleh dinas-dinas yang terkait belum mampu membuat masyarakat pengrajin batik Yogyakarta

untuk kreatif menghasilkan desain/motif baru yang bersumber dari ikon-ikon budaya Yogyakarta. Pelatihan yang telah dilakukan belum mampu merubah cara berpikir masyarakat pengrajin batik untuk mengidentifikasi suatu motif dari ikon budaya menjadi motif batik baru yang memiliki ciri khas *lokal genius* dan cenderung membuat motif yang sudah ada dan sudah laku walau hasil keuntungannya sedikit.

Penelitian ini merupakan penelitian tahap ke-1 dimana output penelitiannya baru menghasilkan desain-desain atau master desain yang akan digunakan sebagai motif utama dalam pembuatan prototype. Penelitian kualitatif ini menggunakan beberapa metode serta ketentuan yang harus dicapai agar semua permasalahan yang ada dapat dipecahkan secara tepat. Metode dalam penelitian ini secara garis besar dapat dikelompokkan dalam tiga tahapan kegiatan. Tahapan kegiatan itu adalah (1) tahapan pengumpulan data, (2) tahapan analisis data, (3) tahapan penyusunan hasil laporan penelitian. Metode pengumpulan data yaitu suatu cara yang dipakai untuk memperoleh data yang dipergunakan dalam penelitian, dengan sengaja mencari bahan-bahan yang umumnya telah ditentukan terlebih dahulu dalam program penelitian. Sehingga semua aktifitas dalam penelitian dapat berjalan secara efisien dan efektif. Metode pengumpulan data yang dipergunakan dalam penelitian ini sebagai berikut:

a. Metode Observasi

Metode observasi ini digunakan untuk menjangkau informasi. Dari uraian tersebut peneliti menggunakan metode

observasi langsung, dimana peneliti mengadakan pencatatan dan pendataan tentang Relief Kalpataru dan relief yang utama lainnya di Candi Prambanan. Teknik batik yang digunakan dengan batik tulis *alusan*, dan teknik pewarnaan alam berkonsep *eco green*. Dimana akan menghasilkan batik yang memiliki keunggulan ciri khas Yogyakarta sebagai kota batik dunia. Faktor kedekatan wilayah penelitian dengan kampus ISI Yogyakarta juga menjadi pertimbangan utama agar penelitian dapat dilaksanakan dengan baik. Ke depan lokasi penelitian dapat menjadi tempat inspirasi pembuatan motif-motif baru bersumber dari kekayaan budaya Yogyakarta yang lainnya, baik oleh dosen atau mahasiswa, serta pecinta batik dalam membuat motif tradisional terutama batik berikon kekayaan budaya Yogyakarta.

b. Metode Wawancara/interview

Metode wawancara langsung mengajukan beberapa pertanyaan terhadap pihak-pihak yang berkompeten, baik dari pemerintah, tokoh masyarakat, dan dinas purbakala (ahli arkeologi) yang mengetahui tentang keberadaan ragam hias di Candi Prambanan terutama relief Kalpataru yang akan dikembangkan menjadi motif batik khas Yogyakarta. Metode wawancara ini dapat juga digunakan untuk memperoleh data yang berkaitan dengan bahan, alat, teknik, dan metode khusus pewarnaan alam yang dipakai dalam proses pembuatan batik *alusan*. Sehingga akan diperoleh informasi dan pengetahuan dalam proses pembuatan batik dengan motif khas Yogyakarta

berkonsep *eco green* sebagai obyek penelitian.

c. Metode Dokumentasi

Metode dokumentasi digunakan untuk mengumpulkan data dari sumber-sumber lain yang sudah ada. Dengan demikian objek yang akan diteliti akan lebih akurat dan jelas karena didukung dari beberapa sumber data. Sumber-sumber data tersebut bisa berupa laporan, artikel, majalah, jurnal, tesis, katalog, atau buku-buku yang ada hubungannya dengan objek yang akan diteliti. Dengan menggunakan metode dokumentasi ini, diharapkan dapat diperoleh data-data yang diperlukan sebagai pelengkap dari data yang sudah diperoleh sebelumnya. Dari kumpulan beberapa data tersebut tentunya diharapkan target penelitian dapat tercapai dengan baik sesuai tujuan penelitian.

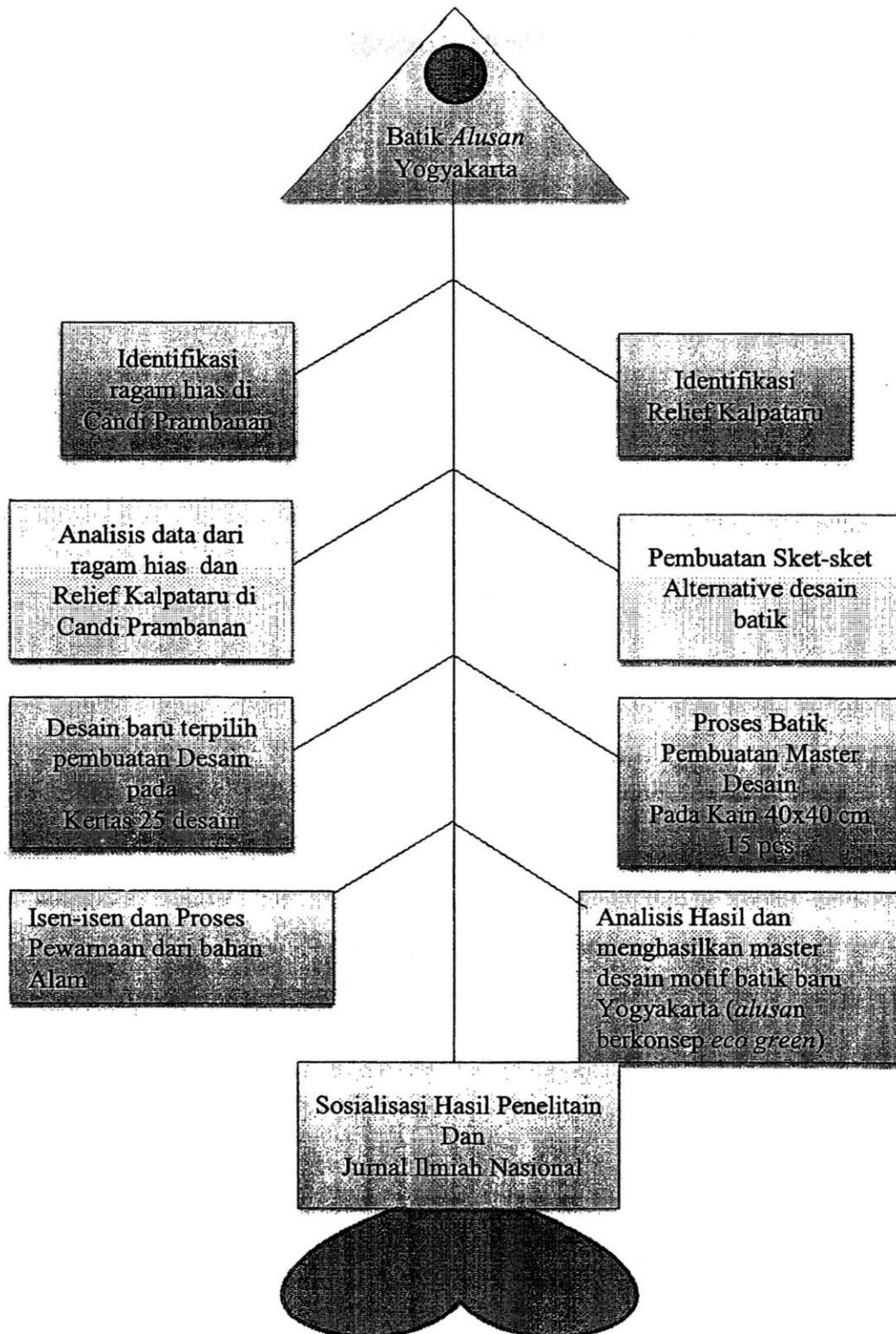
d. Metode Sosialisasi

Setelah penelitian dianggap selesai, maka langkah berikutnya adalah sosialisasi hasil penelitian, yang bertujuan untuk menguji hasil penelitian. Sosialisasi tersebut terutama

ditujukan kepada para pengrajin batik di Yogyakarta. Melalui forum sosialisasi ini peneliti akan memperoleh masukan-masukan baru yang diharapkan bermanfaat untuk memperbaiki hasil penelitian dan untuk menentukan pengembangan berikutnya yang akan dilakukan tim peneliti dengan mengusulkan pendanaannya ke Dikti pada tahap II.

e. Metode Eksperimen

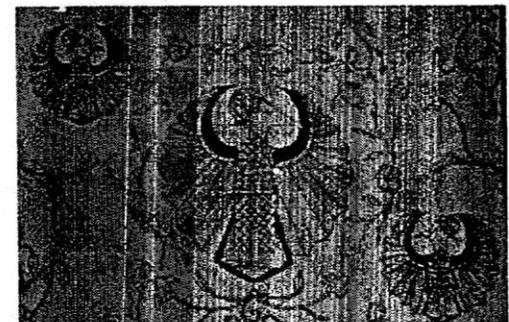
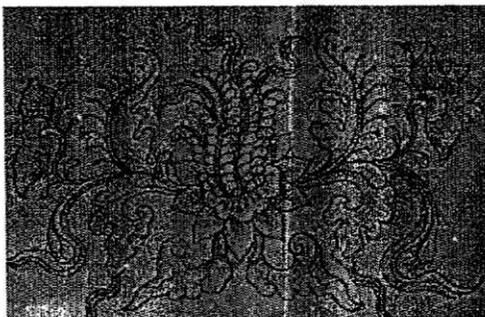
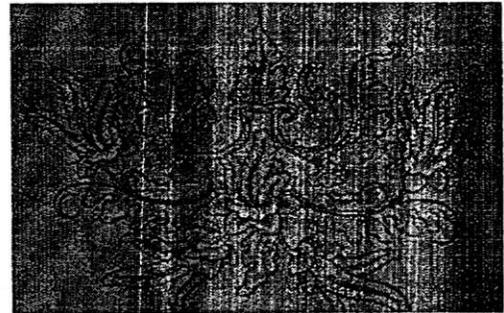
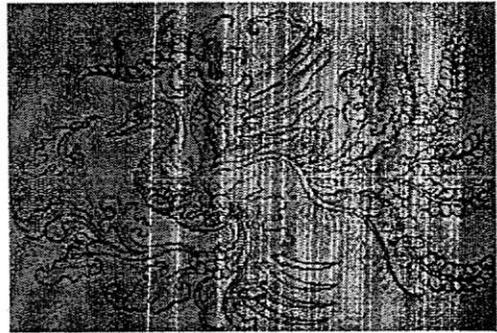
Pembuatan warna alam sangat erat hubungannya dengan suatu proses alamiah yang hasil warnanya belum dapat dipastikan hasil jadinya. Hal ini perlu diadakan uji material bahan, teknik, dan komposisi yang harus dilakukan dengan eksperimen-eksperimen yang berkelanjutan dengan melakukan pencatatan secara cermat. Sehingga hasil dari tabulasi data yang tercatat dari hasil eksperimen akan menjadi pedoman komposisi warna yang ideal untuk membuat warna yang sama dengan hasil yang maksimal. Secara detail alur penelitian dapat digambarkan sebagai berikut:

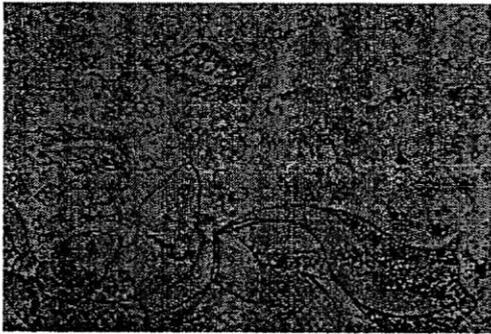


Secara visual Candi Prambanan memiliki bentuk yang unik dengan nama-nama seperti layaknya dewa-dewa yang ada di agama Hindu yaitu Candi Brahma, Wisnu dan Siwa. Ketiga candi utama tersebut memiliki ornamentasi yang khas dengan atribut-atribut hewan mitologi. Berdasarkan pengamatan peneliti yang telah melakukan observasi langsung, ide seni ornamentasi yang ada pada Candi Prambanan dapat dibagi menjadi:

1. Unsur tumbuh-tumbuhan (teratai, melati, aren, wijaya kusuma, beringin, dan kalpataru)
2. Unsur hewan (rusa, kuda, gajah, garuda, angsa, naga/ular)
3. Unsur manusia (tokoh dalam pewayangan)
4. Unsur fantasi (kala, kinara-kinari, ganesa)
5. Unsur dewa dan wahananya (Wisnu-garuda, Brahma-angsa, Siwa-nandi)

Berikut beberapa sket desain dari sumber ide candi Prambanan yang telah dibuat yang akan dikembangkan untuk menjadi master desain dan dibuat prototype dengan teknik batik *alus* dengan warna alam:





Hasil penelitian ini juga akan memberikan manfaat teknis dimana desain-desain baru yang tercipta akan direalisasikan pada kain panjang dan diwujudkan pula dengan warna-warna alam yang mengacu pada konsep produk *go green*. Hal ini perlu dilakukan agar batik Yogyakarta dapat digunakan di negara-negara maju yang sudah melakukan seleksi terhadap produk kerajinan yang tidak mengandung unsur racun. Edukasi ini juga berlaku untuk para penghasil batik di Yogyakarta agar senantiasa menjaga keseimbangan alam dengan menggunakan bahan-bahan pewarnaan yang aman dan mengeliminir penggunaan bahan pewarna batik kimia yang mengandung unsur-unsur racun yang merusak alam Yogyakarta. Pewarna alami merupakan alternatif pewarna yang tidak toksik, dapat diperbaharui (*renewable*), mudah terdegradasi dan ramah lingkungan (Yernisa, 2013:190-198).

Menurut Susanto dalam tulisan Titiek Pujilestari pengrajin batik dan tenun tradisional telah banyak mengenal tumbuh-tumbuhan yang dapat digunakan untuk mewarnai bahan tekstil. Beberapa diantaranya adalah daun nila (*indigofera sp.*), kulit kayu soga tingi (*ceriops candolleana arn*),

kayu tegeran (*cudraina javanensis*), kunyit (*curcumap. sp*), teh (*camellia sp*), akar mengkudu (*morinda citrifolia*), kulit kayu soga jambal (*pelthophorum ferruginum*), kesumba (*bixa orellana*), dan daun jambu biji (*psidium guajava*). Agar warna tekstil yang dihasilkan tidak mudah luntur dan cemerlang, maka pada proses pencelupan/pewarnaan perlu ditambahkan suatu bahan yang dapat berfungsi sebagai *mordant* atau fiksator/pengikat zat warna. Bahan fiksasi perlu dipilih dari bahan ramah lingkungan dan bersifat non-toksik supaya tidak menjadi masalah pada lingkungan (Pujilestari, 2015:100).

Bahan pengikat yang sering digunakan pada industri batik antara lain: jeruk sitrun, jeruk nipis, cuka, sendawa, boraks, tawas, gula batu, gula jawa, gula aren, tunjung, prusi, tetes, air kapur, tape, pisang kluthuk, daun jambu kluthuk. Perbedaan jenis bahan pengikat zat warna alam pada proses pewarnaan kain akan menghasilkan kain dengan arah warna yang berbeda. Pewarnaan kain dengan soga tingi menggunakan bahan pengikat tunjung, menghasilkan warna hitam. Sedangkan dengan tawas menghasilkan warna coklat dan kapur menghasilkan warna coklat dan kapur menghasilkan warna coklat kemerahan. Pewarnaan kain dengan indigo menggunakan pengikat tunjung menghasilkan warna biru tua, sedangkan dengan tawas menghasilkan warna biru seperti aslinya dan dengan kapur menghasilkan warna biru muda (Handayani dan Mualimin, 2013:1-6).

SIMPULAN

Membatik bagi sebagian masyarakat Yogyakarta merupakan

kegiatan produktif yang dilakukan sebagai sumber mata pencaharian dan ekspresi pribadi sebagai orang yang berbudaya (*ngandarbeni*). Dengan menggali sumber-sumber tradisi yang kaya seperti ornamantasi pada Candi Prambanan dapat tercipta produk kreatif dengan pesona estetis yang kuat dan memiliki identitas yang memperlihatkan aspek-aspek budaya lokal. Kontribusi positif disiplin ilmiah dari lembaga pendidikan seni terutama dari segi wacana adalah memberikan orientasi, arahan pada perkembangan dan perubahan yang berlangsung di dalam masyarakat, khususnya menyangkut aspek-aspek desain, budaya visual dan kebudayaan. Desain sebagai salah satu aspek dari hasil produksi merupakan suatu kesatuan yang mengandung berbagai unsur, seperti bentuk, warna, ukuran, fungsi, texture, dan garis. Pengerjaan dari suatu produk yang syarat dengan makna dan melekat dengan budaya masyarakat dibutuhkan kajian ilmu multidisiplin untuk mencapai validitas hasil dari kajian tersebut.

Seni batik tulis *alusan* dengan proses warna alam yang bersumber dari relief Candi Prambanan sebagai salah satu *local genius* yang merupakan salah satu ikon yang memegang peranan penting sebagai penguatan kota Yogyakarta sebagai kota batik dunia. Demikian pentingnya sehingga harus ada kesadaran yang melekat dimana kepedulian masyarakat penyangga seni batik untuk melakukan revitalisasi dan edukasi kepada masyarakat batik untuk pengembangan desain dengan teknik membatik yang benar. Revitalisasi dan edukasi batik ini harus mendapat perhatian yang saling terkoordinasi

antara masyarakat, lembaga pendidikan, dan pemerintah setempat. Seni batik tulis *alusan* memegang peranan sentral, yang eksistensinya merupakan roh atau spirit yang telah ikut menentukan warna kepribadian masyarakatnya. Batik yang telah berhasil diciptakan dalam penelitian ini diharapkan mampu menjadi tonggak dasar penyadaran tersebut. Agar masyarakat peduli dan mau menjadikan batik sebagai kebutuhan sandang yang terbukti mampu menyesuaikan dengan perubahan zamannya dan tidak hanya menjadi kebanggaan semata.

Daftar Pustaka

- Djomena, Nian S., 1990, *Batik dan Mitra*, Penerbit Djambatan, Jakarta
- Doellah, Santoso, 2002, *Batik Pengaruh Zaman dan Lingkungan*, Danar Hadi, Surakarta
- Gustami, SP, 2008, *Nukilan Seni Ornamen Indonesia*, Jurusan Kriya Fakultas Seni Rupa Institut Seni Indonesia, Yogyakarta
- Handayani dan Mualimin, 2013, *Pewarna Alam Batik dari Tanaman Nila (indigofera) Dengan Katalis Asam*, *Jurnal Bahan Alam Terbarukan*,
- Nurdjanti, Nunung, 2006, *Jaringan Makna Tradisi Hingga Kontemporer, Kenangan Purna Bakti untuk Prof. Soedarso SP., M.A.*, BP ISI Yogyakarta
- Pujilestari, Titiek, 2015, *Review: Sumber Dan Pemanfaatan Zat Warna Alam Untuk Keperluan Industri*, *Jurnal Dinamika Kerajinan dan Batik (dkb)*, Yogyakarta

- Sariyatun, 2005, *Usaha Batik Masyarakat Cina Di Vorstenlanden Surakarta Awal Abad XX*, Sebelas Maret University Press, Surakarta
- Susanto, Sewan, 1973, *Seni Kerajinan Batik Indonesia*, Balai Penelitian Batik dan Kerajinan, Lembaga Penelitian Pendidikan Industri, Departemen Perindustrian RI, Jakarta
- Suyanto, 1992, *Tata Warna dan Teknik Pembuatan Batik Tradisional*, Makalah disampaikan dalam Seminar Batik Tradisional Indonesia tanggal 6 Agustus 1992, STSI Surakarta
- Van Der Hoop, A.N.J. a Th., 1949, *Indonesische Siermotieven (Ragam-ragam Perhiasan Indonesia)*, Koninklijk Bataviaasch Genootschap Van, Kunsren En Wetenschappen
- Zaman, Biranul Anas, 2011, *Proceding Seminar Nasional Empowering Batik Dalam Membangun Karakter Budaya Bangsa*, Universitas Negeri Yogyakarta.
- Yernisa, Gumbira-Sa'id, E. dan Syamsu, 2013, *Aplikasi Pewarna Bubuk Alami dari Ekstrak Biji Pinang (areca catechu L.) pada pewarnaan sabun transparan*, *Jurnal Teknologi Industri Pertamina*.

EVOLUSI TARI RATU GRAENI KARYA R. TJETJE SOMANTRI

Riyana Rosilawati

Abstrak

Tari Ratu Graeni berkarakter putri *lanyap*, anggun, tangkas yang berbentuk tari tunggal. Diciptakannya pada tahun 1949 oleh R. Tjetje Somantri. Tarian ini merupakan tarian simbolik, yang mengungkapkan makna jiwa seorang wanita, yaitu sebagai seorang *istri* yang berfungsi dalam 3 komponen yaitu sebagai *Raksukan*, identitas, dan kedudukan. Ketiga hal ini menyatu dalam tarian Ratu Graeni sebagai simbol sosok wanita yang benar-benar sebagai panutan bagi keluarga dan pemimpin. Tarian ini dalam memperkuat suasana penggarapannya, dilakukan perubahan yaitu dengan pengembangan yang semula berbentuk tari tunggal menjadi bentuk tari kelompok, yang tidak mengubah makna atau pun isi tarian. Perubahan yang ada rata-rata pada bagian koreografi maupun iringan tariannya. Perubahan meliputi variasi gerak pengembangan, variasi pola lantai, arah hadap, peninggian posisi penari. Perubahan yang ada bukan saja faktor seninya itu sendiri, tetapi dipengaruhi juga oleh faktor non seni, bahwa ledakan budaya (*boom*) semaraknya perkembangan seni, tidak lain karena perkembangan ekonomi. Perubahan lainnya yaitu adanya gaya hidup masyarakat industri, hal ini mempengaruhi hidup berkesenian pula. Realita tersebut terkait dengan evolusi kebudayaan yang didefinisikan sebagai suatu perubahan atau perkembangan kebudayaan, seperti perubahan dari bentuk sederhana menjadi kompleks. Perubahan itu biasanya bersifat lambat laun, paradigma yang berkaitan dengan konsep evolusi tersebut adalah evolusionalisme yang berarti cara pandang yang menekankan perubahan lambat-laun menjadi lebih baik atau lebih maju dari sederhana ke kompleks.

Kata kunci: *Tari Ratu Graeni, Perubahan, Evolusi*

PENDAHULUAN

Tari Ratu Graeni karya R. Tjetje Somantri yang hidup dan berkembang di Jawa Barat mendapat respon masyarakat dengan baik, hal ini terbukti dengan kecepatannya berkembang dan sangat digemari diberbagai kalangan. Walaupun pada awal keberadaannya tari-tarian ini hanya dipelajari atau diajarkan pada kalangan bangsawan atau tertentu saja. Namun pada akhirnya tari-tarian tersebut diajarkan pula di sekolah-sekolah umum (sekolah rakyat), sehingga secara tidak langsung dapat merambah seluruh lapisan masyarakat.

Tarian tersebut ini tidak hanya terkenal di wilayah Jawa Barat saja tetapi juga ke seluruh Indonesia bahkan

ke luar negeri yang telah dilakukan sekitar mulai tahun 1950-an, yaitu dengan adanya misi-misi kesenian ke luar negeri. Keberadaan tari-tarian karya R.Tjetje Somantri ini sekarang masih terus terpelihara dan berkembang sesuai dengan perkembangan zaman, tari-tarian ini masih sering dipertunjukkan baik di dalam maupun di luar negeri. Tari-tarian ini menjadi salah satu tari-tarian yang dipelajari di setiap sekolah atau perguruan tinggi formal seperti SMK N 10, ISBI, ISI dan di seluruh Indonesia, serta menjadi materi yang diajarkan di sanggar-sanggar tari Sunda yang ada di Jawa Barat.

Keberadaan tari Ratu Graeni tak lepas dari kepiawain maestro tari Sunda sosok R.Tjetje Somantri dalam dunia

seni tari tentu sudah tidak asing lagi, beliau banyak menciptakan tari-tarian yang tidak habis/lelang karena waktu, karya-karyanya dapat dinikmati sepanjang zaman dari generasi ke generasi hingga sekarang (monumental). Bahkan pada zamannya karya-karya tari Tjetje Somantri sudah menjadi sebuah *legitimasi* bagi kejayaan Jawa Barat khususnya di Indonesia umumnya dimata dunia internasional dengan misalnya sering mengirimkan misi-misi kesenian mulai sekitar tahun 1950-an.

Hal tersebut di atas untuk menegaskan pendapat Edi Sedyawati yang mengatakan, seni etnis di Indonesia mengalami alur perkembangan yang berbeda: klasik dihadapkan dengan Folklorik (1981: 148). Seni tari klasik Sunda terwakili oleh tari tayub yang kemudian mengembangkan diri menjadi rumpun tari keurseus dan tari putri karya R. Tjetje Somantri.

Dalam memberikan kontribusi terhadap perkembangan tari pertunjukan di Kota Bandung, tari karya Tjetje Somantri merupakan tonggak sejarah alur perkembangan tari-tarian putri, yang sebelumnya didominasi oleh tari-tarian putra. Dalam penyajiannya saat ini tidak hanya ditarikan sebagai bentuk tari tunggal, tetapi sudah mengalami perubahan menjadi bentuk tari kelompok.

Mengkaji permasalahan keberadaan tari Ratu Graeni, fokus permasalahan yaitu pada perubahan konsep dan mengungkap evolusi tari Ratu Graeni karya R. Tjetje Somantri.

PEMBAHASAN

Beragam kekayaan tari karya Tjetje Somantri memiliki bentuk penyajian, karakter, jenis dan lain sebagainya. Kekayaan dan keanekaragaman tari Tjetje Somantri yang hidup dan berkembang hingga kini menyebar luas ke beberapa daerah di wilayah Jawa Barat yang dijadikan sebagai objek studi pada lembaga formal maupun non formal, dan dijadikan sebagai perbendaharaan tari dan materi pertunjukan tari Sunda. Diperjelas pula oleh Endang Caturwati: "Munculnya karya-karya Tjetje Somantri khususnya tarian-tarian putri merupakan sejarah baru bagi perkembangan Tari Sunda, yang secara historis merupakan jembatan dari masa lampau dengan masa kini. Hal ini merupakan suatu langkah yang maju dan berani, karena bagi perempuan pada waktu itu dianggap aib untuk menari. Tari pertunjukan khusus putri yang memasyarakat belumlah ada, kecuali *ronggeng*" (2007:110).

Penjelasan di atas membuat penulis mengetahui perjuangan seorang Tjetje Somantri yang benar-benar memperjuangkan kaum wanita pada saat itu, untuk lebih dihormati lewat sebuah karya tarian putri. Sebagai salah satu contoh tari Ratu Graeni adalah sebuah tarian yang memiliki makna khusus tentang sosok wanita yang lembut namun dapat berjiwa besar layaknya kaum pria. Tari ini berkarakter putri *lanyap, anggun, tangkas* yang berbentuk tari tunggal.

Diperjelas pula oleh Irawati Durban Ardjo dalam bukunya yang berjudul *Tari Sunda Tahun 1940-1965* bahwa :

"Diciptakannya Tari Ratu Graeni pada tahun 1949 karya Tjetje

Somantri. Bahwasanya Tari Ratu Graeni ini dari kerajaan Medang Kamulan yang sedang bersiaga, melatih diri untuk menghadapi musuh yaitu Prabu Gandawikalpa yang akan datang menyerang” (2008:78).

Diungkapkan pula oleh seniman sunda dan sebagai saksi hidup Tjetje Somantri, yaitu Dedi Djahur (alm) pada tanggal 17 Pebruari 2014, bahwa Tari Ratu Graeni ini merupakan tarian simbolik, serta dalam tarian tersebut mengungkapkan makna jiwa seorang wanita, yaitu sebagai seorang *istri* yang berfungsi dalam 3 komponen yaitu sebagai *Raksukan*, identitas, dan kedudukan. Ketiga hal ini menyatu dalam tarian Ratu Graeni sebagai simbol sosok wanita yang benar-benar sebagai panutan bagi keluarga dan pemimpin. (dalam Oktaviani, 2014:6).

Dijelaskan pula bahwa menurut Moh. Aim Salim (wawancara tanggal 10 maret 2016), bahwa Tjetje Somantri dalam membuat sebuah tarian perempuan ini mengungkapkan sebagai rasa hormat kepada sosok perempuan, serta dari unsur-unsur gerakannya sebagai tanda syukur kepada Maha Pencipta, rasa syukur dapat bergerak sehingga memberikan suatu keindahan. Untuk itu dalam menciptakan sebuah tarian Tjetje Somantri mempunyai pandangan sebagai suatu ibadah yang perlu disyukuri. Serta bahwa Tjetje Somantri dalam membuat Tari Ratu Graeni ini, sebagai rasa hormat, imajinasi dan keyakinan terhadap kaum wanita. Di mana Tjetje Somantri telah melakukan pembaharuan untuk kaum wanita yang awalnya kehidupan tari telah didominasi oleh kaum laki-laki, tetapi beliau menjunjung tinggi kaum wanita

dan melakukan perubahan, agar pandangan terhadap kaum wanita tidak negatif. Menciptakan tari-tarian dilihat dari segi koreografi dan kostum, bila digunakan ternyata lebih indah. Figur sosok wanita ditonjolkan dalam tari Ratu Graeni, sebagai makna seorang *istri*, yang cikal bakalnya dari *indung*. *Istri* ditempatkan pada posisi istimewa sebagai pemimpin dari seorang anak serta figur keindahan dari Sang Pencipta.

Adapun gambaran tari Ratu Graeni mengungkapkan ketika Sang Ratu mempersiapkan diri dengan berlatih perang. Berdasarkan unsur filosofis dari tarian ini sangat bermanfaat bagi kehidupan. Makna yang terkandung dalam tarian ini bahwa wanita dapat berperan juga dalam kehidupan bukan hanya kaum pria, yang sama-sama memiliki rasa ketangguhan, perjuangan, dan kegigihan dibalik kelembutan seorang wanita.

Namun sangat disayangkan, dari beberapa hasil sumber wawancara serta referensi buku, tidak adanya sumber tertulis secara jelas dan rinci mengenai asal usul tari Ratu Graeni ini, baik itu mengenai silsilah keluarga atau pun kerajaan Ratu Graeni, serta alasan bagaimana awal cerita Ratu Graeni bersiaga berlatih perang untuk menghadapi Prabu Gandawikalpa seperti yang telah dipaparkan di atas. Isi dalam tari Ratu Graeni ini ternyata hanyalah sebuah legenda Parahiyangan yang memiliki makna yang luar biasa.

Selain itu berkenaan dengan permasalahan yang penulis akan jelaskan, bahwa sajian tari Ratu Graeni yang akan dibahas dalam sajiannya ada perubahan yang semula berbentuk tari tunggal menjadi bentuk tari kelompok.

Sebagai sampel yang diangkat ke permasalahan yaitu sajian penyajian Tugas Akhir Ferra Oktaviani yang menghadirkan penari kelompok sebagai prajurit, sedangkan sajian pertunjukan tari Ratu Graeni di Pusat Olah Tari Setia Luyu Bandung, penari kelompok dihadirkan sebagai *mamayang*. Perubahan yang ada rata-rata pada bagian koreografi maupun iringan tariannya. Perubahan meliputi variasi gerak pengembangan, variasi pola lantai, arah hadap, peninggian posisi penari. Gerak-gerak tari yang digarapnya dengan mengoptimalkan kesatuan ruang, tenaga, dan waktu, bukan hanya itu dengan pencapaian isi tari tersebut jelas diperhatikan oleh setiap sajian. Terdapat pula penambahan jumlah penari sehingga bentuk sajian pun akan baru. Pengembangan yang ada membuat bentuk pertunjukan lebih menarik tanpa mengubah isi tarian. Selain itu adanya pemadatan koreografi serta memunculkan kreativitas pengembangan dari ragam gerak yang tidak mengubah esensi aslinya.

Adapun Susunan gerak pada Tari Ratu Graeni yang belum ada perubahan yaitu : *Calik ningkat, sembah, mundur adeg- adeg , geser sembah sodor, ke kanan, ke kiri, Nyawang kanan, kiri, trisik, Keupat maju, trisik, Keupat mundur trisik, Kiprah kembang kuray, sorog, trisik, Meresan, makutaan, ke kiri, trisik, Pugeran ke kanan, ke kiri, trisik, Cabut keris, trisik, Nojos maju, trisik, Nojos mundur, trisik, Simpen keris, tindak tilu, trisik, Calik ningkat, sembah.*

Menurut Jacqueline Smith terjemahan Ben Suharto dalam bukunya *Sebuah Petunjuk Praktis Bagi Guru,*

bahwa “pengertian komposisi di dalam seni adalah mencipta yaitu membuat sesuatu yang bagi seniman tertentu belum pernah ada sebelumnya” (1985:7).

Dengan adanya pernyataan di atas, memberikan stimulus bagi para penggarap tari untuk berkreasi dalam menghasilkan sebuah sajian tari yang berbeda. Begitu juga dalam sajian tari Ratu Graeni yang awalnya tari tunggal, dikemas dengan menyertakan penari kelompok putri (adanya prajurit wanita). Sajian pengemasan tarian ini dilakukan, tentunya agar menghasilkan pertunjukan yang lebih menarik. Ada pun bentuk pengolahan yang telah ditambah penari kelompok gambaran ceritanya, mengisahkan Ratu Graeni yang bersiaga melatih diri berlatih perang untuk menghadapi musuh yaitu Prabu Gandawikalpa yang akan datang menyerang. Sebagai sampel perubahan bentuk yang disajikan yaitu sajian Ferra, berawal dengan sajian mengembangkan dari kejadian atau peristiwa Ratu Graeni beraksi untuk mempertahankan kerajaan yang dituangkan ke dalam bentuk gerak yang penuh ekspresi gejolak jiwa seorang ratu, selain itu untuk mempekuat suasana tarian, ditambah dengan jumlah penari empat orang yang berperan sebagai prajurit.

Koreografi pada bagian awal ditambahkan dengan pemunculan para prajurit, dengan gerak-gerak hasil eksplorasi, yaitu gerak sembah, keupat, *ulin cunrik*, yang telah di stilasi tanpa keluar dari gerak awalnya. Terdapat beberapa ragam gerak yang bertempo lambat, sedang dan cepat. Ditambahkan pula property *cunrik* sebagai memperkuat suasana bahwa ratu memiliki sebuah senjata.

Koreografi pada bagian kedua yaitu ragam gerak tari Ratu Graeni yang mulai mengisahkan Ratu Graeni berlatih perang bersama para prajuritnya. Penambahan pola lantai serta pengembangan gerak-gerak baru seperti *tojosan*, *serangan cunrik*, *trisi kecil* baru setelah itu kembali pada ragam gerak Ratu Graeni. Bagian akhir komposisi gerak terlihat pada ragam gerak *tincak tilu*, terdapat pengembangan gerak yang dilakukan, kemudian penambahan ruang serta pola lantai yang bisa menambah nilai estetis dari tarian tersebut.

Terkait dengan permasalahan yang diungkap tentang perubahan yang ada bukan saja faktor seninya itu sendiri, tetapi perubahan yang terjadi dalam perkembangan seni tari ternyata dipengaruhi juga oleh faktor non seni. Seperti halnya yang dikemukakan oleh Alvin Toffler, dalam bukunya yang berjudul *The cultural Consumers* menjelaskan, bahwa *cultural explosion* atau ledakan budaya atau dengan istilah yang paling mutakhir *boom* semaraknya perkembangan seni, tidak lain karena perkembangan ekonomi (Masunah dan Narawati, 2003:170).

Dengan adanya pernyataan tersebut jelas bahwa kebudayaan termasuk tari bukan lagi merupakan bagian kontekstual dari kehidupan masyarakat sebagai konsumennya bisa menikmati dan membelinya kapan saja mereka mau. Selain faktor perubahan ekonomi, perubahan sosial pun terjadi dalam seni pertunjukan tari. Seperti yang dijelaskan Herbert Fraenkel mengemukakan, perubahan yang dialami manusia dapat dipergunakan manusia untuk meningkatkan martabat manusia, sehingga perubahan tersebut

menjadikan adanya kemajuan bagi kepentingan masyarakat (Caturwati, 2004:5).

Adanya pengaruh yang menyerap melalui gaya hidup masyarakat Jawa Barat, terlebih lagi terhadap gaya hidup masyarakat industri, tentu akan mempengaruhi hidup berkesenian pula, baik terhadap masyarakat desa maupun masyarakat kota. Realita tersebut terkait dengan evolusi kebudayaan yang didefinisikan sebagai suatu perubahan atau perkembangan kebudayaan, seperti perubahan dari bentuk sederhana menjadi kompleks (Koenjtaraningrat, 1990 : 99). Perubahan itu biasanya bersifat lambat laun, paradigma yang berkaitan dengan konsep evolusi tersebut adalah evolusionalisme yang berarti cara pandang yang menekankan perubahan lambat-laun menjadi lebih baik atau lebih maju dari sederhana ke kompleks.

Evolusi kebudayaan ini berlangsung sesuai dengan perkembangan budi daya atau akal pikiran manusia dalam menghadapi tantangan hidup dari waktu ke waktu. Proses evolusi untuk tiap kelompok masyarakat di berbagai tempat berbeda-beda, bergantung pada tantangan, lingkungan, dan kemampuan intelektual manusianya untuk mengantisipasi tantangan tadi.

Terkait dengan pernyataan di atas, begitupun dalam kehidupan seni tari yang dahulu mempunyai fungsi ganda selain sebagai hiburan, juga pertunjukan dan masih berpegang dengan tatanan seni yang semestinya, kini lebih mengarah dan banyak diperlukan sebagai pengisi kebutuhan estetis atau sekedar santapan rohani yang lebih menitikberatkan pada segi

hiburannya. Kedudukan seni baik di desa maupun di kota lebih cenderung mempunyai tujuan ekonomis, yaitu sebagai penopang kehidupan yang tentu saja menjadikan adanya alih nilai menjadi nilai jual atau nilai industri.

Sejalan dengan adanya pernyataan perubahan di atas, maka dalam pertunjukan tari Ratu Graeni pun saat ini telah mengalami perubahan (evolusi) yaitu adanya pengemasan, jika dilihat susunan koreografinya ada yang dipadatkan, contohnya di Pusat Olah Tari Setia Luyu beberapa gerak pokok dipadatkan, dan gerak peralihan yang motifnya pengulangan dihilangkan, durasi tarian diperpendek. Selain itu dalam sajiannya ditambah dengan penari kelompok sebagai *mamayang*. Hal ini dilakukan karena permintaan pasar (pesanan) sebagai nilai ekonomi/jual. Lain halnya dengan yang dilakukan mahasiswi ISBI Prodi Tari Ferra Oktaviani, melakukan perubahan dan pengemasan karena kebutuhan ujian penyajian TA, durasi tarian lebih panjang, dan sangat menarik sajiannya, serta memiliki nilai. Hasil penyajian yang dilakukan institusi seni seperti SMK N 10 ataupun ISBI, masih berupaya untuk mempertahankan seni tari berupa konservasi seni tradisi serta pengembangan, dengan cara memasukkan materi seni yang dipandang memiliki nilai, sebagai mata kuliah ataupun mata pelajaran pokok pada kurikulumnya. Namun demikian ketika materi kesenian tersebut disajikan kepada masyarakat umum, nampak tidak adanya respek apresiasi, atau tidak sesuai dengan selera masyarakat, dan itulah realita yang ada.

Fenomena di atas merupakan permasalahan, tetapi memang

kenyataannya demikian. Kesenian saat ini sudah mengalami perubahan alih fungsi pertunjukan, sebagai akibat adanya pengaruh industrialisasi, khususnya seni tari di Jawa Barat (begitupun dengan sajian dalam tari Ratu Graeni). Di sini terlihat adanya perubahan budaya (evolusi) yang kemudian mendorong berkembangnya berbagai penyajian bentuk seni baru, yang dikemas khusus untuk dijual.

Dengan semakin banyaknya grup dan produsen seni, makin banyak pula alternatif sajian seni yang dapat disajikan sesuai dengan selera konsumen. Kini tari pertunjukan dapat dikemas sesuai dengan selera pemesan tersebut, antara lain mulai dari seni tontonan, hiburan, upacara, helaran, atau beberapa pertunjukan kolosal. Umar Kayam seorang pakar budaya mengatakan istilah model semacam itu, yaitu "seni dalam rangka" (Caturwati, 2004:18).

SIMPULAN

Esensi dalam tari karya Tjetje Somantri terdapat nilai, begitupun dalam tari Ratu Graeni ini tidak terlepas dari norma adat istiadat, juga sopan santun dan keindahan. Sifat kewanitaan yang luwes dan lembut ini merupakan inovasi Tjetje untuk mengangkat kaum wanita. Keberadaan tari Ratu Graeni saat ini di masyarakat kota Bandung mengalami perubahan (evolusi), dan hal ini dikarenakan adanya pesanan sebagai nilai jual. Tetapi esensi dari isi tarian itu sendiri tidak berubah.

Pertunjukan seni tari saat ini lebih mengarah kepada nilai prestise dan ekonomis daripada nilai ritual dan estetis. Namun demikian apa mau dikata, kegiatan itu merupakan

peristiwa budaya dengan aktivitas sosial yang menyenangkan kedua belah pihak, baik produsen maupun konsumen seni. Peristiwa budaya tersebut merupakan suatu pergeseran nilai kultural yang konvensional menjadi komersial akibat dari adanya kekuasaan manajemen global yang mengarah pada seni komoditas untuk masyarakat tertentu. Industri mau tidak mau akan menopang perjalanan pertunjukan seni tari Sunda di masa kini dan masa mendatang.

Pertunjukan seni tari dihadapkan pada dua kekuatan, seni tetap sebagai nilai konvensional tradisi dari konsumsi batin yang pernah menjadi milik masyarakat, atau seni sebagai kekuatan manajemen pasar yang berorientasi

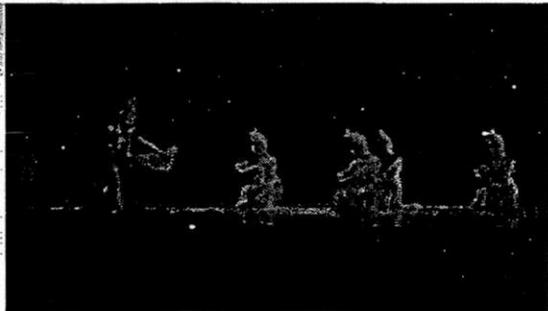
pada nilai komersial yang mengarah pada budaya massa.

Kondisi masyarakat Jawa Barat tidak luput dari adanya interaksi sosial, di mana terjadi proses berubahnya masyarakat pertanian menuju masyarakat industri yang menuntut berbagai penyesuaian (adaptasi Sepanjang sejarahnya ternyata bahwa masyarakat Sunda selamanya merupakan masyarakat terbuka yang mudah menerima pengaruh dari luar, tetapi juga kemudian pengaruh itu menyerap sedemikian rupa menjadi miliknya sendiri penghayatan pada tarinya, yang memiliki ciri karakter sehingga memberikan daya tarik tersendiri.

Yang Ditambah Dengan Jumlah Penari Sebagai Prajurit Wanita



Bentuk Tari Tunggal



Perubahan Menjadi Bentuk Tari Kelompok

Daftar Pustaka

Edy Sedyawati

2003 *Warisan Budaya Tah Benda Masalahnya Kini Di Indonesia*, Depok; Pusat Penelitian ke Masyarakat dan Budaya; Lembaga Penelitian Universitas Indonesia.

Endang Caturwati

2000 *R. Tjetje Somantri (1892-1963) Tokoh Pembaharu Tari Sunda*,
Jogyakarta: Tarawang.

Ferra Octavia

2014 *Penyajian Tari Repertoar Tari Ratu Graeni*, Skripsi Jurusan Tari ISBI Bandung.

Irawati Durban

1998 *Perkembangan Tari Sunda; Melacak Jejak Tb. Oemay Martakusumah dan Rd. Tjetje Somantri*, Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, Bandung.

2008 *Tari Sunda Tahun 1940-1965*, Bandung: Pusbitari Press.

Juju Masunah & Tati Narawati,

2003, *Seni dan Pendidikan Seni*, Bandung: Pusat Penelitian dan Pengembangan Pendidikan Seni Tradisional (P4ST) UPI.

Koentjaraningrat,

1990 *Beberapa Pokok Antropologi Sosial*, Dian Rakyat, Jakarta, 1990, Pengertian Antropologi; Jakarta: Rineka Cipta.

Kuntowijoyo,

1987 *Budaya Masyarakat*, Jogjakarta: PT. Tiara Kusumah.

Robert H. Lauer

1993 *Perspektif Tentang Perubahan Sosial*, Terjemahan Alimandan S.U., Jakarta: PT. Rineka Cipta.

KEARIFAN LOKAL KARYA TARI R.TJETJE SOEMANTRI

Ai Mulyani

Institut Seni Budaya Indonesia (ISBI) Bandung

Email : ai_mu lyani@ yahoo.com

Abstrak

Kearifan lokal dalam tari karya R. Tjetje Soemantri terungkap yaitu melalui belajar menari bersama-sama secara tidak langsung juga belajar berinteraksi sosial, bersilaturahmi mengenal satu sama lainnya, dan isi filosofi yang terkandung dalam tari-tarian Tjetje yang disebut "atma" (kelembutan dalam jiwa tarian) yang mengandung akidah ajaran agama, *ahlak, atikan, gambaran asih dan alus* (5A) atau disebut juga dengan (5B), yaitu *Belief, behaviaour, brain, beloved dan beauty*. Hal ini dapat dikaitkan pula dengan istilah -istilah karakter dalam tarian, terdapat beberapa tingkatan karakter diantaranya : (1)*Lemes, leyep* -> halus, lungguh. (2)*Gandang, lanyap, ladak* -> curang. (3)*Gagah, nyatria* -> berani (4) *Monggawa* -> galak.

Kata kunci; *R. Tjetje Somantri, karya Tari, nilai-nilai luhur*

PENDAHULUAN

Kehidupan dan perkembangan tari-tarian dewasa ini tidak terlepas dari banyaknya tantangan atau rintangan, baik itu tantangan yang bersifat intern atau ekstern, tantangan intern yaitu yang ditimbulkan dari para pelaku dan tantangan ekstern ditimbulkan dengan banyaknya pengaruh-pengaruh asing yang masuk ke dalam berbagai hal/bidang, yang secara langsung atau tidak dapat memberikan dampak yang negatif atau kurang baik, kalau tidak ditindak lanjuti secara cermat dari kita sendiri sebagai bangsa yang menjadi tuan bagi produk-produk kebudayaannya sendiri serta adanya filterisasi dari pengaruh produk-produk asing yang masuk, kita harus dapat membedakan mana yang dapat diterima dan cocok untuk diterapkan pada budaya kita.

Dalam seni tradisi melekat nilai – nilai luhur atau kearifan lokal (*local wisdom*) yang bermanfaat sebagai pedoman hidup dan pedoman dalam bermasyarakat. Kearifan lokal mengandung kebijaksanaan dan bentuknya ditentukan oleh lingkungan budaya masyarakat masing-masing. Nilai-nilai kearifan lokal yang terdapat dalam kehidupan masyarakat, diantaranya; kegotongroyongan, keselarasan, keharmonisan, persatuan, kebersamaan, keadilan, tenggangrasa, dan sopan-santun. Kearifan lokal itu dihayati dan diterapkan dalam kehidupan bermasyarakat secara bersinambung. Kearifan lokal yang terus menerus ditumbuhkembangkan dan diterapkan dalam kehidupan menjadikan martabat dan peradaban bangsa meningkat menuju kesempurnaa.

Seni tradisi itu mempunyai nilai-nilai luhur yang semestinya tetap hidup dan berkembang di tengah- kehidupan masyarakat, karena dapat memperkaya pengalaman hidup, misalnya; pengalaman religious, pengalaman sosial, dan pengalaman estek (keindahan).

Seni tradisi mengandung nilai luhur yang dapat membangun karakter atau jiwa generasi muda, sehingga mempunyai karakter yang arif dan bijaksana. Nilai-nilai luhur itu sering pula disebut seni *adiluhung* yaitu nilai yang sangat penting dalam kehidupan manusia. Nilai *adiluhung* berarti indah dan tinggi. Kata ini merupakan rangkaian dari *adi* yang berarti *linuwih*, melebihi segalanya, dan *luhung* berarti luhur, tinggi, dan melebihi yang lain dan bermakna (Widayastutiningrum, 2011;730). Nilai *adiluhung* tidak sekedar masalah estetik, tetapi dari itu, mengandung nilai-nilai filosofis, religious, edukatif, ritual, dan menyangkut segala aspek kehidupan manusia. *Adiluhung* dikaitkan dengan masalah-masalah yang luhur, bahkan dengan kekuatan-kekuatan yang besar di alam semesta dalam memuja para dewa-dewa. Maka karya seni *adiluhung* ini diciptakan oleh dewa atau manusia yang dibuat terampil oleh dewa, sehingga dapat menciptakan sesuatu.

Nilai-nilai luhur itu terkait dengan nilai kemanusiaan yang dihadapi oleh manusia, misalnya; nilai kebenaran, kesetiaan, kejujuran, kepedulian, perjuangan, pengorbanan, kebersamaan, keharmonisan, kepahlawanan, kasih sayang, cinta kasih, dan keadilan. Dalam seni tradisi, nilai-nilai itu dikemas sedemikian halus, sehingga dapat diterima dengan mudah

dan tidak terkesan menggurui para penghayatnya. Nilai yang juga melekat pada seni tari adalah nilai estetik yang menyangkut keindahan dalam karya seninya. Nilai lain yang selalu terkait dengan kehadiran seni tradisi adalah nilai budaya, nilai sosial, nilai ekonomi, dapat pula nilai sejarah.

Tradisi merupakan akar perkembangan kebudayaan yang memberi ciri khas identitas atau kepribadian suatu bangsa, untuk itu seni tradisi harus dipelihara dan dikembangkan yang disesuaikan dengan kebutuhan dan perkembangan jamannya agar seni-seni tradisi itu tidak hilang/punah begitu saja. Menurut Eva TH. Brann dalam Sal Murgiyanto (2004: 11) menyebutkan bahwa seni tradisi setiap kali dapat muncul dalam wujudnya yang baru, atau dengan perkataan lain tradisi itu hidup senantiasa tumbuh, bergerak dan berkembang.

Tari-tarian karya R. Tjetje Soemantri yang hidup dan berkembang di Jawa Barat mendapat respon masyarakat dengan baik, hal ini terbukti dengan kecepatannya berkembang dan sangat digemari diberbagai kalangan. Walaupun pada awal keberadaannya tari-tarian ini hanya dipelajari atau diajarkan pada kalangan bangsawan atau tertentu saja. Namun pada akhirnya tari-tarian tersebut diajarkan pula di sekolah-sekolah umum (sekolah rakyat), sehingga secara tidak langsung dapat merambah seluruh lapisan masyarakat. Tari-tarian karya R. Tjetje Somantri ini tidak hanya terkenal di wilayah Jawa Barat saja tetapi juga ke seluruh Indonesia bahkan ke luar negeri yang telah dilakukan sekitar mulai tahun

1950-an, yaitu dengan adanya misi-misi kesenian ke luar negeri.

PEMBAHASAN

Keberadaan tari karya R.Tjetje Soemantri sekarang masih terus terpelihara dan berkembang sesuai dengan perkembangan zaman, namun dalam kehidupannya tidaklah semegah atau seramai dulu tetapi dapat dikatakan masih hidup secara aktif karena tari-tarian ini masih sering dipertunjukkan baik di dalam maupun di luar negeri. Tari-tarian ini menjadi salah satu tari-tarian yang wajib dipelajari di setiap sekolah atau perguruan tinggi formal seperti SMKI, ISBI, ISI di seluruh Indonesia dan menjadi materi yang hampir selalu diajarkan di setiap sanggar-sanggar tari Sunda yang ada di Jawa Barat, karena tarian putri R. Tjetje Soemantri ini merupakan *babon* (cikal bakal) lahirnya tarian putri selanjutnya di Jawa Barat untuk itu R.Tjetje Soemantri disebut juga sebagai tokoh pembaharu.

Walaupun adanya fenomena-fenomena tersebut di atas, masih ada orang-orang yang sangat peduli dengan keberadaan tari-tarian tersebut, yaitu Irawati Durban dan Indrawati Lukman yang sangat dikenal di kalangan rakyat Jawa Barat dalam dunia seni tari yang telah digelutinya hampir selama hidupnya. Irawati dan Indrawati dengan penuh kesabaran dan semangat serta kepekaan dan kejeliannya masih terus berusaha dengan berbagai cara untuk terus menghidupkan dan mengembangkan serta melestarikan tari-tarian karya gurunya itu, sehingga tari-tarian ini masih dikenal dan digemari hingga saat ini.

Melalui sanggar-sanggar yang dipimpin oleh Irawati dan Indrawati, tari-tarian tersebut tidak saja dipelihara atau masih dipelajari tetapi juga mereka banyak membuat tari-tarian lainnya, baik itu tari tradisi yang berpijak atau berakar dari tari-tarian sebelumnya ataupun membuat tari-tarian yang diluar tari-tarian sebelumnya. Pertunjukan-pertunjukan di dalam atau misi-misi kesenian ke luar negeri pun masih sering mereka lakukan. Dalam hal ini mereka berupaya melestarikan dan mengembangkan warisan kesenian tari yang ditinggalkan gurunya.

Sekarang disaat berubahnya zaman, dimana manusia bergelut dengan kemajuan teknologi serta berbagai tantangan atau rintangan yang makin gencar mempengaruhi kebudayaan asli/pribumi, maka makin terasa pula akan kebutuhan-kebutuhan adanya kesenian yang betul-betul mempunyai nilai seni.

Upaya mengimbangi fenomena-fenomena seperti itu, sangat diperlukan adanya suatu wadah atau usaha untuk mempertahankan, melestarikan serta mengembangkan nilai-nilai tradisional agar mampu menekan dan mengangkat derajat masyarakat pendukungnya, sebagai suatu bangsa yang memiliki peradaban yang tinggi. Dalam upaya mewujudkan konsep kebersamaan dalam ekspresi kultur masyarakat, konsep kebudayaan harus mampu menampung semua inspirasi dan penilaian anggota masyarakat pendukungnya yang merupakan pelaku budaya dan pemiliknya. Konsep praksis Bordieu dalam pendekatan teori kebudayaan memberikan implikasi utama bagi konsep kebudayaan, yaitu:

“Bahwa simbol-simbol yang terkandung dalam suatu kebudayaan senantiasa cair, dinamis, dan sementara karena kebudayaan tergantung pada praksis para pelaku yang berada pada konteks sosial tertentu. Kebudayaan dalam arti ini bukan semata-mata merupakan sekumpulan pengetahuan yang diwariskan atau dilestarikan melainkan merupakan sesuatu yang dibentuk, suatu konstruksi sosial yang berkaitan erat dengan kepentingan maupun kekuasaan si pelaku (Bordieu, dalam Bahtiar Alam, 1999: 7).

Kaitannya dengan bentuk pewarisan yang dapat dilakukan oleh Irawati dan Indrawati, arti konsep tersebut di atas dapat dijabarkan bahwa kebudayaan dan ekspresinya dapat dibentuk dan dikonstruksi menurut keinginan para pelaku budaya.

Daya tahan hidup suatu kesenian akan tetap terjaga bila para pelaku dalam masyarakatnya masih memiliki kebersamaan aspirasi dalam wacana kebudayaan yang dikonstruksi bersama oleh masyarakatnya. Oleh karenanya kebudayaan merupakan pula tingkah laku yang dipelajari dan disampaikan dari satu generasi ke generasi berikutnya. Menurut C. Kluckhohn dalam tiga macam proses belajar, yaitu diantaranya:

- a. Proses internalisasi, yaitu proses belajar yang berlangsung sejak dilahirkan sampai mati, yaitu kaitannya dengan pengembangan perasaan, hasrat, emosi dalam rangka pembentukan kepribadian;
- b. Proses sosialisasi, yaitu proses belajar mengenai pola-pola tindakan dengan individu-individu lain di sekitarnya, kaitannya manusia sebagai bagian dari suatu sistem

sosial;

- c. Proses enkulturasi atau “pembudayaan”, yaitu proses belajar seseorang dalam sikap dan alam pikirannya dengan sistem norma yang hidup dalam lingkungan kebudayaannya (dalam Hari Purwanto; 2000:88).

Pewarisan berasal dari kata *waris*, artinya orang yang berhak menerima harta pusaka; dan pewarisan artinya proses perbuatan, cara mewaris atau mewariskan (Anton Mulyono, 1991: 1125). Adapun pewarisan kesenian yang dimaksud adalah proses mewariskan atau cara menurunkan kemampuan seni kepada individu-individu yang berhak menerima atau mempelajari dari generasi ke generasi berikutnya.

Dalam proses menuju kesenimanannya, Irawati dan Indrawati tentu mengalami berbagai tahapan baik yang dilakukan secara terencana atau tidak, tetapi hal itu tidak dapat dipungkiri merupakan hasil dari sebuah proses pembelajaran atau enkulturasi (pembudayaan), sehingga mewujudkan menjadi sebuah kepribadian yang mengakar. Hal ini senada dengan pendapat Koentjaraningrat yang menyebutkan sebuah proses enkulturasi adalah “pembudayaan”, yaitu proses belajar dan menyesuaikan alam pikiran serta sikap terhadap adaptasi, sistem norma, serta semua peraturan yang terdapat dalam kebudayaan seseorang (2003: 144).

Menurut Jhon Berry & Cavalli Sforza bahwa suatu proses pewarisan tidak hanya dapat berlangsung menurut aspek genetik atau turun temurun saja, tetapi juga berlangsung melalui proses

belajar dan mengajar dari orang dewasa lain ke orang dewasa lainnya atau guru kepada muridnya (1999:32).

Irawati dan Indrawati, tumbuh menjadi sosok seniman-seniman tari yang terpadu antara pribadi dan guru/pelatihnya, sehingga sedikit banyak akan terpengaruh baik itu cara pandang, karya cipta, teknik menari (gerak-gerak tari) dan lainnya, hal itu sangat tergantung akan kecocokan atau kenyamanan sebagai seniman tari serta akan melahirkan ciri atau kekhasannya atau yang biasa disebut gaya. Menurut Edy Sedyawati yang disebut gaya adalah sifat pembawaan tari, menyangkut cara-cara bergerak tertentu yang merupakan ciri pengenal dari gaya (tari) yang bersangkutan (2003: 57). Gaya ini timbul akibat sebuah proses internalisasi dari dirinya dengan pengaruh-pengaruh yang dirasakan sesuai atau cocok dengan keinginannya. Dan hal itu merupakan hasil sebuah proses pewarisan. Pewarisan itu sendiri tidak melulu terjadi dari hal-hal yang terwujud nyata (benda) tetapi juga sesuatu yang tak dapat di raba atau di lihat. Ada juga suatu proses pewarisan tah benda, seperti yang dikemukakan oleh Edy Sedyawati tentang pewarisan tah benda, yaitu

“ bahwa sesuatu di sebut warisan budaya apabila dimiliki bersama oleh suatu komunitas atau masyarakat walaupun pencipta atau pelakunya hanya orang-orang tertentu, warisan budaya tah benda (*intangible cultural heritage*) yaitu warisan budaya yang tak dapat di pegang baik karena sifatnya yang abstrak maupun yang berlaku dan hilang dalam waktu, seperti musik, tari dan upacara (2003:XIV).

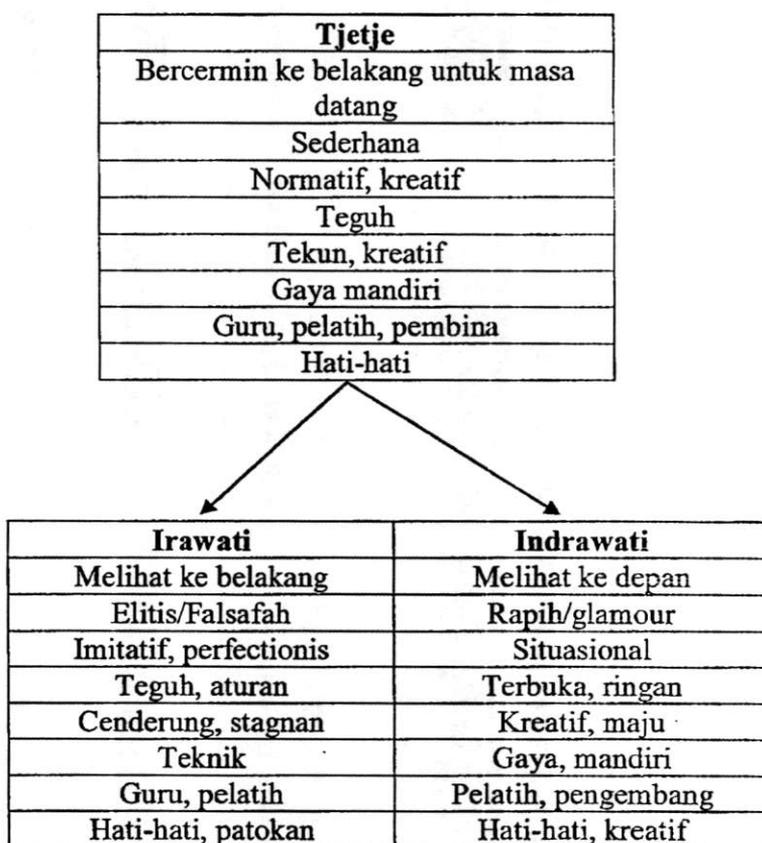
Hal yang bermakna dalam

kehidupan masyarakat, yang dapat diambil dari tari-tarian Tjetje adalah tentang kehidupan yang tidak dapat dilepas dari masa yang penciptaannya. Melalui media tari kita diingatkan untuk terus mengingat akan kebesaran-Nya, Keagungan-Nya. Tatakrama sopan santun pun diperlukan hampir dalam setiap tariannya yaitu dalam gerakan sembah, mamandapan atau baksarai, keluruhan budi dan kehalusan budi diasah melalui peran-peran dalam tarian di mana tokoh yang baik akan selalu menang dan perkasa.

Satu hal yang penting yaitu melalui belajar menari bersama-sama secara tidak langsung juga belajar berinteraksi sosial, bersilaturahmi mengenal satu sama lainnya. Menurut Dedi Tanuatmadja, isi filsafah yang terkandung dalam tari-tarian Tjetje diantaranya apa yang disebut “*atma*” (kelembutan dalam jiwa tarian) yang mengandung akidah ajaran *agama*, *ahlak*, *atikan*, gambaran *asih* dan *alus* (5A) atau disebut juga dengan (5B), yaitu *Belief*, *behaviaour*, *brain*, *beloved* dan *beauty*. Hal ini dapat dikaitkan pula dengan istilah - istilah karakter dalam tarian, terdapat beberapa tingkatan karakter di antaranya :

- a. Lemes, leyep -> halus, lungguh
- b. Gandang, lanyap, ladak -> curang
- c. Gagah, nyatria -> berani
- d. Monggawa -> galak.

Setelah melihat, mengamati Irawati dan Indrawati yang bergelut di dunia tari dengan segala kemajuannya baik sebagai pemain, pelatih ataupun pencipta, kiranya dapat kita lihat beberapa persamaan ataupun perbedaan diantara guru dengan murid-muridnya, yaitu:



Diskusi dengan Dedi Jamhur Tanuatmaja, 22 Juni 2010

Semua nilai atau makna yang terkandung didalam sebuah tarian hendaknya dipandang dengan arif dan bijaksana dalam menyikapinya sehingga diharapkan dapat membawa pengaruh dan manfaat bagi kehidupan di masyarakat Sunda khusus, umumnya di semua lapisan masyarakat. Selanjutnya dari hasil pewarisan ini diharapkan sebagai upaya para seniman untuk ikut serta dalam mengisi pembangunan di Negara kita ini.

SIMPULAN

Akhirnya, pada jamannya tari-tarian Tjetje dapat berkembang dengan cepat di masyarakat karena beberapa faktor, yaitu pertama faktor yang terkandung dalam tarian itu sendiri menyangkut kesederhanaan gerak sehingga mudah diserap, isi atau tema tarian yang menggambarkan falsafah hidup yang diharapkan dapat memberikan makna bagi tuntunan hidup orang banyak dan menyuguhkan keindahan yang ditimbulkan dari gerakan tarian itu sendiri bukan timbul dari gerak tubuh yang dibuat-buat

seakan-akan erotis tetapi gerakan yang mengalir alami yang sesuai dengan tema tariannya, faktor kedua yaitu karena tariannya itu digarap dan dikembangkan oleh seniman-seniman tari yang handal yang dapat menghadapi tantangan dan rintangan, serta bertanggung jawab atas kesenimanannya sendiri, handal dalam mengolah gerakan tari, handal dalam memadukan busana, sehingga tariannya Tjetje dan tari-tarian ciptaan mereka tetap terpelihara dan berkembang sehingga dapat dinikmati oleh masyarakat, bahkan dapat menjadikan karyanya sebagai *icon* dan legitimasi sebagai kebanggaan Jawa Barat maupun Indonesia dimata Internasional.

Daftar Pustaka

- Alam, Bahtiar, 1999, *Antropology Civil Society*, Pendekatan Ironi Kebudayaan, Jurnal Antropologi Indonesia Th. XXIII, No. 60 September-Desember, Jakarta: Kanisius.
- Berry, John W., 1999, *Psikologi Lintas Budaya*, Riset dan Aplikasi, Jakarta: PT. Gramedia Pusat Utama.
- Durban, Irawati, 1998, *Perkembangan Tari Sunda*; Melacak Jejak Tb. Oemay Martakusumah dan Rd. Tjetje Somantri, Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, Bandung.
- Koentjaraningrat, 2003, *Pengantar Antropologi I*, Jakarta: Rineka Cipta.
- Moelyono, Anton, ed. 1991, *Kamus Bahasa Indonesia*, Jakarta: Balai Pustaka, Depdikbud.
- Narawati, Tati, 2005, *Tari Sunda, Dulu, Kini dan Esok*, Bandung: Pusat Penelitian dan Pengembangan Seni Tradisional Universitas Pendidikan Indonesia.
- Purwanto, Hari, 2000, *Kebudayaan dan Lingkungan*, Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Sal Murgiyanto, 2004, *Tradisi dan Inovasi*, Jakarta: Wedatama Widya Sastra.
- Sedyawati, Edy, 2003, *Warisan Budaya Tah Benda Masalahnya Kini Di Indonesia*, Depok; Pusat Penelitian ke Masyarakat dan Budaya; Lembaga Penelitian Universitas Indonesia.
- Widyastutieningrum, Sri Rohana. 2011. *Sejarah Tari Gamyong Seni Rakyat meemuju Istana Surakarta*. Surakarta; ISI :Press.
- Narasumber Lisan : Dedy Tanuatmadja (80 Tahun, Pensiunan PNS)

MAKNA DIBALIK LIRIK LAGU *KEMBANG GADUNG*

Ocoh Suherti, S.Sn., M.Sn

Prodi Seni Tari, Fakultas Seni Pertunjukan ISBI Bandung
Jl. Buah Batu No. 121 Bandung

Abstrak

Kembang Gadung adalah sebuah lagu pembuka yang biasa disajikan dalam pertunjukan seperti, kiliningan, wayang golek ataupun kesenian lainnya. Lagu tersebut diyakini sebagai lagu buhun yang wajib disajikan. Baik pelaku seni maupun masyarakat penyangganya meyakini keberadaan lagu *Kembang Gadung* masih dipercaya mempunyai sesuatu kekuatan, sehingga penyajiannya merupakan suatu adat yang tidak boleh dilanggar. Lagu *Kembang Gadung* memiliki makna-makna yang berkaitan dengan kehidupan masyarakat Sunda. Sebagai sebuah sajian lagu pembuka, *Kembang Gadung* mengandung unsur lirik atau syair, selain dari aspek-aspek musikalitas lainnya seperti: unsur melodi lagu, laras/tangga nada, dan sebagainya. Lirik lagu *Kembang Gadung* termasuk pada ajaran keluhuran budi yaitu, berupa petuah atau nasihat untuk memperkuat dan meluruskan budi pekerti atau perangai manusia. Isi dalam sebuah lagu setidaknya meliputi dua unsur yaitu, lirik yang sifatnya verbal, dan musikal yang bersifat lebih abstrak. Lirik lagu pada dasarnya mengandung tiga hal yakni: Memuji kepada Tuhan Yang Maha Esa, bersyukur pada Allah Subhanahu Wataala atas semua kenikmatan. Setiap memulai kegiatan hendaknya mengawali dengan ucapan *bismillah* agar mendapat ridho-Nya, permohonan izin, permohonan penjagaan, dan perlindungan para leluhur karuhun sunda serta merupakan persembahan wujud bakti seniman sebagai penyaji seni.

Kata kunci: *makna lagu, lirik lagu, kembang gadung*

PENDAHULUAN

Kesenian sebagai unsur kebudayaan tidak hanya dilihat sebagai "hasil ciptaan", yaitu suatu benda produk dari manusia. Menurut Langer dalam Sumandiyo lebih dipandang sebagai suatu simbol, lambang yaitu, "mengatakan sesuatu tentang sesuatu", jadi berhadapan dengan makna dan pesan untuk diresapkan. Seni sebagai hasil ciptaan (karya seni) adalah hasil simbolisasi manusia, maka prinsip penciptaan seni merupakan pembentukan simbol, dan pembentukan simbol bersifat abstraksi (2006:25). Selanjutnya menurut Koentjaraningrat, kebudayaan sebagai sistem simbol lebih

bersifat abstrak dan sulit untuk diobservasi, tetapi sebagai kompleks aktivitas manusia yang dipandang sebagai sistem sosial, lebih konkrit dan mudah dipahami (1985:100).

Masyarakat di tatar Sunda khususnya seniman/pelaku seni dalam memulai pertunjukan masih tetap mempertahankan eksistensi sajian lagu tradisi yaitu lagu *Kembang Gadung*. Lagu *Kembang Gadung* adalah sebuah lagu pembuka yang sangat umum hampir di sebagian besar daerah Jawa Barat, seperti dalam pertunjukan *Wayang golek, Kiliningan, Bangreng, Bajidoran* dan sebagainya. Penyajiannya merupakan suatu adat kebiasaan yang tidak boleh dilanggar.

Karena jika tidak menyajikan lagu tersebut akan menimbulkan marabahaya. Dengan demikian lagu *Kembang Gadung* bukan hanya lagu biasa, akan tetapi memiliki makna dan simbol yang didasari oleh keyakinan tertentu yang berkaitan dengan sistem kepercayaan lama.

Lagu *Kembang gadung* termasuk pada jenis lagu kawih yaitu bentuk seni suara Sunda yang terikat oleh irama, dengan bahasa ikatan tertentu (lirik lagu) sebagai sarana penyajiannya. Lirik merupakan bagian terpenting untuk dapat mengungkap tema lagu secara verbal. Isi lirik lagu merupakan amanat pengarang yang terpancar dari ungkapan bahasanya dan berlatar belakang tema yang mendasarinya. Isi lirik lagu yang terkandung dalam lagu-lagu kawih menurut Sukanda yaitu berupa informasi (berita, penerangan), ajaran keluhuran budi, pendidikan, patriotisme, kritik, dan kejenakaan, disamping cetusan rasa gembira, sedih dan cinta kasih (1985:80). Kaitannya dengan lagu *Kembang Gadung* yang masih diyakini sebagai lagu ritual, maka hasil pengkajian ini diharapkan dapat mengungkap apa yang tersurat dan tersirat dari kandungan isi lagu tersebut. Isi dalam sebuah lagu setidaknya meliputi dua unsur yaitu lirik yang sifatnya verbal, dan musikal yang bersifat abstrak.

Apabila ditelusuri lebih dalam, lagu-lagu tradisi Sunda mulai dari judul, lirik (rumpaka lagu), bahkan aspek-aspek musikalitasnya banyak mengandung makna yang berkaitan dengan kehidupan sehari-hari, seperti halnya lagu *Kembang Gadung*. Secara etimologi, *Kembang nyaeta bagian tatangkalan, biasana sok jadi buah*

(Satjadibrata, 1948: 165). Artinya *kembang* adalah bagian dari tumbuh-tumbuhan/pepohonan yang biasanya akan menjadi buah. Akan tetapi tidak setiap bunga akan menjadi buah, terbatas hanya pada pohon-pohon tertentu. Pada dasarnya bunga-bunga yang tidak berubah menjadi buah, nilai akhir yang dipandang mendatangkan manfaat atau kegunaan biasanya terletak pada bunga itu sendiri, baik pada keindahan warnanya, keharuman aromanya, maupun manfaat-manfaat yang lainnya misalnya: bunga mawar, melati, ros, dan sebagainya.

Adapun pengertian *gadung*, *gadung nyaeta ngaran tutuwuhan (ngareuy), beutina sok dikokolakeun pikeun didahar* (Satjadibrata, 1948: 165). Artinya *gadung* adalah nama tumbuhan merambat sejenis umbi-umbian yang dapat diolah menjadi makanan. Tumbuhan itu tidak ditanam secara khusus oleh manusia, tetapi berkembang biak merambat pada pohon yang ada di dekatnya: Dalam konteks kuliner, jenis umbi ini apabila diolah dengan benar-benar akan menghasilkan makanan yang enak dan lezat.

Apabila memahami pernyataan di atas, bahwa bunga adalah suatu benda yang merupakan harapan akhir yang dihasilkan oleh suatu pohon, yang memiliki manfaat, kegunaan, dan nilai-nilai estetisnya. Bunga sering juga dijadikan simbol-simbol keindahan, seperti simbol cinta, kasih sayang, wanita, dan sebagainya. Bunga *gadung* menurut informasi dari orang tua penulis warnanya putih kecil-kecil, dan warna putih biasanya dianalogikan pada sifat kesucian. faktor Lingkungan dan alam banyak di wujudkan dalam karya seni, hal ini ditegaskan oleh Sumardjo

bahwa: "Selama masyarakat Indonesia masih mengandalkan hidup agrarisnya atau bergantung pada terselenggaranya kesuburan tanah, maka lambang-lambang kesuburan menjadi begitu banyak manifestasinya dalam seni, yang diwujudkan dalam tema karya seninya" (1992: 21). Berkaitan dengan tanaman, Yakob Sumardjo menyebut Pohon Hayat adalah *axis mundi* yaitu medium perantara Dunia atas dan Dunia Bawah. Pohon hayat adalah dunia tengah yang paradox, pucuknya ada dilangit dan akarnya ada di bumi (2006:84). Dari konsep tersebut dapat dimaknai sebagai berikut: pohon/ tiang atau pilar yang dirambati merupakan penghubung antara manusia dengan yang Illahi, disebut pula material yang memiliki sifat kasar atau besar, sedangkan tanaman gadung memiliki sifat halus atau kecil, dimaknai memiliki tujuan menuju dunia atas. Fisikal *Kembang Gadung* dikategorikan menjadi tiga bagian yaitu: a. Kembang (bunga) sebagai dunia atas karena terletak paling atas, b. Batang yang merambat dan daun sebagai dunia tengah (manusia) karena tumbuh di atas tanah, dan c. Umbi gadung sebagai dunia bawah (bumi) karena berada dibawah tanah atau terkubur (Apriliani, 2014:50).

Dari pernyataan di atas, maka dapat dikatakan bahwa lagu *Kembang Gadung* bukan sesuatu yang sembarangan, tetapi memiliki simbol-simbol tertentu yang berkaitan dengan kehidupan masyarakat Sunda yang masih diyakini sampai saat ini.

Pada kesempatan ini pengamatan terhadap lagu *Kembang Gadung* terbatas pada aspek isi lagu seperti: judul, lirik lagu serta pemaknaannya. Adapun kaitannya dengan aspek-aspek

musikalitas seperti: unsur melodi lagu, laras (tangga nada), pusat nada (tonal center), garis melodi (kontur) yang meliputi: motif, frase dan periode lagu, dapat dilihat pada Jurnal Panggung Vol. 17 no. 2 (2007: 194-212).

Tafsir Atas Lirik Lagu *Kembang Gadung*

Sampai saat ini Lagu *Kembang Gadung* tidak diketahui siapa penciptanya belum didapatkan informasi pasti baik lisan atau tertulis oleh siapa dan kapan lagu tersebut dibuat. Akan tetapi Nanu dan Suparli dalam Apriliani menduga bahwa lagu *Kembang gadung* berasal dari Subang, berhubungan dengan cerita tentang sosok Lapidin (tokoh pembela rakyat pada masa penjajahan di daerah Subang). Sedangkan Suparli menduga lagu *Kembang Gadung* pertama berkembang di Sumedang pada kesenian *Ketuk tilu*, termasuk dalam perubahan penyajiannya yang awalnya disajikan dalam *embat* sawilet berubah menjadi *embat* dua wilet (2014: 4). Terlepas dari kapan dan siapa penciptanya yang jelas lagu *Kembang Gadung* sampai saat masih sangat berdaya guna bagi masyarakat penyangganya khususnya masyarakat di Jawa Barat atau Tatar Sunda. Menurut Raditya eksistensi dari sebuah lagu adalah yang mempunyai fungsi dan daya guna dalam masyarakat (Fortunata, 2014:164).

Untuk mengungkap makna lirik lagu *Kembang Gadung*, akan digunakan pemahaman denotatif dan konotatif. Denotatif lebih mendekati pada arti kata yang sebenarnya sesuai dengan kamus (sebagai referensial), sedangkan arti konotatif adalah bentuk kata

denotatif yang ditambah dengan penggambaran, ingatan dan perasaan yang ditimbulkan oleh kata denotatif tersebut (Sobur, 2003: 262). Sehingga hasilnya merupakan interpretasi dari lirik lagu *Kembang gadung*. Interpretasi menurut Recoeur dalam Sumandiyo adalah usaha akal budi seseorang untuk mengungkap makna yang tersembunyi dibalik makna yang langsung tampak, atau untuk mengungkapkan tingkat makna yang diandaikan di dalam makna harafiah (2006: 27).

Lirik lagu *Kembang Gadung*, sebagai berikut..

(Bait 1)

*Bismilah ngawitan manggung
Muji syukur ka Yang Agung
Neda widi maha suci
Seuweu siwi Siliwangi
Neda rahmat sapaatna
Ti Gusti Nu Maha Suci
Neda diaping dijaring
Neda sapaat pangriksa
Sareng ka para karuhun
Nyanggakeun ieu pangbakti
Ulah bade hiri dengki
Kembang gadung lagu buhun
Titinggal para karuhun
Neda kasari katampi
Pangbakti ti seuweu siwi*

Bismilah memulai pertunjukan
Memuji dan bersyukur kepada Yang Agung
mohon izin ke Yang Maha Suci
anak cucu keturunan Siliwangi
mohon karunia pertolongan
dari Allah Yang Maha Suci
mohon dijaga lahir dan bathin
mohon dijaga dan dilindungi
juga kepada para leluhur
menghaturkan
pengadiah/persembahan
janganlah iri dengki
Kembang Gadung lagu lama

peninggalan para leluhur
mohon diterima
persembahan dari anak cucu

Sumber : Asep Mulyana, Bandung: Seniman

Menurut Sukanda lirik lagu *Kembang Gadung* termasuk pada bentuk lirik puisi bebas jenis kuartrin (1985:65). Lirik lagu di atas, terutama bait pertama, merupakan lirik yang umum yang sering dilantunkan oleh setiap *pesinden*. Sedangkan lirik selanjutnya merupakan melodi lagu yang diulang, biasanya bertema penjelasan kelompok kesenian yang tampil saat itu, tentang permohonan maaf atas kekurangan dan kelemahan penampilan, atau komentar-komentar lainnya yang intinya berisi pembukaan. Bahkan kebanyakan untuk lirik lagu yang kedua mengulang bait pertama. Oleh arena itu, analisis aspek lirik lagu *Kembang Gadung* ini hanya akan difokuskan pada bait yang pertama saja. Perhatikan lirik lagu *Kembang Gadung* pada bait pertama:

*Bismilah ngawitan manggung
Muji syukur ka Yang Agung*

Dimaknai sebagai ungkapan rasa syukur

*Neda widi maha suci
Seuweu siwi Siliwangi
Neda rahmat sapaatna
Ti Gusti Nu Maha Suci*

Dimaknai sebagai permohonan ijin

*Neda diaping dijaring
Neda sapaat pangriksa*

Dimaknai sebagai permohonan penjagaan

*Sareng ka para karuhun
Nyanggakeun ieu pangbakti
Ulah bade hiri dengki*
Dimaknai sebagai permohonan agar tidak ada gangguan

*Kembang gadung lagu buhun
Titinggal para karuhun
Neda kasari katampi
Pangbakti ti seuweu siwi*

Dimaknai sebagai persembahan

Dari pemaknaan lirik lagu bait pertama di atas, pada dasarnya mengandung tiga hal yakni:

1. Memuji kepada Tuhan Yang Maha Esa, bersyukur pada Allah Subhanahu Wataala atas semua kenikmatan. Setiap memulai kegiatan hendaknya mengawali dengan ucapan *bismillah* agar mendapat ridho-Nya.
2. Permohonan izin, permohonan penjagaan, dan perlindungan para leluhur karuhun sunda.
3. Persembahan wujud bakti seniman sebagai penyaji seni.

Bila merujuk pada isi lirik, maka lagu *Kembang Gadung* termasuk pada ajaran keluhuran budi yaitu berupa petuah atau nasihat untuk memperkuat dan meluruskan budi pekerti atau perangai manusia. Lirik lagu atau rumpaka merupakan sarana untuk *sinden* dalam menyajikan *kawih*. Menurut Iyar Wiarsih tugas juru kawih atau *sinden* tidaklah ringan tetapi amatlah mulia bila betul-betul melakukan perannya:.... *nu utama salian ti mere hiburan anu sehat teh, sacara teu langsung jadi juru penerang jeung juru atik masarakat. Mere pepeling jeung nasehat supaya salawasna aya dina jalan bener. Nu*

kadalon-dalon lampahna bisa babalik pikir jadi manusa nu aya guna keur masyarakat, nagara tur agama (1981:3). Melalui lirik lagu semua petatah petitih serta nasihat disampaikan oleh *pesinden*, dalam hal ini lirik lagu selalu berhubungan dengan segala macam persoalan hidup yang dialami manusia.

Seniman pencipta maupun penyaji seni biasanya mempunyai keinginan untuk menyenangkan orang lain dalam arti member kemanfaatan, dapat menggugah hasrat manusia menjadi bahagia yang tidak terhingga. Seni tidak hanya member keindahan semata, tetapi juga memberi makna kebaikan.

SIMPULAN

Setiap unsur kebudayaan memiliki bentuk, bentuk memiliki fungsi, dari fungsi diperoleh makna, selanjutnya berupa nilai-nilai. Dengan demikian bentuk, fungsi dan makna merupakan suatu kesatuan yang tidak dapat dipisahkan. Dengan memahami bentuk, fungsi dan makna dari suatu kebiasaan masyarakat dalam hal ini penyajian lagu *Kembang gadung*, maka akan secara mendalam dapat dipahami simbol-simbol dan nilai-nilai yang diresapkannya.

Lagu *Kembang Gadung* memiliki runtutan etika berdoa yaitu: diawali dengan rasa syukur pada Sang Pencipta, ke-dua permohonan ijin, permohonan penjagaan dan keselamatan, serta ketiganya persembahan yaitu wujud bakti seniman selaku penyaji seni. Dengan demikian representasi konteks daya hidup dari Yus Rusyana yaitu: "manfaat, selamat dan nikmat" tertuang pula dari sajian lagu *Kembang Gadung*.

Oleh karena itu lagu *Kembang Gadung* dalam pertunjukan seni tradisi Sunda memiliki gagasan dan konsep yang jelas, Lagu disajikan bukan hanya menghibur semata, melainkan sarat dengan makna, tergantung dari sisi mana memahaminya.

Daftar Pustaka

- Enip Sukanda, *Kawih di Priangan*, Laporan Penelitian, Proyek Pengembangan Institut Kesenian Indonesia Sub Proyek ASTI Bandung.
- Fortunata Tyasrinestu, 2014 "Lirik Musikal pada lagu Anak Berbahasa Indonesia", dalam *Resital Jurnal Seni Pertunjukan*, Vol 15 No.2- Desember 2014:164
- Koentjaraningrat, 1985 *Persepsi Masyarakat Tentang Kebudayaan*. Jakarta: PT. Gramedia
- R. Brandon, James, 2003 *Jejak-jejak Seni Pertunjukan Di Asia Tenggara*. Bandung: P4 ST UPI
- R. Satjadibrata, 1948 *Kamoes Basa Soenda*, Bale Poestaka, Jakarta.
- R. H. Hasan Mustopa, 1985 *Adat Istiadat Orang Sunda*, Penerbit Alumni, Bandung.
- Sobur, Alek. 2003 *Semiotika Komunikasi*, Remaja Rosdakarya, Bandung
- Suci Apriliani. 2014, *Fungsi dan Makna Lagu Kembang Gadung Dalam Sekar Kepesindenan Di Kabupaten Subang*. Tesis Pascasarjana STSI Bandung.
- Pandi Upandi, 2007 "*Kembang Gadung Lagu Buhun Daerah Subang: Dari Penyajian Ritual menjadi Presentasi Estetis*" dalam *Jurnal Panggung* Vol 17 No I, Bandung: Jurnal Seni & Budaya, STSI.
- Yakob Sumarjo, 1992 *Perkembangan Teater Modern dan Sastra Drama Indonesia*, PT. Citra Aditia Bakti: Bandung.
- 2001 *Seni Pertunjukan Indonesia Suatu pendekatan sejarah*, Bandung: STSI Press
- 2003 *Simbol-simbol Artefak Budaya Sunda*, Penerbit Kelir, Bandung.
- 2006 *Estetika Paradoks*. Bandung: Sunan Ambu Press
- Y.Sumandiyo Hadi, 2006 *Seni Dalam Ritual Agama*. Yogyakarta: Buku Pustaka

ADAPTASI KONSERTO PADA ENSAMBEL GITAR SEBAGAI UPAYA PENGAYAAN BAHAN AJAR MATAKULIAH ENSAMBEL PADA PROGRAM SARJANA

Andre Indrawan, Kustap

Jurusan Musik, FSP ISI Yogyakarta;

indrawan_andre@yahoo.com; kustap2014@gmail.com

Abstrak

Penelitian ini membahas upaya pengembangan formasi ensambel gitar dalam rangka pencapaian kesetaraan artistik terhadap penyajian konserto untuk orkestra dan solois instrumen tiup. Proses penelitian ini diterapkan dalam konteks pembelajaran dan pengajaran paket mata kuliah Koor/Orkes/Ensambel (KOE) pada kurikulum pendidikan tinggi musik di Indonesia. Permasalahan utama dalam studi ini ialah bagaimana menerapkan repertoar orkestra pada ensambel gitar? Tujuan dari pemecahan masalah tersebut ialah untuk memperkaya materi pengajaran ensambel gitar yang termasuk salah satu kelompok studi dari paket kelas-kelas KOE. Kontribusi hasil penelitian ini adalah rekonstruksi model pembelajaran ensambel gitar dari tingkat menengah hingga tinggi. Guna mencapai target yang telah ditetapkan, penelitian ini dilakukan dengan menggunakan kombinasi metodologis di antara metode transkripsi musikologis dengan metode tindakan kelas yang diadopsi pada studi material dan proses belajar ensambel gitar. Permasalahan yang teridentifikasi disimpulkan dengan pembuatan prototipe aransemen baru sebagai alternatif materi pengajaran melalui proses pengolahan editorial. Penelitian ini menyimpulkan bahwa keterbatasan gitar dalam menghasilkan kesetaraan terhadap kualitas artistik orkestra dapat diatasi tidak hanya dengan mentranskrip reduksi pianonya tapi langsung dari skor orkestranya. Oleh karena itu, ensambel gitar dapat menjadi alternatif yang lebih baik dari versi pengiring piano dalam menyajikan sebuah konserto dengan solis instrumen tiup, dan pada saat yang sama memperkaya repertoar ensambel gitar.

Kata kunci: *Ensambel gitar, transkripsi, konserto*

PENDAHULUAN

Di antara kuliah-kuliah vokasional yang diterapkan pada pendidikan tinggi seni di Indonesia adalah studi ketrampilan kolaboratif instrumen-instrumen musik, yang umumnya dikemas dalam paket-paket kuliah Koor/ Orkes/ Ensambel (KOE). Paket-paket tersebut meliputi: (1) koor untuk kolaborasi vokal pria dan wanita, (2) orkestra untuk kolaborasi berbagai kelompok instrumen, dan (3) ensambel untuk kelompok instrumen sejenis, atau kelompok vokal sejenis. Salah satu

formasi ensambel kelompok instrumen sejenis ialah ensambel gitar klasik. Repertoar ensambel gitar sangat terbatas karena instrumen ini termasuk instrumen solo, seperti halnya piano dan harpa yang lazimnya memainkan karya-karya tunggal. Sehubungan dengan keterbatasan tersebut hingga saat ini bahan perkuliahan ensambel gitar mengandalkan aransemen baru yang dirancang sendiri oleh para dosen yang mengampu matakuliah tersebut.

Sumber-sumber pengembangan repertoar ensambel gitar sangat bervariasi, dapat berasal dari komposisi

asli yang dirancang khusus dan dapat juga dari repertoar untuk instrumen lain, baik karya-karya solo untuk piano, gitar, dan harpa, maupun karya-karya ensambel hingga orkestra. Dari berbagai sumber tersebut repertoar yang sangat jarang diadaptasi ke ensambel gitar ialah repertoar orkestra yang menampilkan permainan solo instrumen, atau disebut konserto. Sehubungan dengan itu penelitian ini memilih konserto sebagai bahan perancangan bahan ajar.

Walaupun repertoar konserto berkembang sejak masa Barok (abad ke-17) namun mencapai kematangannya pada masa Klasik (abad ke-18). Dari banyak tipe-tipe konserto Klasik yang memungkinkan untuk diadaptasi pada ensambel gitar ialah bagian pertama *Concerto G Mayor* dengan solis flute, K.131, karya W.A. Mozart. Rancangan aransemennya dari karya ini akan memberikan dua manfaat sekaligus, yaitu sebagai pengiring flute dan di sisi lain sebagai pengayaan bahan ensambel gitar. Sebagai salah satu dari tipe-tipe konserto Klasik karya ini masih terpengaruh gaya Barok, khususnya gaya *ritornello* dan *basso continuo* sehingga identifikasi penerapan bentuk sonata pada karya ini tidaklah mudah.

Permasalahan dalam penelitian ini terinspirasi dari permasalahan pengadaan orkes pelaksanaan ujian akhir kuliah-kuliah instrumen-instrumen melodis. Solusi permasalahan orkestra pengiring yang memakan biaya besar sebenarnya telah lama dilakukan yaitu melalui perancangan ulang orkes pengiring dalam format reduksi piano. Dari permasalahan tersebut timbul gagasan untuk merancang aransemennya

gitar sebagai alternatif instrumen pengiring dari instrumen-instrumen melodis. Sehubungan dengan itu rumusan masalah penelitian ini adalah sebagai berikut:

- a. Bagaimanakah penerapan bentuk sonata pada bagian pertama *Concerto G Mayor* dengan solis flute, K.131, karya W.A. Mozart?
- b. Apakah ensambel gitar dapat berperan sebagai alternatif piano pengiring pada karya ini?
- c. Bagaimana penerapan temuan penelitian ini pada pengembangan bahan ajar ensambel gitar?
- d. Bagaimana penerapan tipe aransemennya konserto pada proses pembelajaran ensambel gitar.

Dari masalah-masalah yang telah dirumuskan tersebut maka tujuan dari penelitian ini adalah sebagai berikut:

- a. Memperoleh pengetahuan musikologis tentang penerapan bentuk sonata pada konserto-konserto Klasik awal yang menggunakan gaya *ritornello*, dalam rangka memahami pembagian peran di antara solis dan orkestra.
- b. Menghasilkan aransemennya orkes pengiring ensambel gitar pada bagian pertama *Concerto G Mayor* dengan solis flute, K.131, karya W.A. Mozart sebagai prototipe pengembangan repertoar ensambel gitar.
- c. Menghasilkan materi ajar untuk mata kuliah ensambel gitar berupa aransemennya-aransemennya selain dari karya Mozart untuk ensambel gitar dengan solis flute.
- d. Menghasilkan pagelaran yang merupakan uji coba hasil

perancangan ansambel gitar dari penelitian ini.

Hingga kini aransemenn ansambel gitar klasik yang mengadopsi repertoar konserto yang menampilkan penyajian solis instrumen non-gitar, khususnya dari periode Klasik, dapat dikatakan belum pernah dilakukan. Dari tayangan-tayangan melalui situs jaringan luas *youtube* belum ditemukan adanya produk-produk transkripsi konserto dengan solis instrumen melodis. Hasil transkripsi ansambel gitar yang menggunakan repertoar orkestra sebagai sumber ialah: (1) karya Beethoven, *Symphony No. 5* oleh Shiba Guitar Club (diunggah oleh SGC Archives pada 3 Maret 2010), dan (2) Vivaldi, *Estro Armonico, Op. 3-10* (Shiba GC Archives, 29 Mei 2009); (3) Bohemian Guitar Orchestra memainkan karya orkestra Bizet, *Ouverture de Carmen* (diunggah oleh Petra Poláčková, 1 Januari 2009) dan (4) karya Mozart, *Symphony No.40, K. 550*. Petra Poláčková, 2 Januari 2009). Survey melalui situs *Youtube* tersebut jelas menunjukkan sangat sedikitnya orkestra gitar yang memainkan komposisi konserto yang menampilkan solis instrumen tiup. Karya-karya tersebut terbatas pada komposisi Barok yang umumnya berasal dari komposisi solo instrumen, misalnya dari J.S. Bach, *Organ Concerto BWV593(3)* (Shiba GC Archives, 22 Mei 2009), yang tidak melibatkan instrumen non-gitar sebagai solis. Dengan demikian keaslian gagasan perancangan ansambel gitar dalam penelitian laik dipertimbangkan keasliannya.

Untuk memecahkan keempat rumusan masalah tersebut studi ini menggunakan metode penelitian

musikologi dalam perspektif musik Barat, khususnya bidang pertunjukan instrumental penyajian ansambel gitar klasik, dalam konteks pengembangan model pembelajaran musik di perguruan tinggi Indonesia. Sampel utama yang dijadikan model pelaksanaan pembelajaran ansambel gitar ialah kuliah ansambel gitar yang dilaksanakan di Jurusan Musik, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Yogyakarta. Dalam penelitian ini digunakan beberapa pendekatan metodologis: 1) Metode komparatif, 2) Metode analitikal, 3) Metode transkripsi, dan 4) Metode penelitian tindakan.

PEMBAHASAN

1. Hasil Studi komparatif

Studi awal penelitian ini adalah survey proses pembelajaran ansambel gitar di beberapa perguruan tinggi Indonesia yang memiliki program sarjana seni untuk bidang musik. Pencarian data dilakukan pada program studi D3 dan S1 Seni Musik di HKBP Nomensen di Medan, ISI Padangpanjang, AKMR di Riau, ISI Denpasar, Universitas Pelita Harapan, dan Institut Kesenian Jakarta pada Semester Gasal dan Genap Tahun ajaran 2014/2015

Berdasarkan studi lapangan yang telah dilakukan maka dalam hal silabus dan kurikulum, mata kuliah ansambel gitar pada seluruh program studi Seni Musik di Indonesia belum memiliki standar yang sama. Perbedaan yang cukup menyolok di antara perkuliahan KOE ialah dalam hal penyelenggaraannya. Beberapa fenomena yang teridentifikasi di

antaranya ialah, diterapkan sebagai pilihan yang utuh selama enam semester sebagai kuliah wajib (ISI Yogyakarta) namun tidak ada kuliah orkestra lengkap. Sementara itu ada yang menerapkannya sebagai suatu kesatuan dalam rangkaian tahap-tahap, misalnya dua semester pertama koor, pada dua semester berikutnya ensambel; ada yang menerapkan kelompok instrumen sejenis, ada juga yang menerapkan formasi musik kamar lintas instrumen, dan terakhir orkes lengkap. AKMR bahkan mensinergikan kuliah KOE dengan tugas akhir komposisi musik dan penyajian musik.

Pemasalahan yang dihadapi oleh institusi-institusi tersebut berbeda-beda. Namun terdapat pola permasalahan yang sama, yaitu jumlah mahasiswa, kualitas mahasiswa yang diterima, dan kekurangan repertoar. Masalah-masalah tersebut saling berkaitan; misalnya, jumlah mahasiswa yang sedikit sedikit akan mempengaruhi model pembelajaran dan dengan sendirinya jenis repertoar ensambel yang tepat untuk kondisi tersebut. Demikian juga dengan kualitas mahasiswa yang tidak merata. Jika repertoar terlalu tinggi maka tidak dapat diterapkan secara merata, sedangkan jika terlalu rendah padahal kualitas mahasiswa tinggi maka dosen perlu memikirkan strategi pembelajaran yang berbeda.

Dari berbagai masalah tersebut masalah yang pasti dihadapi oleh mereka ialah keterbatasan repertoar sehingga cara mengatasinya adalah sama yaitu dengan membuat aransemennan dan transkripsi dari instrumen lain. Hingga penelitian lapangan dilakukan, kecuali beberapa institusi yang menerapkan transkripsi dari orkestra,

di antaranya ialah IKJ dan ISI Yogyakarta, yang lainnya belum ada karena kendala teknis dan jumlah peserta kuliah. Suatu aspek positif yang dilakukan oleh hampir semua institusi ialah memiliki *output* pembelajaran yang sama yaitu mampu tampil dalam konser di akhir semester.

2. Hasil Studi Analitikal-teoretik

Dari banyak komposisi konserto untuk orkestra dan solo tiup kayu telah dipilih solis Flute dengan berbagai alasan yang di antaranya ialah warna suara dan dominasi volumenya yang tidak sekuat instrumen lainnya. Di samping itu jumlah pemain flute adalah yang terbanyak dibandingkan dengan pemain tiup kayu yang lainnya. Dari tipologi orkestrasinya akhirnya ditetapkan komposisi konserto dari periode Klasik awal dari komponis yang terkenal yaitu WA Mozart, pada gerakan pertama.

Hasil pengamatan melalui metode analitikal-teoretik menunjukkan bahwa bahan transkripsi yang dipilih dalam penelitian ini, yaitu, *allegro maestoso Concerto in G major for Flute, K.131* dari W.A. Mozart tersusun dari bentuk sonata. Identifikasi bentuk sonata pada karya ini memang tidak semudah karya-karya klasik di pertengahan era, karena masih terpengaruh oleh gaya Barok, yaitu mengandung aspek-aspek polofonis yang masih menonjol pada sebagian besar seksinya. Di samping itu juga gaya *ritornello* yaitu pergantian bagian-bagian solo dan *tutti* (bersama-sama). Pada bentuk ini bagian eksposisinya terdiri dari dua kelompok tema, atau disebut "eksposisi ganda." Pada bagian development tema ini bertransformasi dari G mayor ke D

mayor. Pada bagian rekapitulasi kedua kelompok tema tersebut kemudian kembali dalam kunci G mayor. Tema pokok dan transposisinya, baik pada developmen maupun rekaipitulasi, terangkai dari pola-pola *ritornello*. Eksplorasi motif-motif pada keseluruhan karya ini dikembangkan dari motif-motif bagian eksposisi.

3. Hasil transkripsi

Proses transkripsi dilakukan dengan menyalin notasi seluruh instrumen pada partitur orkestra dengan menggunakan *software* musik *Encore 5.0*. Dalam proses penyalinan kelompok instrumen gesek, yaitu biola pertama, biola kedua, viola, dan cello, didistribusikan kepada gitar 1, 2, 3, dan 4. Di atas skor kwartet gitar diletakan staf notasi untuk solis, seperti pada skor orkes.

Instrumen-instrumen pendukung lainnya, yaitu dua oboe dan dua horn in G di tulis di atasnya. Permasalahan untuk keempat instrumen pendukung tersebut ialah banyak nada-nada panjang sementara durasi panjang nada tunggal pada gitar jauh lebih terbatas. Untuk mengatasi permasalahan tersebut nada-nada panjang dimainkan dengan teknik tremolo. Permasalahan lain ialah jangkauan, atau register, dari instrumen gitar yang lebih pendek dari biola sehingga nada-nada tinggi di atas fret keduabelas sangat sulit untuk dimainkan pada gitar. Bagian-bagian ini tentunya harus diturunkan satu oktaf dan berakibat pada penyesuaian harmoni yang tidak mudah. Pengatasan masalah ini dilakukan dengan mengubah posisi harmoni dari terbuka menjadi tertutup tanpa mengubah esensi harmoninya. Untuk bagian kontrabass,

yang pada dasarnya menggunakan notasi yang sama dengan cello namun pada satu oktaf yang lebih rendah, pada ensambel gitar digunakan bass akustik. Dari pengamatan penyajian ensambel gitar di situs Youtube, sebenarnya ada jenis-jenis gitar akustik yang setara dengan cello, dan juga gitar-gitar sopran yang bersuara tinggi (termasuk mandoline), sehingga warna suara ensambel bisa lebih dekat dengan orkes.

4. Hasil Penelitian Tindakan

Pada semester Gasal 2014 hasil aransemen ini diajarkan di kelas dan dievaluasi setiap empat kali pertemuan. Setelah mendapatkan masukan baik dari dosen pengampu maupun mahasiswa peserta kuliah, dilakukan editorial dengan menghilangkan bagian-bagian tertentu yang tidak mengganggu struktur komposisi dan harmoni dan memperbaiki sistem penjarian pada bagian-bagian tertentu yang sulit. Di akhir semester ternyata kelas ensambel belum berhasil untuk memainkan hasil transkripsi ini sesuai target yang diharapkan. Komentar umum yang dikemukakan oleh beberapa dosen dan sebagian besar mahasiswa ialah bahwa aransemennya terlalu susah secara teknis.

Pada semester Genap 2014 dilakukan transkripsi ulang dari sumber reduksi piano dengan asumsi bahwa akan lebih mudah jika ditransfer ke gitar. Namun demikian pada semester Gasal 2015/2016 peserta kuliah merasakan hal yang sama bahwa aransemennya tetap susah secara teknik. Akhirnya kami memutuskan bahwa hasil transkripsi pertamalah yang dijadikan prototipe adaptasi orkestra ke ensambel gitar, namun khusus untuk

tingkat ke-trampilan tinggi. Gagasan baru yang muncul setelah menerapkan kedua transkripsi lagu yang sama dari sumber yang berbeda ialah mencari bahan-bahan reduksi piano yang lebih mudah, yaitu karya-karya barok awal dengan solis rekorder. Perluasan repertoar untuk-tingkat-tingkat yang lebih rendah ternyata hingga saat ini bisa diterima. Hambatan mencari solis juga dapat diatasi dengan mengadaptasi permainan solo instrumen tiup pada permainan gitar sehingga menjadi karya ensamble gitar yang utuh.

SIMPULAN

Reduksi piano dengan sendirinya banyak menghilangkan bagian-bagian tertentu dari detail-detail orkestra dan pada saat yang sama terdapat penyesuaian yang tidak sedikit terhadap kapasitas piano yang terbatas. Dari segi produksi suara dan karakteristik produksi musikal gitar memiliki kesamaan yang tidak bisa dipungkiri kondisinya dengan piano. Walaupun memiliki kelemahan di dibandingkan dengan piano dalam hal volume dan register, namun jika dibandingkan dengan kelompok instrumen gesek (biola, viola, dan cello), gitar masih memiliki kedekatan dengan instrumen gesek karena termasuk kelompok yang sama yaitu *string*, sementara piano berdiri sendiri. Dengan kelemahan dan sedikit kelebihan tersebut pada dasarnya gitar dalam formasi ensambel dapat memiliki kemampuan lebih dalam hal harmoni dan memainkan bagian-bagian orkestra secara lebih komprehensif yang tidak mungkin dapat dilakukan oleh piano. Dengan demikian sebuah ensambel gitar akan mampu mendekati

penyajian orkestra dibandingkan dengan piano.

Daftar Pustaka

- Feldman, Martha, 1996, "Staging the Virtuoso: *Ritornello* Procedure in Mozart, from Aria to Concerto", dalam Neal Zaslaw (ed.), *Mozart's Piano Concertos: Text, Context, and Interpretation*, Ann Arbor: University of Michigan Press
- Hepokoski, James, dan Darcy, Warren, 2006, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford: Oxford University Press.
- Hutchings, Arthur, 2002, "Concerto", entri dalam Stanley Sadie, (2002), *The New Grove Dictionary Seco*"nd Edition Volume 6, New York., hal. 240.
- Keefe, Simon P. (ed.). 2005. *The Cambridge Companion to the Concerto*. UK: Cambridge University Press
- Lorenz, Michael. 2005. "The Jenamy Concerto", dalam *Newsletter of the Mozart Society of America*, x/1 (27 January 2005), 1-3.
- Oracle Education Foundation. 2012. "The Classical Concerto" dalam *Oracle Thinkquest* dalam http://www.library.thinkquest.org/27927/Classical_concerto.htm (di-download tanggal 19 Juni 2013; jam 10:00 WIB)
- Rust, Frances dan Clark, Christopher. (tanpa tahun). *How to Do Action Research in Your Classroom*. USA: Teachers Network Leadership Institute (TNLI).

Watanabe, Ruth T. 1967. *Introduction to Music Research*. New Jersey: Prentice Hall, Inc.

Webster, James, 1996, "Are Mozart's Concertos 'Dramatic'?": Concerto *Ritornello* versus Aria Introductions in the 1780". Dalam Neal Zaslaw (ed.), *Mozart's Piano Concertos: Text, Context, and Interpretation*, Ann Arbor: University of Michigan Press

Worthen, Douglas, 2008, "Mozart Flute Concerto in G Major, *Allegro maestoso*" Southern Illinois University Carbondale, OpenSIUC.

WUWUNG MAYONG JEPARA JAWA TENGAH

Arif Suharson

Institut Seni Indonesia, Yogyakarta
arifkeramos@yahoo.com

Abstract

Javanese culture derives from the intellectual, emotional, and physical process in Javanese environment. This process goes on to keep up with the constant changes in the environment. This process has resulted in such artistic products as decorative roof top of wuwung in Mayong Jepara Central Java. The wuwung has been aesthetically put on top of Javanese traditional houses precisely above the blandar penuwun. This roof top serves the function as the cover to keep water and dust from entering the house. This such kind of wuwung is characteristically decorated with glass mozaik and is therefore uniquely different from that in other regions. This analysis is attempting to identify and prove qualitative explanation. Accordingly this study employs qualitative method to avoid mathematic calculation. It is so because what matters is the value of particularly specific and unique objects which contain meaningful action. The study deals with visual art, particularly ceramic craft of clay. It is expected that there will be sustainable benefits to reserve local genius in the national culture. The art work of decorative wuwung from Mayong Lor Jepara Central Java is characteristically clear and can be classified by time, technique of making, decorative technique, material, and meaning. Results of the study suggested that wuwungan wayang in Mayong Central Java which is familiar in Javanese society clearly represents such good characters or heroic figures. For the Javanese people who already held particular beliefs such animism and dynamism long before the introduction of such religions as Hindu, Budha, and Islam, put a historical background in the development of meaningful symbols. Home decoration implies more than physical activities; rather it implies praying and expectation represented by the decorative wuwung produced in Mayong Jepara with its aesthetic beautiful mozaik of glass.

Key words: *decorative art, wuwung, glass mozaik, Mayong Jepara*

PENDAHULUAN

Berbicara mengenai bentuk dan fungsi *wuwung* hias bagi masyarakat Jawa, selain untuk menambah keindahan atap rumah, juga memiliki nilai filosofis yang berhubungan dengan makna. Pengertian *wuwung* dalam *Kamus Bahasa Jawa* adalah *gendeng (atep) sing ditrap ing tumpukaning payon sing dhuwur (soko dhuwure*

molo) (Widada dkk., 2001:858). Artinya *wuwung* merupakan bubungan rumah, yaitu bagian dari atas rumah tradisional Jawa yang berfungsi sebagai tutup pada atap rumah agar tidak terkena air hujan ataupun debu yang masuk lewat atap. Secara keseluruhan, bentuk seni hias *wuwung* ada dua jenis menurut bahan dasarnya, yaitu *gerabah* dan logam/seng. Seni hias *wuwung gerabah* sudah mulai diterapkan lebih dahulu

dari pada seng pada bangunan rumah tempat tinggal masyarakat Jawa. Bahkan juga pernah dibuat seni hias *wuwung* serupa dari bahan kayu dan batu.

PEMBAHASAN

Seni hias *wuwung* Mayong Jepara sering disebut sebagai *wuwung wayang*, *wuwung jengger*, *wuwung Kudus*, dan *wuwung ukiran*. Disebut *wuwung wayang* karena visualisasi *wuwung* yang diproduksi oleh pengrajin Mayong Jepara bentuknya menyerupai bentuk *gunungan* yang biasa dilihat dalam pertunjukan wayang kulit. Masyarakat umum juga mengatakan *wuwung jengger* karena visualisasinya menyerupai *jengger* ayam jago yang biasanya tumbuh di atas kepala ayam jago dewasa. Banyak juga yang mengatakan *wuwung Kudus* dimana aplikasi seni hias *wuwung* ini banyak digunakan masyarakat Kudus untuk menghias atap rumah mereka (joglo pencu). Karena banyaknya konsumen masyarakat dari wilayah Kudus yang sering mengaplikasikan seni hias *wuwung* Mayong Jepara ini, maka muncullah sebutan *wuwung Kudus*, padahal masyarakat Kudus saat ini tidak ada yang memproduksi seni hias atap rumah Jawa ini.

Akan tetapi kenyataan ini tidak bisa dihindarkan karena proses sejarah yang telah menjadikan rumah tradisional Kudus sebagai dasar yang kuat, sehingga menyebut seni hias *wuwung* Mayong Jepara menjadi *wuwung Kudus*. Bila dilacak balik, persamaan itu merupakan indikasi, bahwa raja-raja Mataram dalam membangun keraton, pada permulaan abad ke-17 mencontoh bentuk dan

susunan bangunan keraton Demak atau Pajang yang dibangun pada abad ke-16, menurut pola dasar keraton kerajaan Majapahit abad ke-15 atau ke-14. Seni bangunan tradisional untuk para elite bangsawan Demak, pada masa awal pertumbuhan Islam di pesisir utara Jawa, masih dapat dinikmati hingga sekarang, diantaranya rumah tradisional Kudus Demak, yang pada mulanya berperan sebagai pusat pertumbuhan dan perkembangan Islam di Jawa memberikan sumbangan besar bagi perkembangan kehidupan sosial, termasuk berkembangnya kesenian bercorak Islam (Gustami, 2007:175).

Keberadaan seni hias *wuwung gerabah* di tengah-tengah masyarakat yang situasi dan kondisi perkembangannya mengalami pasang surut, tidak dapat lepas dari faktor sosial dan budaya masyarakat pendukungnya. Edmund Burke Feldman dalam bukunya yang berjudul *Art as Image and Idea* mengemukakan teori dalam karya seni melalui beberapa aspek, yaitu: *the functions of art (personal, social, physical)*, *the styles of art (objective accuracy, formal order, emotion, fantasy)*, *the structure of art (grammar, design, aesthetics)*, *the interaction of medium and meaning (painting, sculpture, architecture)*, (Feldman, 1967:6-306).

Berdasarkan pendapat Feldman tersebut dapat diinterpretasikan bahwa fungsi personal berkaitan dengan seni sebagai media untuk mengungkapkan ekspresi pribadi seniman dalam wujud karya seni; fungsi sosial adalah perwujudan seni yang terkait dengan kondisi sosial. Dalam pendapat yang sama dijelaskan bahwa karya seni menunjukkan fungsi sosial apabila: 1)

karya seni itu cenderung mempengaruhi perilaku kolektif orang banyak, 2) karya itu diciptakan untuk dilihat atau dipakai khususnya dalam situasi-situasi umum, 3) karya seni itu mengekspresikan atau menjelaskan aspek-aspek tentang eksistensi sosial. Fungsi fisik berkaitan dengan karya seni yang secara fisik memiliki kegunaan praktis seperti seni hias *wuwung* Mayong Jepara. Berdasarkan analisis gaya seni, Feldman mengklasifikasikan karya seni menurut waktu, daerah, wujud, teknik dan *subject matter*.

Lebih lanjut dijelaskan media adalah suatu penggunaan karakteristik dari bahan-bahan khusus untuk suatu tujuan artistik. Menurut Feldman untuk mengkaji struktur seni diurut dari unsur seni rupa dan pengorganisasian elemen seni, termasuk kontribusi penikmat terhadap karya seni. Seni Hias *Wuwung Gerabah* Mayong Jepara secara konstektual terkait dengan sejarah, terutama dalam hubungannya dengan faktor-faktor yang mempengaruhi pertumbuhan dan perubahannya. Berkaitan dengan pendekatan di atas, dalam mengkaji bentuk, fungsi, struktur, gaya, media dan teknik, digunakan pendekatan estetis. Dapat dilihat bahwa seni hias *wuwung* Mayong Jepara memiliki 4 bagian penting yang harus diketahui. Empat bagian penting itu adalah:

1. Seni hias *wuwung* bagian atas diposisi tengah-tengah disebut sebagai *wuwung rojo*
2. *Wuwung* sebelah kanan kiri *wuwung rojo* sebagai *wuwung pengapit*
3. Seni hias *wuwung* bagian atas diposisi paling ujung/sudut kanan

dan kiri disebut sebagai *wuwung bulusan*

4. Seni hias *wuwung* bagian pinggir ke bawah disebut sebagai *wuwung jengger*.

Seni wayang yang hidup dalam sendi-sendi kehidupan masyarakat Jawa telah menyatu juga dalam kehidupan estetis yang tervisualisasi dalam bentuk-bentuk seni hias seperti seni hias *wuwung* untuk menghias tempat tinggal yaitu rumah. Inspirasi bentuk *mahkutho*, *gelung supit urang*, dan *gunungan* menjadi ide dasar penciptaan seni hias rumah masyarakat Mayong Jepara dalam menciptakan seni hias *wuwung* tempat tinggal tersebut. Penambahan pecahan beling yang mengikuti alur ornamentasi pada seni hias *wuwung* merupakan wujud ekspresi untuk membuat seni hias tersebut lebih memiliki kesan indah dan agung. Jika melihat struktur *wuwung* Mayong Jepara ini terdiri dari 2 bagian yaitu; 1) bagian kepala *wuwung* yang berisi ukiran dan 2) bagian tubuh *wuwung* yang menopang ukiran. Bagian-bagian seni hias dengan berbagai ornamen *wuwung* Mayong Jepara yang telah dijelaskan dengan gambar di atas telah menunjukkan 2 bagian utama yang dalam proses produksinya sebelum digabungkan dibuat terpisah. Pola seni hias dibuat simetris dan biasanya ada pola untuk membuat kemiripan motifnya, tetapi ada yang dibuat langsung tanpa menggunakan pola dengan langsung membuat dengan tangan terampil para pengrajinnya.

Bentuk seni hias *wuwung* Mayong Jepara memang tidak terlepas dari bagian-bagian kebudayaan sebelumnya. Pengaruh agama Hindu juga masih melekat dengan bentuk atap tumpang

yang menyerupai bentuk gunung/Meru yang kemudian dikembangkan dengan cara membuat stilisasi yang mengacu juga pada seni ukir yang berkembang di Jepara. Ide ukiran kemungkinan juga mengacu pada bentuk ukiran bangunan makam yang berada di belakang menara Kudus. Pengambilan model atap tumpang itu tidak dapat dilepaskan dari cita-cita estetis Wali Songo yang cemerlang berdasarkan pendekatan psikologi orang Jawa. Dalam ingatan orang Jawa, masih terbayang kebesaran dan kemegahan Majapahit yang Hinduistik. Bentuk bangunan Joglo, tipologi istana Majapahit dengan atap mirip bentuk meru, adalah model atap yang dimanfaatkan untuk pembangunan masjid dan makam.

Atribut pecahan piring juga hanya dipergunakan pada bagian atap yang berada di tengah saja yaitu pada bagian *wuwung rojo wuwung* dan *pengapit*. Sedangkan pada bagian *wuwung jengger* yang menutup pada bagian atap samping kanan dan kiri tidak memakai pecahan piring/beling. Ini menyimpulkan juga bahwa seorang pemimpin yang di atas menunjukkan golongan/kasta yang mempunyai kepandaian tertentu atau ilmu yang *linuwih* dibanding dengan kepala daerah bahkan rakyat. Simbol pecahan piring/beling yang melekat pada *wuwung* di atas atap rumah merupakan simbol sebuah mahkota yang bertahtakan berlian layaknya mahkota raja. Pada umumnya, raja yang bertahta di Jawa mengenakan mahkota berbentuk *kuluk* atau *songkok*. Seperti diketahui, raja putri di negeri Belanda umumnya menggunakan *Crown* sebagai mahkota raja yang berbentuk perhiasan kepala berbentuk melengkung.

Pengaruh Belanda ini juga diacu oleh keraton dalam menciptakan sebuah mahkota bagi raja yang bertahtakan berlian, emas, perak atau batu mulia yang gemerlap. Ini juga diadopsi untuk menciptakan atribut-atribut bagi wakil raja dan orang-orang terdepan bahkan keluarga raja sebagai simbolisasi bangsawan.

Menurut Hermanu, seni hias *wuwung* Mayong Jepara yang ukirannya ditambah dengan pecahan beling/piring juga memiliki fungsi aktif yang luar biasa. Suatu pemikiran orang Jawa yang juga sangat berlian di masa itu. Pecahan piring/beling syarat dengan nilai estetika keindahan yang meniru indahnya mahkota raja. Bahkan memiliki fungsi aktif sebagai penangkal petir rumah untuk melindungi rumah dari bahaya petir. Daerah pesisir utara terutama Kudus, Demak, dan Jepara mempunyai bahaya petir yang tinggi, sehingga konsep pecahan beling/piring sebagai tolak bala dari bahaya petir. Ada semacam legenda atau *gugon tuhon* menurut orang Jawa di wilayah Pati dan sekitarnya yang mengatakan bahwa *wuwungan* itu di masa jaman dahulu dibuat sebagai penangkal petir, karena wilayah Pati dan Kudus terkenal sebagai daerah yang mempunyai frekuensi petir tertinggi di Jawa, maka dibuatlah *wuwungan* yang ditemplei pecahan piring porselen sebagai upaya penangkal petir (Hermanu, 2004:12).

Kehidupan orang Jawa dengan aneka ragam budayanya memiliki kecenderungan untuk menyampaikan sesuatu secara tidak langsung dengan melalui *unggah-ungguh*, simbol, perumpamaan atau *sanepo/sanepan*, juga bisa berupa sindiran yang lugas bahkan kehidupan orang Jawa yang

berupa norma yang tidak tertulis coba diungkap. Bahasa atau norma itu sering dilantunkan dalam bahasa wayang sebagai media yang efektif untuk menyampaikan pesan, ajakan, *pepiling*, atau tujuan tertentu. Gaya penyampaian seperti tersebut di atas sangat mengakar dalam kehidupan Jawa yang tercermin dalam kehidupan berbudaya (Budiono Herusatoto, 2001).

Hal ini juga ditegaskan oleh Arya Ronald dalam menggambarkan kebudayaan Jawa terutama dalam hal arsitektur rumah tradisional Jawa, yang mengungkapkan bagaimana konsep, cara membangun wujud nyata rumah tradisional Jawa. Kebudayaan dalam kehidupan orang Jawa pada dasarnya dinyatakan dalam empat areal atau lingkup keyakinan yaitu kepercayaan, ikatan sosial, ekspresi pribadi, permasalahan atas makna. Arsitektur rumah tradisional Jawa dapat dilihat dari aspek arsitek dan budaya, nilai mistik atau simboliknya, sampai pada pelestraian rumah Jawa yang memuat identitas budaya di tengah-tengah arus modernisasi yang begitu dahsyat sampai sekarang (Arya Ronald, 2005).

Orang Jawa menganggap bahwa rumah sebagai tempat tinggal itu sama dengan pribadi yang memilikinya. Kata *omah* yang berarti rumah tempat tinggal, mempunyai arti penting yang berhubungan erat dengan kehidupan orang Jawa. Kehidupan orang Jawa termaktub dalam tiga ungkapan kata yaitu: *sandang*, *pangan*, dan *papan* yang artinya pakaian, makan, dan tempat tinggal (H.J. Wibowo, 1987:82). Untuk itu orang Jawa dalam mendirikan rumah sebagai tempat tinggal tidak asal saja mendirikan, akan tetapi perlu dipikirkan hal-hal lain untuk memperoleh

ketentraman lahir dan batin. Dalam kehidupan orang Jawa nilai-nilai psikologis dan spiritual sangat menjadi landasan utama untuk mencapai tujuan kebahagiaan tersebut.

Secara umum bentuk rumah tradisional di wilayah Jepara dan Kudus berbentuk *limasan*, *kampung*, dan *joglo* dimana menggunakan bentuk hiasan *wuwung* dari Mayong Jepara. Menurut Suwarno, sebagai bentuk hiasan dapat dikategorikan dalam dua macam yaitu *wuwungan wayang* dan *wuwungan kayon/gunungan*. Sebuah *wuwung* berbentuk *gunungan* diletakkan di tengah-tengah di atas *wuwungan* rumah. Selanjutnya ke arah samping kanan *gunungan* atau *kayon*, diletakkan secara berderet *wuwung-wuwung* berbentuk *gelung wayang* dengan menghadap ke kanan. Sebaliknya ke arah kiri dipasang *wuwung* berbentuk *gelung wayang* menghadap ke kiri, sehingga antara *wuwung* berbentuk hiasan *gelung wayang* disebelah kanan *gunungan* dan *wuwung* berbentuk hiasan *gelung wayang* di sebelah kiri *gunungan* tampak saling bertolak belakang. Penataan keletakan seperti itulah kemungkinan yang menyebabkan penduduk setempat menyebutnya sebagai hiasan wayangan, karena susunan *wuwung* yang demikian itu identik dengan susunan wayang yang dijejer dalam kelir sebelum pertunjukan yang sebenarnya dimulai (Suwarno, 2007:193).

Jika mengambil inti sari dari sebutan *wuwungan wayang* yang akrab dalam kehidupan masyarakat Jawa, maka penafsiran bentuk-bentuk seni hias *wuwung* Mayong Jepara jelas mengarah pada tokoh-tokoh kebaikan atau tokoh-tokoh pahlawan dalam

membela kebenaran. Siapa tokoh pasti yang dijadikan sumber ide penciptaan wayang ini yang belum ditemukan dengan pasti. Semua masih interpretasi tetapi sangat mendukung dan mengarah pada tokoh-tokoh dalam dunia wayang yang memiliki jiwa dan kepribadian yang baik. Beberapa kajian dan data hasil penelitian yang telah diperoleh dalam penelitian telah menghasilkan beberapa unsur ragam hias dan makna simbolik dari produk *wuwung gerabah* yang diproduksi oleh masyarakat pengrajin Mayong Jepara :

1. Seni hias berbentuk *gunungan* ialah suatu hiasan yang mirip dengan gunung. Nama lain *kekayon*. Kedua nama tersebut diambil dari istilah pewayangan, karena begitu populernya wayang di mata masyarakat Jawa. Bagi sebagian masyarakat Jawa menganggap sebagai lambang jagad raya dengan puncaknya sebagai lambang keagungan atau keesaan. Maksud dari rumah yang memasang seni hias *wuwung gerabah* dengan motif *gunungan* adalah penghuni rumah diharapkan mendapatkan ketentraman lahir batin dan selalu mendapat perlindungan dari Tuhan Yang Maha Kuasa.
2. Seni hias berbentuk *Mahkutho/Musthoko* artinya sebangsa topi yang digunakan oleh raja bila sedang ada upacara kebesaran. Mengapa *mahkutho* dipasang pada rumah? Karena *mahkutho* dilambangkan jiwa yang mempunyai mahkota. Misalnya yang dipasang sebagai hiasan *wuwung* adalah mahkota Gatotkaca maka pahlawan Amarta ini diharapkan memberi restu kepada semua penghuni rumah dari segala mara bahaya. Nama *musthoko* muncul setelah adanya pengaruh agama Islam. Hiasan *musthoko* ini dipasang di atas rumah sebagai penunjuk bahwa yang punya rumah beragama Islam. Tetapi aplikasinya banyak yang diterapkan pada rumah-rumah ibadah. Motif *musthoko* biasanya merupakan stilisasi dari daun patra dan tidak memuat makhluk hidup yang diharamkan dalam agama Islam.
3. Seni hias Ayam Jago adalah ayam jantan, sesuatu yang mau diadu, orang yang sakti dan orang yang diharapkan menjadi pemimpin yang tangguh. Orang yang memasang seni hias *wuwung gerabah* ayam Jago pada rumah punya harapan agar pemilik rumah atau penghuninya ada yang diandalkan dalam segala hal dan dapat menjadi pemimpin yang tangguh yang menjadi kebanggaan keluarga. Walau dalam bentuk stilisasi yang tampak pada seni hias *wuwung* Mayong Jepara yang diwujudkan dalam bentuk *jenger*.
4. Seni hias Werkudara: Rumah yang memasang seni hias *wuwung gerabah* dengan motif tokoh Werkudara berfungsi agar penghuni rumah memiliki jiwa *prasaja*, bersahaja, selalu bersikap baik dan selalu menjaga sikap hati-hati tidak *grusa-grusu*.
5. Seni hias Arjuna: Rumah yang memasang seni hias *wuwung gerabah* dengan motif tokoh Arjuna berfungsi agar penghuni rumah memiliki sifat sederhana, tanpa pamrih, dan memiliki sikap juang yang tinggi seperti sikap Arjuna

yang dalam menggapai cita-cita tak pernah menyerah sebelum cita-cita itu terkabul.

6. Seni hias Padi, Kapas, Ganggeng, dan daun Patra: Jenis tanaman ganggeng atau tanaman air. Jenis daun Patra (tatahan patran) banyak digunakan sebagai tatahan pada praba atau kayon. Sebagai perlambang sandang dan pangan berkecukupan serta perlambang penghijauan/kesuburan.
7. Seni hias Bima: Dalam cerita pewayangan, Bima ternyata juga digambarkan sebagai salah satu tokoh ideal masyarakat Jawa. Diceritakan Bima adalah anak ke dua dari lima bersaudara Pandawa. Waktu lahir tokoh ini dalam keadaan *bungkus* dan tidak dapat dibuka oleh siapapun, sehingga *bungkus* itu dibuang ke tengah hutan Gandamayit. Di tengah hutan, seekor gajah yang diturunkan dari khayangan yang bernama Gajah Sena berhasil membuka *bungkus* tersebut dan lahirlah Bima. Bima memiliki sifat berbudi luhur, cinta kebenaran, dan setia pada keutamaan. Dilingkungan keluarga Pandawa dan negerinya, Bima merupakan benteng pertahanan, sebab disamping kekuatan tenaga dan kecerdasannya berpikir, Bima juga mempunyai beberapa ilmu kesaktian antara lain *aji bandung bandawasa*, *wungkal bener*, *blabak pengantolan* yang semua itu dapat membentengi keselamatan hidupnya di dunia yang fana (berdasarkan Suwarno dalam jurnal sejarah dan budaya: Jantra 2007 hal 194).

SIMPULAN

Pandangan hidup masyarakat Jawa secara garis besar dapat diurai ke dalam beberapa arah pengungkapan, yaitu tentang kepercayaan yang mereka anut, pengetahuan, etika sosial, dan rasa estetika. Tradisi kejawen yang mengutamakan hidup berolah batin, menanamkan hal-hal spiritual dalam kehidupan sehari-hari. Adanya pengaruh agama Hindu-Budha dan pengaruh Islam yang kuat di daerah pesisir utara Jawa yang datang menambah khazanah hidup batin orang Jawa, memperhalus dan mempertinggi peradabannya. Walaupun demikian sifat khas Jawanya tidak hilang, bahkan unsur-unsur mistik Hindu-Budha berhasil di-Jawakan sehingga merasa benar-benar itu adalah milik asli leluhur Jawa.

Seni hias *wuwung gerabah* Desa Mayong Jepara merupakan produk budaya Jawa sebagai ungkapan rasa estetika. Aktivitas produksi membuat *gerabah* di Desa Mayong Jepara terutama produk seni hias *wuwung gerabah* ini diwariskan secara turun-tumurun oleh para pengrajin kepada anak-anaknya, sehingga keberlangsungannya tetap eksis sampai sekarang. Namun tidak dipungkiri perlu eksistensi dan perhatian khusus dari masyarakat penyangga dan dinas terkait untuk tetap memberikan support kepada pengrajin seni hias *wuwung* yang cantik ini agar tidak punah diterpa perubahan konsep rumah modern yang cepat dan menghilangkan identitas bangunan-bangunan bernuansa tradisi Jawa.

Seni hias *wuwung gerabah* Desa Mayong Jepara memiliki nilai seni dan ekonomi dimana keberadaannya

sebagai warisan budaya masyarakat Jawa perlu dilestarikan. Dari segi fungsi ternyata seni hias *wuwung* memiliki fungsi aktif dan pasif. Fungsi aktif lebih dominan sebagai benda fungsi untuk menahan debu, air dan angin yang masuk ke dalam rumah serta berfungsi sebagai seni hias dan fungsi pasif dimana sebagian masyarakat Jawa masih mempercayai bahwa motif tertentu dari seni hias *wuwung gerabah* memiliki arti yang mengandung makna/tujuan.

Kegiatan membuat seni hias *wuwung* dengan teknik pecahan beling/piring, dapat dikatakan memiliki fungsi sosial yang berbentuk kolektif dengan bentuk yang sama. Fungsi sosial sebagai pengikat solidaritas masyarakat dan menjadi ciri kelompok-komunal. Kegiatan membuat seni hias *wuwung* juga memiliki fungsi personal bagi pengrajinnya, tidak berbeda dengan seni murni lainnya secara personal sebagai penuangan ekspresi estetik pribadi senimannya. Dalam hal ini pengrajin seni hias *wuwung gerabah* Desa Mayong Jepara yang menuangkan ekspresinya pada produk *gerabah* pada seni hias *wuwung* dengan teknik tempel pecahan beling/piring yang mengikuti bentuk ukiran yang indah. Dengan harapan semoga seni hias *wuwung* Mayong Jepara tetap dapat dilestarikan dan dijaga regenerasi pengrajinnya agar keindahan seni yang memiliki ciri khas *local genius* tidak hilang begitu saja dan melekat kuat sebagai ciri budaya masyarakat Jepara sebagai bagian masyarakat yang berbudaya Jawa memperkuat budaya Indonesia.

Daftar Pustaka

- Feldman, Edmund Burke, 1967, *Art As Image and Idea*, Prentice hall, Inc. Englewood Cliffs, New Jersey
- Fischer, Joseph, 1994, *The Folk Art of Java*, Oxford University Press, Oxford, Singapore, New York, Kualalumpur
- Gustami, SP, 2000, *Seni Kerajinan Mebel Ukir Jepara, Kajian Estetik Melalui Pendekatan Multidisiplin*, Kanisius, Yogyakarta.
- , 2003, *Metode Pendekatan dalam Kajian Seni Rupa*, dalam Bunga Rampai Kajian Seni Rupa, dalam Kenangan Purnatugas Prof. Drs. Suwaji Bastomi, UNNES Press, Semarang
- , 2007, *Butir-Butir Mutiara Estetika Timur*, Penerbit Prasista, Yogyakarta
- Soesilo, 2002, *Ajaran Kejawan, Filosofi dan Perilaku*, AK Group, Yogyakarta
- Hermanu, 2004, *Seni Awang-awang, Arsitektur Jawa Lama*, Bentara Budaya, Jakarta
- Herusatoto, Budiono, 2001, *Simbolisme Dalam Budaya Jawa*, Hanindita Graha Widia, Yogyakarta
- Ismunandar, R, 1986, *Joglo Arsitektur Rumah Tradisional Jawa*, Penerbit Dahara Prize, Yogyakarta
- Kristina, M.T, 2002, dalam Soesilo, *Ajaran Kejawan, Filosofi dan Perilaku*, AK Group, Yogyakarta
- Kuntowijoyo, 1999, *Budaya dan Masyarakat*, Tiara Wacana, Yogyakarta
- Mulder, D.C., 1970, *Java Religie en Kunst: de Religie van Java*, Amsterdam.

- Nurhadi dkk, 1991, Komposisi dan Dinamika Perubahan Arsitektur Tradisional Yogyakarta, *Makalah pada Sarasehan Arsitektur Tradisional Yogyakarta*, Yogyakarta.
- Ronald, Arya, 2005, *Nilai-nilai Arsitektur Rumah Tradisional Jawa*, Gadjah Mada University Press, Yogyakarta
- Suwarno, 2007, *Makna Simbolis Hiasan Wayangan Pada Atap rumah Tradisional Kudus*, Jantra Jurnal Sejarah dan Budaya, Yogyakarta
- Wibowo, H.J., 1987, *Arsitektur Tradisional Daerah Istimewa Yogyakarta*, Depdikbud, Yogyakarta.
- Widada, dkk, 2001, *Kamus Bahasa Jawa (Basastra Jawa)*, Kanisius, Yogyakarta

KONSEP KEMASAN KARAWITAN PADA SENI HELARAN GENYE BELOK KABUPATEN PURWAKARTA

Cecep Wijaya

Prodi Karawitan, Fakultas Seni Pertunjukan ISBI Bandung
Jl. Buah Batu No. 212 Bandung

Abstrak

Kesenian Genye Belok Merupakan Kreasi Seni baru yang diciptakan oleh Seniman-Seniman Purwakarta. Genye adalah singkatan dari "Gerak Nyere", yakni semacam badawang dan lebih mirip dengan orang-orangan (bebegig). Genye terbuat dari bermacam-macam benda dan alat seperti ayakan, sapu lidi, anyaman daun pandandan sebagian anyamannya dibiarkan terurai, sapu ijuk atau songket dan lain-lain. Benda-benda tersebut disusun sedemikian rupa sehingga menyerupai orang. Ada bagian kepala, rambut, leher, bagu, badan, tangan, dan bokong. Bagian kepalanya terbuat dari ayakan kecil dan sebai rambutnya dibuat dari sapu lidi atau sapu ijuk. Badannya (bagian perut) dibuat dari ayakan yang lebih besar dari kepala. Bagian pinggangnya terbuat dari sapu dan anyaman yang bagian bawahnya sengaja dirumitkan mirip dengan rok wanita. Sedangkan tangan dan jari-jarinya terbuat dari sapu padai (merang) dan diberi pegangan yang mirip dengan tudung wayang golek atau wayang kulit. Agar dapat berdiri tegak, bagian-bagian anggota tubuh itu dibelakangnya disangga oleh sebatang bamboo sehingga bisa berdiri tegak. Penyangga itu sekaligus berfungsi untuk memperkuat ikatan di punggung pemain agar tidak bergoyang jika dimainkan. Ketika genye sudah diikatkan ke salah seorang pemainnya, ia akan tampak menjulang melebihi tinggi pemainnya. Sementara itu, bagian tangan genye yang berjantai dimainkan sedemikian rupa agar kelihatan seperti layaknya seorang yang tengah menari. Genye adalah sebuah pesan moral agar kita peduli tentang kebersihan lingkungan. Genye adalah property baru yang khusus dipakai untuk kepentingan arak-arakan. Pembuatannya diilhami oleh seorang pedang sapu yang mengandung makna sebagai gerakan untuk membiasakan hidup bersih. Kesenian Genye menerapkan konsep arak-arakan yang dibuat lebih semarak. Personil yang terdiri dari Rakyat Nyere, Prajurit Nyere, Raja Nyere, Anal-Anak Kecil hingga penabuh alat music yang bernuansa sunda sangat relatif. Pada beberapa kali kesempatan pintonan Kesenian Genye selalu bersama manusia tanah (Belok) yang menampingi. Seni Heleran Genye Belok dengan menggunakan kostum lumpur pada anak-anak pemeran seni heleran Belok tampak Jenaka dan terkesan horor. Musik khas Sunda yang mengiri gerak kesenian Genye Belok disertai seorang penyanyi atau sinden dengan syair lirik Sunda membuat kesan pada makna dibalik Kesenian Genye Belok (Manuaia Tanah) khas Purwakarta merupakan kreasi yang diciptakan untuk memperkenalkan Kabupaten Purwakarta sebagai penghasil Keramik.

Kata Kunci: *Genye Belok, Gerak Nyere, Belok*

PENDAHULUAN

Seni helaran " BELOK " merupakan salah satu Group Seni yang berada di Kecamatan Plered Kabupaten Purwakarta. Seni helaran tersebut, merupakan kreasi seni baru yang

diciptakan oleh seniman-seniman Purwakarta, ini telah berdiri sejak beberapa tahun yang lalu hingga saat ini, yang mempunyai jumlah anggota kurang lebih 30 orang. Senian helaran Belok tersebut sebelumnya diberi nama manusia tanah yang artinya setiap mau

tampil badannya selalu di balut sama lumpur, sekarang berubah nama jadi Belok, seni helaran tersebut tidak terlepas dari seni helaran Genye yang merupakan menjadi satu kesatuan sehingga nama seni helaran tersebut menjadi seni helaran "Genye Belok" namun demikian setelah penulis amati ada yang harus mendapatkan perhatian untuk pembinaan terutama dalam iringan music karawitanya, karena sampai saat ini setelah penulis amati khususnya para pemain music dalam iringannya belum mempunyai ciri khas yang disesuaikan dengan kesenian daerah tersebut, melainkan masih menduplikasi dari iringan music sisingaan yang berada di daerah Subang. Saat ini group tersebut ingin merubah pola-pola iringannya harapannya supaya tidak sama dengan iringan sisingaan yang berada di daerah subang juga ada keinginan untuk meningkatkan kualitas baik tariannya maupun music pengiringnya . tentu saja sarana pendukungnya juga harus mendapat perhatian. Salah satu pendukungnya yang harus mendapat perhatian yang maksimal adalah musik pengiringnya. Terutama dalam hal penataan lagu-lagu dalam karawitanya, sampai saat ini Group Seni halaran tersebut belum pernah mendapat pembinaan yang benar dalam hal teknik tabuhan. Untuk itu penulis sebagai salah seorang Tenaga Fungsional Akademik (TFA) ISBI Bandung yang memiliki kemampuan dalam hal tersebut, merasa terpanggil untuk dapat mengabdikan kemampuan penulis kepada Group seni helaran Genye Belok, yang berada di kecamatan Plered Kabupaten Purwakarta.

Kekhasan seni Helaran Belok benar-benar merupakan kekhasan kesenian rakyat dari Kabupaten Purwakarta. Upaya untuk pembinaan seni helaran tersebut harus betul-betul mendapatkan perhatian terutama tentang garap karawitanya, sehingga ketika disajikan merupakan sajian yang mempunyai ciri khas dan menarik untuk diapresiasi oleh masyarakatnya pada umumnya. Konsep garap karawitan dalam seni Helaran Belok belum sepenuhnya dipahami oleh para seniman yang terlibat di dalamnya. Oleh karena itu untuk memahami konsep garap karawitan seni helaran Belok diperlukan kontribusi dari para seniman yang memiliki wawasan seni, dalam kesempatan ini tiada lain untuk merangsang tentang konsep garap tersebut. Kontribusi pemikiran dalam kesempatan ini untuk peningkatan kualitas garap seni helaran Belok khususnya kontribusi bagi para seniman sebagai pelaku seni helaran Belok yang tampaknya masih memerlukan bantuan cara menggarap tentang karawitanya dari para seniman yang berlatar belakang pendidikan akademis, terutama dibidang seni pertunjukan "Dosen ISBI Bandung".

Konsep garap karawitan merupakan titik tolak permasalahan yang terdapat pada seni helaran Belok, dengan memahami konsep garap tersebut, nantinya para seniman dapat tampil lebih baik dari penampilan sebelumnya. Konsep garap karawitan hendaknya mudah dipahami oleh pelaku garap atau oleh para seniman seni helaran Belok, sehingga dapat mencapai nilai jual yang berdampak positif bagi peningkatan penghasilan masyarakat pendukungnya yang

terlibat dalam seni helaran Belok di Kabupaten Purwakarta.

METODA PELAKSANAAN

Metoda Pelaksanaan yang ditempuh dalam pelaksanaan PKM ini adalah melalui beberapa tahapan diantaranya:

1. mengumpulkan data informasi (Tahapan Survey)
2. mendeskripsikan, menginterpretasi (Pengolahan Data)
3. Evaluasi dan Analisa
4. Pelaksanaan Pelatihan

Selain tahapan-tahapan tersebut di atas, juga dalam pembinaan seni helaran Belok dalam pelaksanaannya menggunakan dua buah metode, yaitu: metode alamiah/imitation yaitu para peserta pelatihan disuruh menirukan seluruh teknik dan pola tiupan tarompet yang diberikan melalui penyajian sebuah lagu. Kemudian para nayaga seni helaran tersebut disuruh menirukan apa yang telah dilakukan oleh penulis. Metoda yang ke dua adalah metoda analisis Syntesis: Peserta pelatihan diberikan pola-pola tabuhan, setelah hapal teknik dan pola tabuhan yang telah diberikan selanjutnya peserta pelatihan untuk merangkai beberapa materi yang telah diberikan sehingga akhirnya menjadi suatu rangkaian sebuah lagu.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Berdasarkan hasil pengamatan penggarap sebagai pelatih dalam kesenian Belok, ternyata bahwa karawitan seni helaran Genye Belok pada waktu dicoba tampil bersama dalam mengiringi Tarian Genye Belok, penampilannya cukup baik. Aritnya bahwa karawitan iringan tari Genye Belok mampu mendukung dan

memperkuat gerak-gerak tari yang dinamis dan atraktif. Hal ini terbukti bahwa mereka sangat serius di dalam menerima materi yang diajarkan oleh pelatih, Penggarap tahu dan merasakan, ketika pertunjukan berlangsung, ada pola tepak kendang yang kurang dikuasai oleh pengendang, terutama pola tepak kendang *bubuka* dan pola tepak kendang peralihan, tetapi tidak mengganggu terhadap sajian pertunjukan seni helaran Genye Belok. Di samping itu penggunaan irama dan dinamika belum begitu mantap, sehingga karawitan tari yang disajikan iramanya terlalu cepat, dan hal ini sangat berpengaruh terhadap gerak tari. Sambung rapat dari lagu ke lagu masih kurang sempurna. Mengapa terjadi seperti itu ?

Jadi faktor yang paling utama dalam pembinaan karawitan tari adalah waktu yang sangat terbatas, sehingga proses latihan dalam penyampaian materi terasa terburu-buru. Hal ini kaitannya dengan daya tangkap para pangrawit dalam menyerap materi yang diberikan oleh pelatih tidak terserap dengan sempurna. Tetapi dengan adanya pembinaan semacam ini mereka sangat antusias, karena dapat menyerap ilmu tentang karawitan tari yang diolah, diramu, dan digarap, serta dikembangkan, walaupun dalam waktu yang sangat terbatas, dan pertunjukan Belok yang ditampilkan hasilnya cukup bagus dan baik, mampu memukau para penonton.

SIMPULAN

Pada kegiatan PKM ini setelah melalui beberapa tahapan proses selama kurang lebih enam bulan penulis sebagai pelatih beberapa kali

mengevaluasi hasil dari pelatihan guna untuk penyempurnaan dalam penyajiannya. Sesuai dengan rencana setelah selesai pembinaan akan dipergelarkan pada masyarakat umum yang ada di Kecamatan Plered. Maka kami sebagai penggarap dapat menarik kesimpulan bahwa garapan karawitan seni Genye Belok di Kecamatan Plered, Kabupaten Purwakarta.

1. Dapat dikuasai dengan baik oleh para pangrawit Belok.
2. Garapan ini merupakan sebuah garapan alternatif untuk karawitan tari Genye Belok, karena dengan cara dikembangkan, diolah, diramu, dan digarap, baik iramanya, dinamikanya, lagu-lagunya, dan variasi-variasi pola tepak kendangnya, maka karawitan seni Genye Belok menjadi dinamis dalam sajian pertunjukan.
3. Pembekalan tentang ilmu karawitan terhadap seniman yang ada di daerah perlu ditindaklanjuti, tidak hanya sebatas pada program Pengabdian Kepada Masyarakat saja.

Program Pengabdian Kepada Masyarakat perlu ditindak lanjuti, karena masih banyak para seniman yang memerlukan uluran tangan dari kita sebagai seniman yang menguasai atau mumpuni tentang ilmu kesenian. Sebab kesenian daerah kalau tidak disentuh, diolah, dikembangkan, dan digarap, mungkin kehidupan kesenian tersebut akan pudar menuju kepunahan, karena sampai sekarang sudah banyak kesenian daerah yang sudah ditinggalkan oleh generasi penerusnya, karena kesenian tersebut sudah kurang menarik perhatian. Jadi yang namanya PKM Dosen tidak hanya sebatas di Kabupaten

Purwakarta saja, tetapi harus menyebar keseluruh Jawa Barat.

Daftar Pustaka

- Djelantik. *Estetika Sebuah Pengantar*, Bandung, Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2001.
- Supriadi Dedi. *Kreativitas kebudayaan & Perkembangan Iptek*, Bandung, Alfabeta, 1994.
- Sumarjo Jakob. *Filsafat Seni*, Bandung, Institut Teknologi Bandung, 2000.
- Supanggah Rahayu, *Bothekan Karawitan II Garap*, Surakarta, ISI Press Surakarta, 2007.
- Waridi, *Karawitan jawa masa Pemerintahan PB X: Perspektif Historis Dan Teoretis*, Solo, ISI Press, 2006.

**MAKNA ESTETIK
SIMBOL ESOTERIK 'SULUK DALIMA'
(Pandangan Estetik terhadap Ajaran Tasawuf Keraton Kasepuhan Cirebon)**

Oleh:

Husen Hendriyana¹, Imam Santosa²

¹Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Seni Budaya Indonesia Bandung
Jl. Buah batu no 212 Bandung,

²Fakultas Seni Rupa dan Desain ITB Bandung
Jl. Ganesa No. Bandung

Email: husenkriyadesain@gmail.com

Abstrak

Suluk Dalima merupakan salah satu ajaran Islam tharekat di Keraton Kasepuhan Cirebon. Ajaran tersebut tertuang di dalam bentuk Relief Dalima biasa disebut juga Relief 'Kembang Kanigaran'. Relief tersebut divisualisasikan oleh Rd.Kararangen si masa kekuasaan Sultan Sepuh I-II, sekitar tahun 1697-1723 M. Bentuk dan simbol visual ini tidak banyak dipahami oleh masyarakat di luar keraton. Diasumsikan ajaran suluk ini sangat eksklusif, hanya diajarkan pada orang-orang tertentu. Untuk mengetahui nilai dan makna yang tersirat di balik wujud relief tersebut, perlu dilakukan kajian visual secara mendalam dengan tujuan untuk mengungkap simbol esoterik yang ada di balik artefak tersebut. Penelitian ini menggunakan metode campuran kuantitatif dan kualitatif-konstruktivisme dengan analisis interpretasi melalui perspektif teori artefak seni-budaya : konten – simbol– artefak. Fenomena visual yang berhubungan dengan aspek kesejarahan, dikaji secara diakronik. Sinkroniknya akan menganalisis struktur dan sistem simbol yang mengarah pada bentuk dan makna estetika karya tersebut. Artefak relief Kembang Kanigaran ini dikategorisasikan sebagai karya seni kolektif yang memuat konsep dan pesan-pesan adiluhung tentang kenegarawanan yang religius untuk menjadi tokoh seorang Sultan-Raja. Data pendukung lain yang dapat memepertegas hasil penelitian dilakukan melalui wawancara tertulis dengan pengolahan data menggunakan analisis Rasch model.

Kata Kunci: *Makna estetika, Simbol-Esoterik, Suluk Dalima, Keraton Kasepuhan Cirebon*

PENDAHULUAN

Berangkat dari temuan-temuan yang tersebar di beberapa bab penelitian disertasi Husen Hendriyana (2016) tentang Makna Estetik dan Simbolik Motif Liman dan Dalima dalam konsep Sadguna di Keraton Kasepuhan Cirebon, dalam perspektif agama dan spiritual banyak terungkap ajaran suluk para wali dalam bentuk naskah-naskah kuno yang ditemukan di Paguron/ Tharekat Satariyah dan Tharekat Muhammadiyah di

lingkungan Keraton Cirebon. Keraton Cirebon merupakan kesultanan warisan dari salah satu wali songo yaitu Sunan Gunung Jati / Syekh Syarif Hidayatullah, tetapi belum ditemukan adanya naskah suluk seperti nama suluk para wali lainnya. Banyak pelajaran spiritual warisan para wali yang berbentuk karya sastra seperti Suluk Wujil Sunan Bonang, Suluk Linglung Sunan Kalijaga, Suluk Malang Sumirang Syeh Siti Jenar. Namun berbeda dengan teks suluk di keraton Kasepuhan Cirebon

yang tertuang di dalam relief *Kembang Kanigaran* dengan seloka “*Dangdang wulung mamuk keduwong kembang kanigaran*”¹. Relief ini terdapat di dalam bangunan keraton Kasepuhan tepatnya di bangsal Prabayeksa. Bangunan ini merupakan warisan masa Kesultanan Cirebon abad 16-17. Relief tersebut divisualkan oleh Raden Kararangen pada masa kekuasaan Sultan Sepuh II di Kesultanan Kasepuhan Cirebon sekitar tahun 1697-1723². Karya seni ini sangat monumental, kaya akan makna simbolik dan filosofinya. Karya ini dikategorisasikan sebagai karya seni-budaya kolektif yang memuat pesan-pesan tentang kenegarawanan ‘tapa di mandala: sembah pada jiwa Maha-sempurna’ dari seorang tokoh Sultan.

Fokus penelitian ini pada nilai-nilai spritualitas keislaman yang diungkapkan melalui filsafat keindahan simbol visual ‘Suluk Dalima’. Pengertian filsafat keindahan visual atau Estetika seperti disampaikan oleh Bambang Sugiharto³ :

“Estetika dari akar kata *aisthenasthai* (Yunani) yang

¹ Husen Hendriyana, “Meaning and Symbols of Dalima Relief in Keraton Kasepuhan Cirebon”, *International Journal of Creative and Arts Studies IJCAS*, 2014, p.21.

² Raden Saleh, “Baluwanti Keraton Kasepuhan Cirebon”, 1985 tidak diterbitkan; Wahju N. Amanu, *Sejarah wali Syekh Syarif Hidayatullah Sunan Gunung Jati (Naskah Mertasinga)*, Bandung: Penerbit Pustaka, 2005, p.506

³ Bambang Sugiharto, (ed.), *Untuk Pada Seni*, Bandung: Penerbit Matahari, 2013, p.18, 26.

berarti ‘persepsi’, kemudian muncul kata *aisthetes* dengan arti ‘subjek persepsi’ dan *aisthanomai* yang berarti ‘saya menyadari sesuatu’. Pada konteks ini estetika berarti menciptakan persepsi baru, persepsi tentang ‘kenenaran’ yang lebih dalam dari realitas kehidupan yang dihadapi. ‘Kebenaran’ bukan kebenaran ilmiah, bukan kebenaran religious, bukan pula kebenaran moral, melainkan ‘kenenaran eksistensial’ (*the truth of being*), yaitu kebenaran kenyataan hidup yang dialami seperti adanya, kenyataan yang hampir tidak pernah bersifat hitam-putih, kenyataan yang pelik dan tumpang tindih. Dengan pengertian lain Estetika adalah ilmu yang digunakan untuk menunjukkan medan persepsi keindahan melalui indrawi, terutama lewat karya seni”.

Nelson Goodman dalam Michael Hauskeller⁴ menjelaskan tentang seni sebagai berikut:

”Setiap karya seni merupakan simbol yang kompleks; ia tidak hanya ada begitu saja, melainkan mengacu kepada sesuatu, namun tidak selalu dengan cara yang sama. Cara simbolisasi atau acuan yang kerap kali muncul dalam seni adalah representasi (gambaran)

⁴ Michael Hauskeller, Monika J. Wizemann (penerjemah), *Seni-Apa itu? Posisi Estetika dari Plato sampai Danto*, Yogyakarta: Penerbit Kanisius, 2015, p.87.

yang dapat dimengerti sebagai bentuk khas denotasi (pemaknaan). Representasi tidak bertalian dengan kemiripan”.

Pengertian teori estetik yang memiliki arti subjek persepsi; persepsi baru; seseorang “menyadari sesuatu” sangat menarik bila dikaitkan dengan simbol esoterik dan ajaran suluk para sufi jaman dulu. Hal ini berhubungan dengan Hadist Kudsi: *Anna 'indadzoni 'abdi* (Aku sesuai dengan dugaan hamba-Ku kepada-Ku) bahwa persepsi tentang Tuhan tergantung dari prasangka para hambanya⁵.

Melalui pendekatan estetik, bagaimana persoalan makna Suluk Dalima dapat diuraikan melalui kajian simbol visual yang terdapat di dalam relief Dalima (relief ‘Kembang Kanigaran’). Dengan demikian tujuan naskah ilmiah ini adalah untuk menelusuri dan mengungkapkan struktur visual yang bisa menjelaskan korelasi antara nama, isi / simbol dan makna *Suluk Dalima*.

METODE

Penelitian ini merupakan penelitian campuran kualitatif dan kuantitatif dengan pendekatan estetik. Penelitian ini mengangkat artifak seni budaya dengan objek relief Dalima (Relief Kembang Kanigaran) sebagai fokus

kajian. Hasil analisis data kuantitatif digunakan sebagai penguat data temuan kualitatif-intepretatif, bukan sebagai bahan analisis untuk menemukan atau merumuskan hasil dari tujuan penelitian ini. Permasalahan dalam penelitian ini, tentu saja akan berkaitan dengan persoalan metodologi perwujudan artifak sebagai sistem yang terkecil yang ada pada sistem budaya yang lebih besar, sehingga bagaimana konsep estetik religious di keraton Kasepuhan Cirebon dapat diketahui sebagai kesatuan intertekstual estetik relief Dalima dengan nilai-nilai ajaran Suluk Dalima.

Satuan analisis dalam penelitian ini adalah struktur bentuk dan simbol visual yang terdapat pada relief *Dalima*. Konsentrasi kajian terhadap gaya visual akan memperhatikan pola hubungan yang ada sebagai karya budaya religi Keraton Cirebon dengan cara intensif dan ekstensif. Intensif, yaitu dengan cara melihat unsur-unsur nilai dan maknanya melalui atribut-atribut lokal budaya yang menyertainya, dan ekstensif yaitu mempelajari bentuk-bentuk seni sebagai proses budaya. Dengan memperhatikan hubungan bentuk, gaya dan makna relief Dalima ini, maka langkah selanjutnya dilakukan dengan cara melihat kedalaman isi melalui pemetaan atribut-atribut yang menyertai seperti: atribut yang menyangkut bentuk, dimensi yang bersangkutan dengan waktu dan

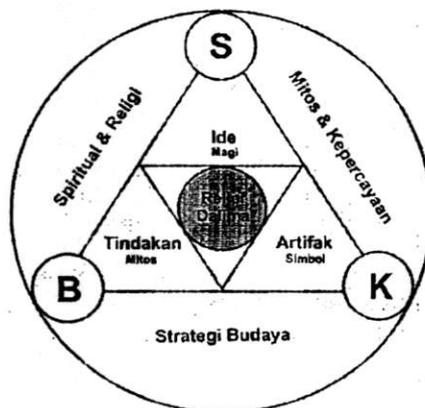
⁵ HQR Syaikhani dan Turmudi dari Abu Hurairah r.a dalam K.H.M. Al Usman, dkk. *Hadis Qudsi*, Bandung: Penerbit cv. Diponegoro, 1996, p.87.

dimensi yang bersangkutan dengan ruang⁶.

Mencermati dari karakteristik objek dan karakteristik data penelitian ini, maka perlu dilakukan pemetaan analisis dari unsur-unsur penunjang baik secara diakronik maupun sinkronik. Terkait dengan aspek kesejarahan, bentuk visual akan dipelajari melalui analisis diakronik, hal ini dilakukan untuk mengetahui peta perubahan atau perkembangan dari perjalanan bentuk dan konsep sebelumnya. Analisis diakronik-sinkronik sebagai salah satu cara untuk memahami data (*the way to think*)⁷. Analisa ini tidak berfokus pada waktunya, namun pada pemahaman kesejarahan sebagai peristiwa dan kisah, atau narasi dari hasil rekonstruksi atas peristiwa masa lalu⁸. Sehubungan dengan minimnya data tertulis ilmiah yang sejaman, maka strategi pendekatan etnografi digunakan untuk menjangking data, yakni melalui wawancara mendalam dengan beberapa narasumber yang kompeten.

Sedangkan studi pendalaman mengenai esensi simbol visual

tersebut dikaji melalui unsur-unsur pendukung wujud artifak yang menyertainya. Unsur-unsur penunjang lainnya dapat ditelusuri dari kategorisasi atribut-atribut yang ada, termasuk analisis kedalaman isi simbol dengan mengetahui kriteria dan hubungannya yang dianalisis melalui perspektif teori intertekstual. Menurut Miller⁹ intertekstual menunjuk pada dirinya sendiri bagi suatu kemajemukan konsep. Intertekstualitas suatu teks yang di dalamnya, ada teks lain atau kehadiran suatu teks pada teks lain, dengan demikian teks tersebut adalah teks yang ditempatkan di tengah-tengah teks-teks lain dan teks lain mendasari teks yang bersangkutan.



Gambar 1

Kerangka teori

Keterangan, S=Spiritual, B=Budaya,
K=Kekuasaan (Keratuan)

Berdasarkan penelusuran data ilmiah sejaman, bahwa data tertulis,

⁶ Lihat Haerberlin (1918: 258-264) dalam Edi Sedyawati, (1994). *Pengarcnaan Ganesa Masa Kadiri dan Sinhasari, Sebuah Tinjauan Sejarah Kesenian*, Jakarta: LIPI-RUL, p.22.

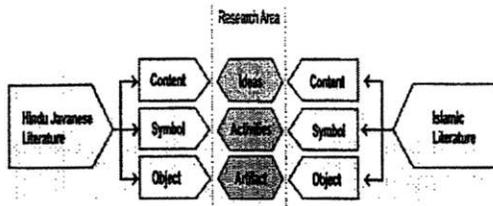
Lihat Bagan Alur Penelitian (Gambar I.1) dalam Husen Hendriyana (2016:18)

⁷ Husen Hendriyana, *Metodologi Kajian Artifak Budaya Fisik*, Bandung: Penerbit Sunan Ambu Press., 2009, p. 30

⁸ Reiza D. Dienaputra, "Rekonstruksi Sejarah Seni dalam Konstruksi Sejarah Visual", *Jurnal ilmiah Seni-Budaya Panggung*, Vol. 22, No.1, Oktober-Desember,2012, p.349-359.

⁹ Owen Miller, (1985). "Intertextual Identity" dalam *Identity of The Literary Text*. Ed. By Mario J. Valdes and Owen Miller, London: University of Toronto Press, , p.19-20.

khususnya tentang deskripsi artifak relief 'Kembang kanigaran' ini sangat minim dan sulit didapatkan di lapangan, maka sebagai langkah strategis dilakukan melalui tinjauan sinkronik-komparatif terkait dengan data sejenis yang tidak dapat temukan di Keraton Cirebon.



Gambar 2
Bagan Sinkronik Komparasi Literatur
Artifak Seni-Budaya¹⁰

Data pendukung lain selanjutnya dilakukan melalui wawancara tertulis (questioner) dengan pengolahan data menggunakan analisis Rasch model, dan secara teknis dibantu dengan program Winsteps.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Menurut tradisi budaya paguron, *suluk* merupakan amalan para *salik*, yaitu proses pensucian diri untuk menuju keridhoan serta makrifatullah para kaum *Salik*. Suluk berarti memperbaiki akhlak, mensucikan amal, dan menjernihkan pengetahuan. Suluk merupakan aktivitas rutin memakmurkan lahir dan batin. Segenap kesibukan

hamba hanya ditujukan kepada Sang Rabb, bahkan ia selalu disibukkan dengan usaha-usaha menjernihkan hati sebagai persiapan untuk sampai kepada-Nya (wusul). Sedangkan kitab Suluk adalah catatan pelajaran yang membentangkan tentang ilmu tasawuf, Contohnya Suluk Sukarsa, Suluk Wujil Sunan Bonang, Suluk Linglung Sunan Kalijaga, Suluk Malang Sumirang Syeh Siti Jenar. Berbeda dengan Suluk Dalima Keraton Cirebon yang digambarkan pada relief Dalima (relief Kembang Kanigaran). Relief ini memiliki nilai dan makna filosofis, religious dan estetik-simbolik.

Secara visual, relief Dalima ini dihiasi dengan unsur visual buah dalima, dua burung gagak putih dan kembang kanigaran. Bentuk visual relief tersebut menyimpan misteri arti dan makna yang sangat beragam, sehingga ada kelompok masyarakat yang menyebut relief 'Kembang Kanigaran', ada pula yang menyebut relief Buah Manggis (buah kejujuran), ada pula yang menyebut relief Bunga Teratai, serta ada pula yang menyebut dengan seloka '*Dangdang wulung manuk keduwong kembang kanigran*'. Dari ke empat panel relief, dan dua ukiran kayu yang serupa terdapat di Bangsal Parabayeksa itu, secara visual didominasi oleh unsur hias buah dalima. Dalam filosofi tumbuhan, diperlihatkan dari biji tumbuh daun, kemudian batang, cabang, ranting, bunga, dan buah. Urutan buah adalah urutan akhir tujuan dari proses penanaman suatu pohon, dan sebagian besar nama tanaman ditentukan dari nama buahnya. Jadi secara visual

¹⁰ Diadopsi dari Josef Prijotomo, (1984). *Ideas and Forms of Javanese Architecture*, Yogyakarta: UGM Press. p. 9-10.

dengan berdasarkan filosofi tersebut, relief yang mensiratkan nilai dan makna pelajaran suluk ini disebut dengan nama 'Suluk Dalima'. Suluk Dalima yang tersirat dalam bentuk visual relief Dalima ini merupakan salah satu warisan ilmu tasawuf para wali seperti halnya Suluk Wujil, Suluk Linglung dan lain sebagainya. Hal ini sangat memungkinkan dikarenakan Keraton Kasepuhan Cirebon sebagai salah satu warisan kekuasaan dari salah satu walisongo yaitu Sunan Gunung Jati/Syeh Syarif Hidayatullah.

meleburkan diri memasuki wilayah budaya yang sudah ada, mereka tidak melawan dan merubah bentuk secara frontal, akan tetapi mereka menyusupkan nilai-nilai Islami ke dalam bentuk budaya lama yang sudah ada. Relief Dalima adalah salah satu bukti hasil dari percampuran/peleburan kedua unsur budaya Hindu dan Islam.

Merujuk pada ajaran Hindu di tanah Jawa dapat dijelaskan bahwa konsep Tuhan di dalam agama Hindu tertulis di dalam kitab:

A. Estetik-simbolik Kategori Ide

A.1 Nilai spiritual dan religi

Berdasarkan analisis diakronik-sinkronik nilai-nilai budaya Pra-Islam dan budaya Islam masa para wali menyatakan bahwa salah satu nilai esensial yang dapat mendasari spirit budaya itu adalah konsep tentang Tuhan. Berdasarkan hasil studi sejarah kebudayaan Keraton Cirebon, hampir seluruh naskah babad yang berkembang di Cirebon menceritakan peran para wali dalam berdakwah ke kelompok masyarakat pribumi yang menganut ajaran agama sebelum Islam, yakni agama kepercayaan Sunda-Buhun, Hindu dan Budha¹¹.

Budaya pra-Islam telah ada sebelum para wali masuk ke wilayah Cirebon. Dalam konteks dakwah, tindakan strategis yang sangat dikenal dari dakwahnya para wali, yaitu dengan

¹¹ (Tjarita Purwaka Tjaruban Nagari, tth.; Wahyu N. Amannu, 2005; dan Unang Rahardjo, 1987).

Tabel 1: Konsep tentang Tuhan dalam kitab suci agama Hindu¹².

<i>Veda Chandogya Upanishad</i>	Ch. 6, Sec 2, v. 1,	" <i>Akkam avidetum</i> " artinya Tuhan adalah satu.
<i>Shvetashatara (Sweta Sutara) Upanishad</i>	Ch. 4 v. 19	" <i>Natastya pratima asti</i> " menyatakan bahwa Tuhan itu tidak ada sesuatupun yang menyerupai Dia (Tuhan tidak bisa dilihat, tidak ada orang yang mampu melihat dengan mata).
	Ch 6, v. 9,	" <i>Na kasia kasji janita nakadipa</i> " artinya Dia yg tidak memiliki ibu bapak dan tidak memiliki tuan dan pelindung
<i>Chandogya Upanishad</i>	Ch. 6 Sec. 2 V. 1	menyatakan bahwa "Tuhan hanya ada satu".
<i>Bhagavat Gita</i>	Ch. 10 V. 3	menyatakan bahwa "Dia tidak dilahirkan, tak

		ada permulaan, Tuhan seru sekalian alam".
<i>Yajurveda</i>	Ch. 32 V. 3	menyatakan bahwa "tidak ada rupa bagi Tuhan, Dia tidak pernah dilahirkan, Dia yang berhak disembah".
	Ch. 40 V. 8	menyatakan bahwa Tuhan tidak berbentuk dan dia suci
	Ch. 40 V. 9	menyatakan bahwa " <i>Andhatma pravishanti</i> " artinya memasuki, dan " <i>assambhuti</i> " artinya benda/alam seperti api, air, dan udara. Maksudnya mereka yang menyembah benda/alam seperti api, air, udara, telah masuk kedalam kegelapan.
<i>Atharvaveda</i>	Bk. 20 Hymn 58 V.3	menyatakan bahwa sungguh Tuhan itu Maha Besar
<i>Rigveda</i>	Bk. 1 Hymn 1 V. 1	menyatakan bahwa "kami tidak menyembah kecuali Tuhan yang satu"
	Bk. 1 Hymn 64. V. 46	Tuhan itu Maha Esa, panggilan Dia dengan berbagai nama. Di Islam juga ada 99 nama untuk Tuhan yang satu.
	Bk. 2 Hymn 1	menyatakan bahwa ada 33 nama yang ditujukan pada Tuhan, di antaranya:
	Bk. 2 Hymn 1 V. 3 :	Brahama (pencipta), bahasa Arabnya Choliq atau Maha Creator.
	Bk. 2 Hymn 1 V. 3 :	Vishnu (Wishnu) artinya Sustainer (pemelihara alam), yang memberi rizki. Bahasa arabnya adalah "Rabb".
	Bk. 6 Hymn 45 V. 6	menyebutkan "sembahlah Dia saja, Tuhan yang sesungguhnya"
	Bk. 10 Hymn 114 V. 5	menyatakan bahwa "Tuhan itu satu tapi Dia disebut dengan nama yang bermacam-macam".
<i>Brahama Sutra</i>	"Hanya ada satu Tuhan, tidak ada yang kedua. Tuhan tidak berbilang sama sekali".	

¹² Sumber: Zakir Naik, Naik, Zakir. 'Similarities between Hinduism and Islam', Youtube, upload 2011, di Unduh Oktober 2015.

Seperti pada table di atas, adalah sama esensinya dalam kandungan QS. Al-Ikhlash, 112 : 1 – 4.

- Ayat 1 : *Katakanlah, "Dialah Allah, Yang Maha Esa"*
- Ayat 2 : *Allah tempat meminta segala sesuatu*
- Ayat 3 : *Dia tiada beranak dan tiada pula diperanakkan,*
- Ayat 4 : *dan tidak ada sesuatupun yang setara dengan Dia.*

Dan ayat-ayat dalam kitab-kitab Hindu disebut di atas mempunyai kecocokan dengan apa yang tertulis dalam surat Al-Ikhlash, seperti sebagai berikut :

- QS. Al-Ikhlash (112) : 1 = Chandogya Upanishad Ch. 6 Sec. 2 V. 1: Tuhan hanya satu.
- QS. Al-Ikhlash (112) : 2 = Bhagavat Gita Ch. 10 V. 3 : Dia adalah Tuhan semesta alam
- QS. Al-Ikhlash (112) : 3 = Shvetashatara Upanishad Ch. 6 V. 9 : Tuhan tidak punya bapak dan ibu
- QS. Al-Ikhlash (112) : 4 = Shvetashatara Upanishad Ch. 4 v. 19 dan Yajurveda Ch. 32 V. 3: tidak ada yang menyerupai Tuhan

Demikian pula dengan konsep ketuhanan agama Budha: *Atthi Ajatang Abhutang Akatang Asamkhatang* yang artinya "Tuhan adalah Suatu Yang Tidak Dilahirkan,

Tidak Dijelmakan, Tidak Diciptakan dan Yang Mutlak".

Konsep ketauhidan dari isi kandungan surah Al-Ikhlash ini merupakan inti dari pelajaran *Suluk Dalima* yang diajarkan di keraton Kasepuhan Cirebon, dan divisualkan di dalam Relief 'Kembang Kanigaran'. Secara visual digambarkan oleh buah delima dan kiratabasa yang berarti memiliki huruf *Dal-lima*, yakni "*Qulhuwallohu ahad, allohushomad, lamyalid walam yulad, walam yakullahu quffiwwan ahad*"¹³

A.2 Falsafah Budaya

Falsafah budaya Kesultanan Cirebon merupakan penggabungan dari referensi nilai-nilai spiritual adiluhung Sunda Buhun yang diadopsi dengan nilai-nilai spiritual Islam, seperti tergambar sebagai berikut:

¹³ Husen Hendriyana, (2013). 'Dalima' sebagai Inspirasi, Konsep, dan Ekspresi Estetik Budaya Cirebon, Jurnal Seni Budaya MUDRA, Vol.28, No.1, Januari, p.91.

Pra-Islam (Sunda Buhun)	Kesultanan Cirebon (Hindu-Muslim)	Islamisasi dan Akulturasi (Pra-Islam dan Kesultanan Cirebon)
<p><i>Naraya waning hyun</i> (hidup dengan hati dan jiwa yang jernih, tenterm, dan cemerlang)</p> <p>(a) <i>Trigening</i>: hasrat, ucap dan budi (Sembah pada jiwa Maha-sempurna).</p> <p>(b) Kesentosaan-ibarat <i>ratu/raja</i>; ucap-ibarat <i>rama</i>; budi ibarat <i>resi</i>. (Tritangtu).</p>	<p>Kayon: <i>Iwak telu sirah simunggal</i> (ikan tiga berkepala satu)</p>	<p>Dzat – Sifat – Af'al</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Wahidiyat Adam</i> (keesaan-Adam) - <i>Wahdat Muhammad</i> (keesaan-Muhammad) - <i>Ahadiyah Alloh</i> (keesaan-Alloh)

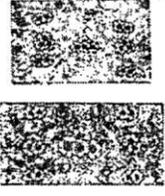
A.3 Latar Belakang Bentuk Visual Suluk Dalima

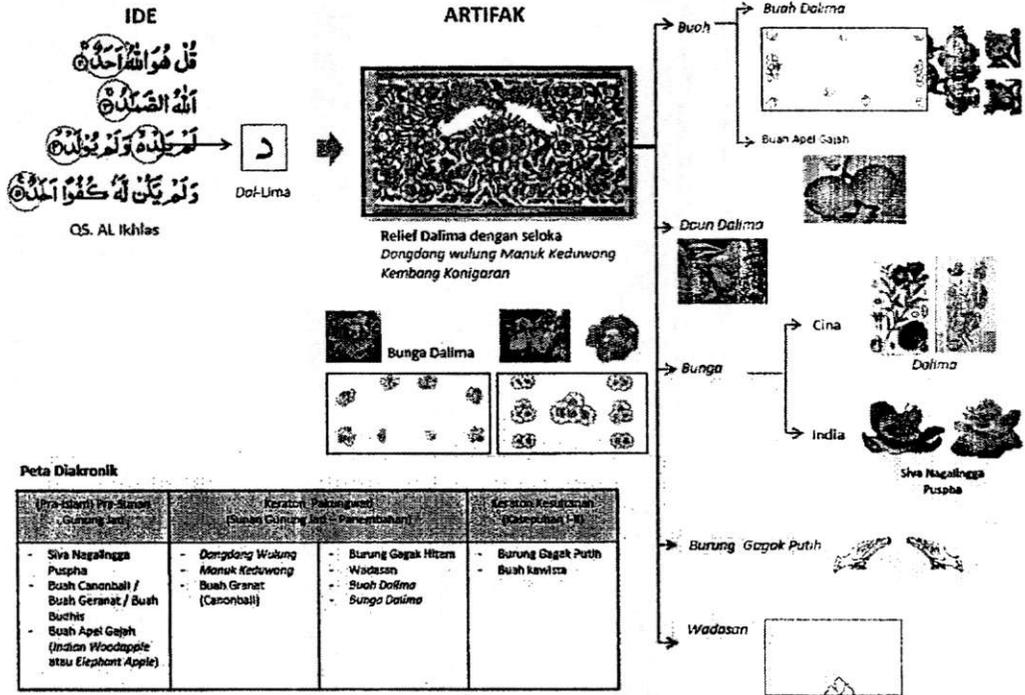
Suluk Dalima merupakan hasil dari proses islamisasi nilai-nilai budaya Hindu, hasil akulturasi budaya Hindu dan Islam. Hal ini memiliki keterhubungan baik itu simbol maupun maknanya, seperti kesamaan nilai-nilai budaya pra-Islam yang secara visual ditemukan pada pola dan unsur visual relief Candi Prambanan dan Panel relief 'Kembang Kanigaran' di Bangsal Prabayeksa, seperti berikut:

Makna Relief Kembang Kanigaran

Bentuk visual kembang kanigaran dalam agama Hindu sebagai lambang kesucian atau kesempurnaan sejati. Sedangkan bentuk visual kinara-kinari yang berwujud burung berkepala manusia dapat menegaskan pada kata 'Manuk Keduwong' yang berarti *manuk* berkepala *wong* (manusia). Manusia sempurna harus mampu melakukan tapa di mandala/suluk sembah pada jiwa Maha-sempurna dengan cara terbang meninggalkan sifat-sifat keduniawian.

Tabel 5 : Perbandingan Relief Prambanan dan Relief Kembang Kanigaran di Keraton Kasepuhan Cirebon

Relief di Candi Prambanan	Relief di Bangsal Prabayeksa Keraton Kasepuhan Cirebon
 <p>Unsur bentuk : Polah bayu Kembang Kanigara; dua Burung Kinara-Kinari (Foto: Hasan 2014)</p>	 <p>Unsur bentuk : Kembang kanigaran, buah delima; dua burung bernama <i>Manuk Keduwong</i> Relief ini bertuliskan: "dangdang waning manuk keduwong kembang kanigaran"</p>



Seloka 'Dondong wulung manuk keduwong kembang kanigran' dari relief tersebut memiliki keterkaitan yang sangat erat dengan simbol 'iwak tetu sirah sinunggal'. Simbol *iwak tetelu sirah sinunggal* menunjukkan pada dzat, sifat dan af'al. Asmanya adalah pada gelar sultan yang sedang bertahta, sifatnya: nur Muhammad, dzatnya: Nabi Adam. Af'alnya adalah perbuatan kekasih Allah, yakni orang yang diberi rahmat dan anugrah-Nya. Berkaitan dengan seloka disebut di atas: *Manuk Keduwong* diambil dari penggambaran tokoh Senapati Gagak Wening (Liman

Sonjaya)¹⁴ masa pra Islam. Senapati Gagak Wening salah satu tokoh yang memiliki gelar *Naraya Waning Hyun* (dari kata *nara+arya+waning+hyun*). *Naraya* artinya sama dengan priyayi agung, kesatria saleh yang menjunjung tinggi agama suci. *Waning* artinya wening, jernih, bening, cermerlang. *Hyun* artinya hidup. *Waning hyun* artinya hidup dengan hati dan

¹⁴ Liman Sonjaya yang tertuang di dalam karya sastra Pantun Rajah Klasik Cirebon Buhun (Bambang Iryanto,(ed), "Liman Sonjaya Ngereksi Jimat Nagara Cirebon" *Kecapi Sejarah Genta Pusaka Tunggal Pantun Rajah Ki Dalang Rastani, MP3*, di rekam oleh Rumah Budaya Nusantara Pasambangan Jati Cirebon, 2014).

jiwa yang jernih, tenteram, dan cemerlang¹⁵.

Dalam perspektif ilmu tauhid tarekat Satariyah wa Muhammadiyah di keraton Cirebon, hidup dengan hati dan jiwa yang jernih, tenteram, dan cemerlang adalah tahta orang yang telah diberi rahmat dan barokah dari Alloh seperti pada QS.Yasin: 58 (*Salamun kaulamirobirrohiim*, artinya: kepada mereka dikatakan "Salam" sebagai ucapan selamat dari Tuhan yang Maha Penyayang), dengan kesatuan nilai-nilai seperti yang tersirat di dalam QS. Al Ikhlas (*Dal-lima*) (Tabel 4). Dengan demikian simbol *Kembang Kanigaran* merupakan syarat mutlak bagi Sultan-Raja dan atau ijazah bagi para pelaku *suluk* yang telah mencapai taraf keilmuan *Resi* (Rama Guru), seperti disimbolkan pada tokoh Pangeran Prabu Bengker Pakuan Liman Sonjaya yang mengembara ke Cirebon mencari Jimat *Pepek Pasagi*, namun gagal¹⁶. Dengan

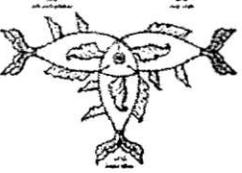
kegagalan Pangeran Bengker Pakuan Liman Sonjaya, memiliki hubungan dengan teks lain yaitu seloka '*Dangdang wuhung manuk keduwong kembang kanigrana*'. Menghubungkan dengan teks lain yaitu ajaran suluk *Waning hyun*, seloka tersebut dimaknai sebagai berikut:

- *Dangdang wuhung*, memiliki makna konotasi mengakhiri ketidaktahuan/kebodohan dalam Agama Hindu disebut *avidyā*,
- *Manuk keduwong*, memiliki makna konotasi kehalusan/emosi-keinginan/napsu rendah, dalam Agama Hindu disebut *tanhā*, ada enam keinginan yang berkaitan dengan indera, yakni bentuk, suara, bau, rasa, sentuhan/raba dan kesan-kesan mental.
- *Kembang*, memiliki makna konotasi penderitaan (dalam Agama Hindu disebut *dukkha*),
- *Kanigaran*, memiliki makna konotasi dengan menyadari sebab musabab yang saling bergantung, guna mencapai kenikmatan sempurna. Secara denotatif *Kembang Kanigara* menunjuk pada visualisasi *Siva-naga lingga puspha*.

¹⁵ Wawancara dengan Sultan Sepuh XIII di Keraton Kasepuhan, 03 Maret 2007 dan Senin 21 Mei 2007; Kartani (67 th) di Mertasinga, 04 Februari 2007, Minggu, 04 Maret 2007, Minggu 20 Mei 2007, 13 Okt. 2012; Elang Nurmas Argadikusuma, di Sunyaragi, 05 Mei 2014; Bambang Iryanto, 1 – 12 Mulué 1436 H).

¹⁶ Bambang Iryanto,(ed), "Liman Sonjaya Ngereksi Jimat Nagara Cirebon" *Kecapi Sejarah Genta Pusaka Tunggal Pantun Rajah Ki Dalang Rastani*, MP3, di rekam oleh Rumah Budaya Nusantara Pasambangan Jati Cirebon, 2014.

Tabel 5 : Unsur-unsur inti yang ada di dalam simbol Kayon

Pra-Islam	Indigenouse Keraton Cirebon	Islamisasi	Visualisasi
<i>Naraya waning hyun</i> (hidup dengan hati dan jiwa yang jernih, tenterm, dan cemerlang)	Kayon: <i>Iwak telu sirah simunggal</i> (ikan tiga berkepala satu); Sembah pada jiwa Maha-sempurna.	Dzat – Sifat – Af'al Wahidiyat Adam Wahdat Muhammad Ahadiyah Alloh	

Memperhatikan kata *hyun* pada teks pra-Islam memiliki keselarasan dengan teks Islam *ya hayyu ya qoyyuuum* (Sifat wajib bagi Alloh) yang kemudian dilafalkan oleh masyarakat di tanah Jawa pada umumnya dengan sebutan Kayon yang berarti pohon hayat.

Berdasarkan temuan data di lapangan, baik melalui wawancara maupun studi pustaka tentang pelajaran tasawuf ilmu tauhid tarekat Satariyah dan Muhammadiyah di keraton Cirebon, didapatkan makna Dalima adalah wedaran ayat-ayat QS.Al-Ikhlâs. Ikhlas sebagai puncak ajaran yang tersirat di dalam teks relief Kembang Kanigran dengan seloka “*Dangdang wulung manuk keduwong kembang kanigran*”.

Sifat esoterik Suluk Dalima dapat diketahui pada simbol-simbol yang

tersembunyi pada struktur pola motif *Kembang Kanigran*. Struktur simbol esoterik tersebut nampak pada pola bunga berkelompok dua, tiga dan empat. Perupaannya pada karya seni-budaya keraton Kasepuhan Cirebon berdasarkan pada kaidah dan prinsip *Sad-guna* : *Ngangka* (cita-cita, tujuan akhir yang mulia), *Nyigi* (untaian), *ngiket* (mengikat), *nyigeung* (selaras), *ruwang jeung ngaruwang* (pegangan dan duplikasi), *rombong-ngarombong* (ikatan, kelompok).

A.4 Konsep Budaya

Konsep Budaya di kesultanan Cirebon merupakan entitas nilai spiritual yang diwujudkan dalam bentuk simbol kayon-*iwak telu sirah sinunggal*.

	IDE	Tritangtu-Tritunggal	SIMBOL / ARTIFAK
K O N S E P K A Y O N	<i>Naraya waning hyun</i> (hidup dengan hati dan jiwa yang jernih, tenteram, dan cemerlang)	<p><i>Sembah pada Jiwa Maha-Sempurna :</i> Tapa di Mandala & Tapa di Nagara</p> <p>↓</p> <p>Tri-tangtu</p> <p>↓</p> <p>Kesentosaan-ibarat <i>ratu/raja</i>; ucap-ibarat <i>rama</i>; budi ibarat <i>resi</i> (Danasasmita, 1987:114)</p> <p>↓</p> <p>Tri-tunggal</p> <p>Dzat : wujud Sifat : hayyu Af'al : qoyyum</p> <p>Ahadiyah Allah Wahdat Muhammad Wahidiyat Adam</p>	<p>↓</p>
	<p>يَا حَيُّ يَا قَيُّوْمُ</p> <p>Ya Hayyu (Hidup) Ya qoyyuum (Berdiri sendiri)</p>		

Persepsi dan kesadaran terhadap nilai spiritual, religi, falsafah serta konsep estetik simbolik keraton Kasepuhan Cirebon adalah pada tingkat keindahan hidup dengan hati dan jiwa yang jernih, tentram dan cemerlang, berdiri membebaskan diri dari rasa negatif dengan menghadirkan keindahan Tritunggal.

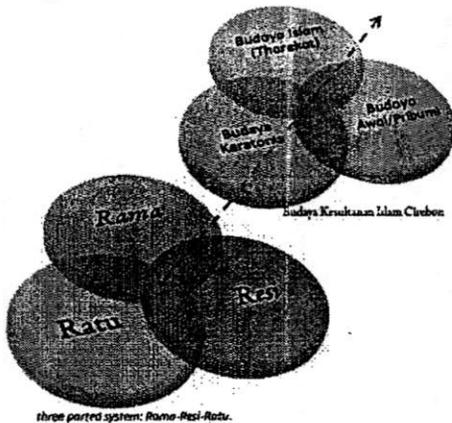
B. Estetik-simbolik Kategori Tindakan

Estetik-simbolik kategori tindakan mencakup aktivitas, metode dan cara. Unsur pengaruh konsep estetika dan bentuk visual relief Dalima tidak lepas dari sistem kekuasaan periode-periode sebelumnya. Hasil analisis diakronik yang telah dilakukan, dapat diketahui bahwa konsep makro budaya dari masa Pra-Islam, masa Sunan Gunung

Jati, masa Panembahan hingga masa Kesultanan, secara sinkronik memiliki kesamaan isi yang mengarah pada bentuk simbol-simbol dari ajaran spiritual 'tapa di mandala' dan 'tapa di nagara'. Catatan pelajaran dari 'tapa di mandala' menggambarkan suluknya para raja/sultan/mursyid/ rama guru/resi yang melekat dengan pertanggungjawaban spiritual pribadinya di hadapan sang Pencipta, dan 'tapa di nagara' merupakan suluknya para raja/sultan/mursyid/ rama guru/resi yang melekat dengan tanggungjawab sesuai jabatannya di hadapan rakyat/warga/masyarakatnya. Simbol-simbol esoterik suluk tersebut divisualisasikan dalam bentuk relief Dalima.

Bentuk visual relief Dalima merupakan hasil aktivitas budaya yang memiliki latar belakang pengaruh

budaya pribumi Sunda Buhun dengan sistem kekuasaan *three parted: rama-resi-ratu*. Unsur-unsur yang menghubungkan kesatuan sistem kekuasaan pemerintahan pada masa sebelumnya, dapat digambarkan sebagai berikut:

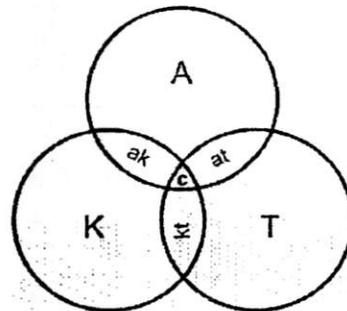


Gambar 3

Sistem *Three parted: Rama-Resi-Ratu* sebagai tindakan berkarya seni –budaya
(Bagan dibuat oleh peneliti)

Pada awal budaya Islam masuk keraton Cirebon, selain konsep makro pada sistem kekuasaan seperti pada bagan di atas, telah menunjukkan adanya unsur pengaruh budaya non pribumi, seperti budaya Hindu-Budha, Patarekan, dan Kratonis atau Kekeraton-an. Budaya kratonis ini sangat diwarnai oleh pemahaman-pemahaman kaum bangsawan baik dari kalangan keluarga sultan maupun dari para sufi. Hingga masa kekuasaan Keraton Kasepuhan Cirebon, sumber budaya pengaruh disebut di atas, telah berhasil mewujudkan dan memelihara artifak dengan simbol-simbol penting seperti: (1) Kereta Kerajaan 'Singo Barong', (2) Relief Dalima, dan (3) Bendera Kerajaan/Kesultanan. Dari

ketiga sumber kekuatan simbol artifak tersebut kemudian menginspirasi bentuk lain sehingga berkembang menjadi beberapa gaya seperti pada artifak di wilayah irisan (ak,at,kt) bagan berikut.



Bagan 4

Bagan Irisan Percampuran budaya Cirebon

(Bagan dibuat oleh peneliti)

(Tinjau konsep Tri Tunggal Kesultanan : sebagai pusat pemerintahan, budaya dan spiritual)

Keterangan bagan:

- C Budaya Cirebon (Caruban; Cerbon; Carbon; Cirbon)
- A Budaya awal di Cirebon (Pra-Islam) yaitu Sunda Buhun dan Hindu-Budha
- K Budaya keratonis (kaum eksekutif: bangsawan, sultan/wali, resi, mursyid yang berpengaruh terhadap sistem dan kehidupan budaya keraton)
- T Islam (Thorekat yang ada di dalam keraton Cirebon)
- ak Irisan budaya awal (pra-Islam) setempat dengan budaya keratin
- Kt Irisan budaya keraton dengan budaya Islam Tharekat
- at Irisan budaya awal (pra-Islam) setempat dengan budaya Tharekat

Merujuk pada perkembangan bentuk tindakan, aktivitas dan sistem religi yang diyakini dari kebaktian diri manusia pada masa itu, yaitu kebaktian terhadap sang maha pencipta yang disebut *Tapa di Mandala*: sembah kepada Siwa, sembah kepada Buddha dan sembah sepenuhnya kepada jiwa Maha-sempurna.

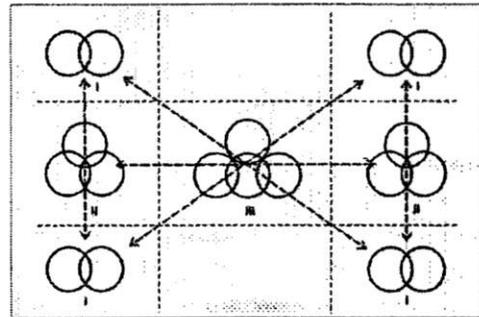
Persepsi dan kesadaran terhadap metode, cara serta aktivitas masyarakat keraton Cirebon adalah pada tingkat keindahan hidup dalam menjalankan perintah baik-indah-benar dengan melalui *tapa di mandala* dan *tapa di nagara*, sembah pada jiwa Maha-sempurna yakni keindahan yang berdasar pada keyakinan Tritunggal.

C. Estetik Kategori Artifak

Struktur pola visual dan unsur-unsur motif yang terdapat pada relief Dalima, memiliki pola hubungan dengan simbol *iwak telu sirah sinunggal*. Berdasarkan konvensi masyarakat budaya setempat simbol *iwak telu sirah sinunggal* tersebut memuat arti: *dzat*, *sifat* dan *afngal*, dan titik pusat di antara ketiga ikan yang memusat pada satu kepala di tengah disimbolkan dengan huruf *Ha* (▲). Keterangan dan penjelasan pelajaran tasawuf yang bersifat simbolik inilah yang kemudian penulis sebut simbol esoterik, karena hanya kelompok tharekat tingkatan tertentu yang boleh mendapatkan penjelasan

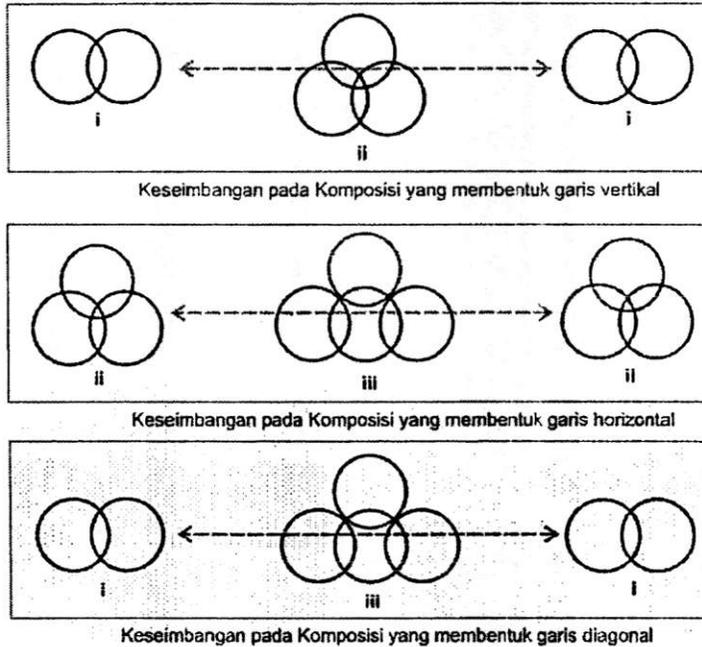
dan pengamalan dari esensi makna simbol tersebut.

Dari ke empat relief Dalima yang terdapat di Bangsal Prabayeksa serta dua ukiran yang terdapat di atas pintu samping kiri dan kanan Bangsal Prabayeksa memiliki struktur pola komposisi unsur hias kembang kanigaran yang terbagi dalam tiga komposisi ruang horizontal dan tiga komposisi ruang vertikal, jadi keseluruhannya memiliki Sembilan kotak, seperti berikut:



Gambar 7: Pembagian keseimbangan pola ruang

Dari struktur ini menunjukkan pada konsep keseimbangan yang sempurna, yakni komposisi pada garis vertikal, horizontal dan diagonal. Struktur pola keseimbangan itu dengan menghadirkan komposisi oposisi-biner dengan unsur komposisi yang selalu menghadirkan penjelasan dari perlawanannya, seperti pada gambar berikut:

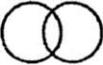
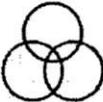
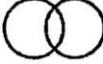
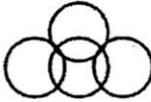


Gambar 8: Komposisi *Balance Simetri* pada struktur Unsur hias kembang kanigaran

Keseimbangan simetri pada komposisi unsur hias ‘kembang kanigaran’ yang membentuk garis vertikal di atas, tersusun atas perpaduan dua bunga dan tiga bunga (2-3-2). Konsep keseimbangan pada pola vertikal ini terpusat pada pelajaran tauhid (Ahadiyah Alloh, Wahdat Muhammad, dan Wahidiyat Adam). Interelasi bentuk dan nilai ajaran Islam ini divisualkan pada lambang *iwak telu sirah sinunggal*. Sedangkan keseimbangan simetri pada komposisi unsur hias ‘kembang kanigaran’ yang membentuk garis horizontal di atas, tersusun atas perpaduan tiga bunga dan empat bunga (3-4-3). Konsep keseimbangan pada pola horizontal ini

menunjukkan pada pelajaran tauhid kaitannya dengan ilmu tasawuf (*laa maujuda ilalloh, laa ma’ buda ilalloh, laa maksuda ilalloh, laa mathluba ilalloh*). Sedangkan keseimbangan simetri pada komposisi unsur hias bunga kanigaran yang membentuk garis diagonal yang tersusun atas perpaduan dua bunga dan empat bunga (2-4-2). Konsep keseimbangan pada pola diagonal ini menunjukkan pada pelajaran tauhid kaitannya bab Wahdat Muhammad dan sifat Rosul: *sidiq, amanah, tablig, dan fathonah*.

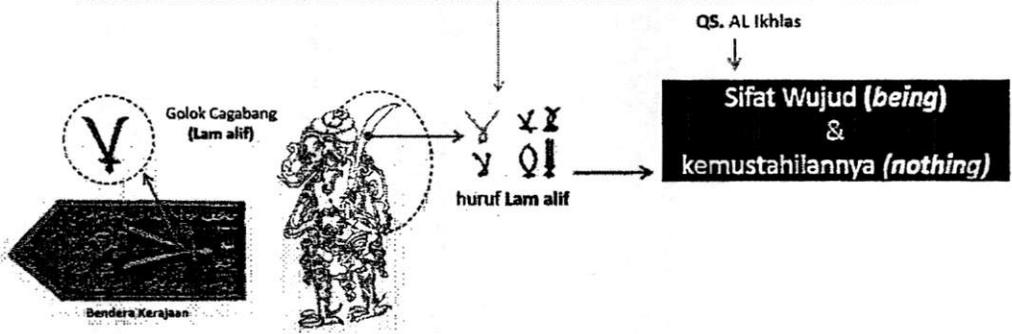
Tabel 4: Pemaknaan pada struktur pola permotifan pada relief kembang kanigaran¹⁷

POLA	ARTI POLA	MAKNA	PENJELASAN	TINGKATAN
	Simbol penyatuan; Pertemuan dua bunga menjadi satu	Kesatuan dualisme sifat wujud (Ada) dan 'adam (tiada)	Wujud : sifat pertama dari sifat 20 bagi Allah. Dualisme paradoksal sifat Wujud	Dua perkara yang tidak bisa kumpul keduanya, tapi bisa tidak ada keduanya. ↓
;' 	Tiga Bunga	(1) Wujud idofi	Wujudnya anak karena lantaran wujudnya kedua orang tuanya.	→ Asbab/Syareat ↓
		(2) Wujud aridi	Wujudnya sesuatu tetapi telah didahului oleh yang tidak ada. Contoh: surga, neraka, Qalam, luhmahfud, arsyi, kursy, ruh.	→ Jalan / metode/ Tharekat ↓
		(3) wujud dzati atau hakekati	Wujudnya Allah oleh dzat-Nya sendiri.	→ Hakekat ↓
	Dua bunga	Semua Wujud bisa ditemukan/ diketahui oleh dua perkara	Paradoks sifat wujud dapat diuraikan melalui dua perkara: 1. Ditemukan oleh hisyi (pancadiya yang lima). 2. Ditemukan oleh Aqli tetapi tidak bisa ditemukan oleh hisy (contoh: ilmu, bodoh-pinter, susah-bungah.	→ Makrifat (terbukannya hijab dari kedua Hisy dan aqli) ↓
	Empat bunga	Ada 4 Kemustahilan ADA-Nya Allah: ... Laa maujuda ilalloh	Tiada yang wujud kecuali Allah	<i>Kasampurnan</i> (Esensi ke empat ayat dari Q.S. Al-Ikhlas yang disimbolkan dengan 5 (lima) huruf <i>dal</i> pada akhir kalimat ↓ DALIMA
		Laa ma'buda ilalloh	Tiada yang wajib disembah kecuali Allah	
		Laa maksuda ilalloh	Tiada yang dituju/dimaksud kecuali (keridoan) Allah	
		Laa mathluba ilalloh	Tiada yang dicari kecuali (rahmat) Allah	

Mencermati dari uraian dalam table di atas teks *Lam alif (Laa)* adalah simbol lawan dari sifat Wujud bagi Allah. Masyarakat keraton Cirebon melambangkan kemustahilan wujud

Allah dengan huruf *lamalif* berebentuk artifak Golok cabang seperti di bawah ini.

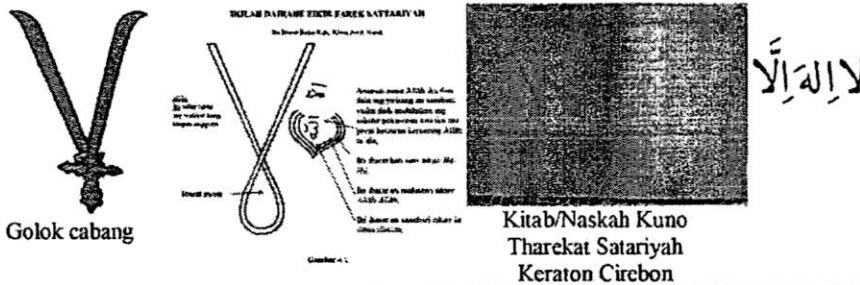
- | | | |
|--|-----------------------|-----------------------------------|
| 1. Katakanlah: "Dialah Allah, Yang Maha Esa". (QS. 112:1) | (Laa Ma'buda ilalloh) | قُلْ هُوَ اللهُ أَحَدٌ |
| 2. Allah adalah ilah yang bergantung kepada-Nya segala urusan. (QS. 112:2) | (Laa Maujuda ilalloh) | اللهُ الصَّمَدُ |
| 3. Dia tidak beranak dan tiada pula diperanakkan, (QS. 112:3) | (Laa Maksuda ilalloh) | لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ |
| 4. dan tidak ada seorang pun yang setara dengan Dia. (QS. 112:4) | (Laa Mathuba ilalloh) | وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا أَحَدٌ |



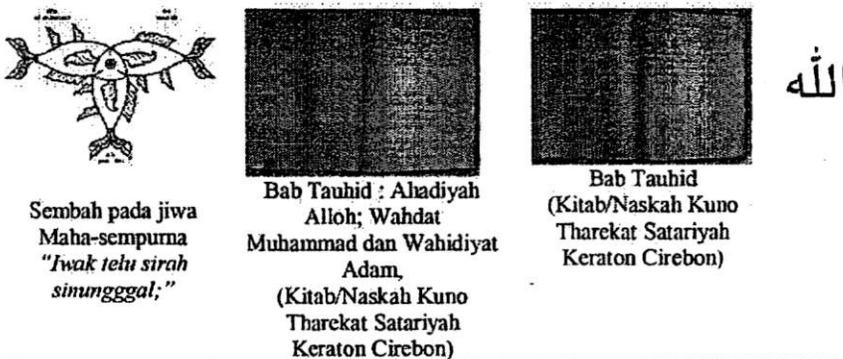
Seperti didapatkan di kedua naskah Kitab Tharekat yang tersimpan di Kaprabonan dan di Keraton Kacirebonan. Di dalam naskah tersebut didapatkan keterangan yang sama, yaitu menjelaskan tentang simbol *Lamalif*, *iwak telu sirah sinunggal*, dan lambang tharekat Muhammadiyah. Simbol-simbol tersebut memiliki interelasi unsur visual dengan artifak utama Keraton Kasepuhan Cirebon.

Inti ajaran yang disampaikan di dalam naskah Tharekat Satariyaⁱ dan Muhammadiyahⁱⁱ tersebut memiliki keterhubungan unsur simbolik seperti berikut:

Tabel 2: Simbol lamalif



Tabel 3: Simbol iwak telu sirah sinunggal



D. Estetik-simbolik Suluk Dalima ditinjau dari pemahaman dan tingkat persetujuan masyarakat masa kini

Data pandangan masyarakat masa kini diuraikan sebagai data pendukung guna untuk mengklarifikasi beberapa asumsi dari hasil analisis yang telah dilakukan dari penelitian ini, namun tentu saja data tersebut bukan untuk mencari dan mendapatkan hasil temuan. Berkaitan dengan kelompok pandangan masyarakat masa kini yang diminta pendapatnya melalui questioner, maka bisa dikelompokkan menjadi tiga kelompok pandangan masyarakat terhadap tingkat

persetujuan pemaknaan Liman dan Dalima.

Adapun identitas kelompok responden berdasarkan :

- a. Profesi: Pegawai Keraton, Pelajar dan Mahasiswa, PNS dan Pegawai Swasta, Wiraswasta
- b. Status sosial : Budayawan (akademis dan tradisi), Keluarga Keraton dan Masyarakat umum.
- c. Tingkat Pendidikan : SLTA, Sarjana dan Pascasarjana
- d. Usia: di bawah 30, 30-40, 41-50, di atas 50
- e. Kelamin : laki-laki dan perempuan.

D.1 Hasil test variable dan instrumen

Kelompok responden dengan kategori tersebut di atas dipandang sangat relevan untuk mendapatkan validitas data yang didukung dengan reliabilitas data secara objektif (lihat lampiran L.5). Kelompok responden tersebut dipandang telah mewakili sesuai dengan instrumen-instrumen yang ditanyakan dalam daftar liket questioner yang disampaikan ke responden. Jumlah responden terpilih 50 orang dan diseleksi menjadi 30 jawaban dari responden untuk dianalisis melalui Rasch Model¹⁷ dengan *soft wear* Winsteps.

Hasil data olahan tersebut dapat dirangkum sebagai berikut :

1. Dua test pada logit : korelasi dan analisis varians.
Korelasi melihat seberapa kuat hubungan antara item dan dimensi melalui dua indikator :
(a) *signifikan level semuanya* mendapatkan bintang dua (**)
lihat (Lampiran L.IV.4), dan (b) seberapa erat hubungan instrumen (masing-masing dimensi, dan hubungan antar dimensi) mendapatkan cukup tinggi, artinya instrumen ini memiliki reliabilitas dan validitas yang bagus.
2. Membaca analisis variable korelasi dimensi tersebut di atas semuanya mendapat bintang dua (**), artinya setiap konstruk

mempunyai nilai hubungan yang bagus (*signifikan secara statistic*). Walaupun nilai korelasi pengetahuan dan nilai & fungsi paling kecil (0,558**) dibanding yang lain, namun hal itu tetap menunjukkan hubungan yang signifikan.

3. Hubungan instrumen dari masing-masing dimensi, maupun hubungan antar dimensi, menunjukkan tingkat persetujuan pada makna estetik simbolik motif Liman dan Dalima, relatif bagus :
 - Hubungan pengetahuan dengan pengalaman menunjukkan angka paling tinggi (0,743**), hal ini memiliki hubungan yang erat, artinya orang yang mengetahui sesuatu dan mengalami sesuatu akan memberikan informasi sesuatu yang bagus pula, yang dalam hal ini adalah makna estetik simbolik motif Liman dan Dalima.
 - Hubungan pengalaman dengan pemaknaan menunjukkan angka paling tinggi (0,786***), hal ini memiliki hubungan yang erat artinya orang yang mengalami maka dia bisa memberikan pemaknaan yang bagus tentang Liman dan Dalima.
 - Hubungan nilai-fungsi dengan pemaknaan menunjukkan angka paling tinggi (0,893**), hal ini memiliki hubungan yang erat artinya orang yang

¹⁷ Bambang Sumintono, dkk. (2014). Rasch Model

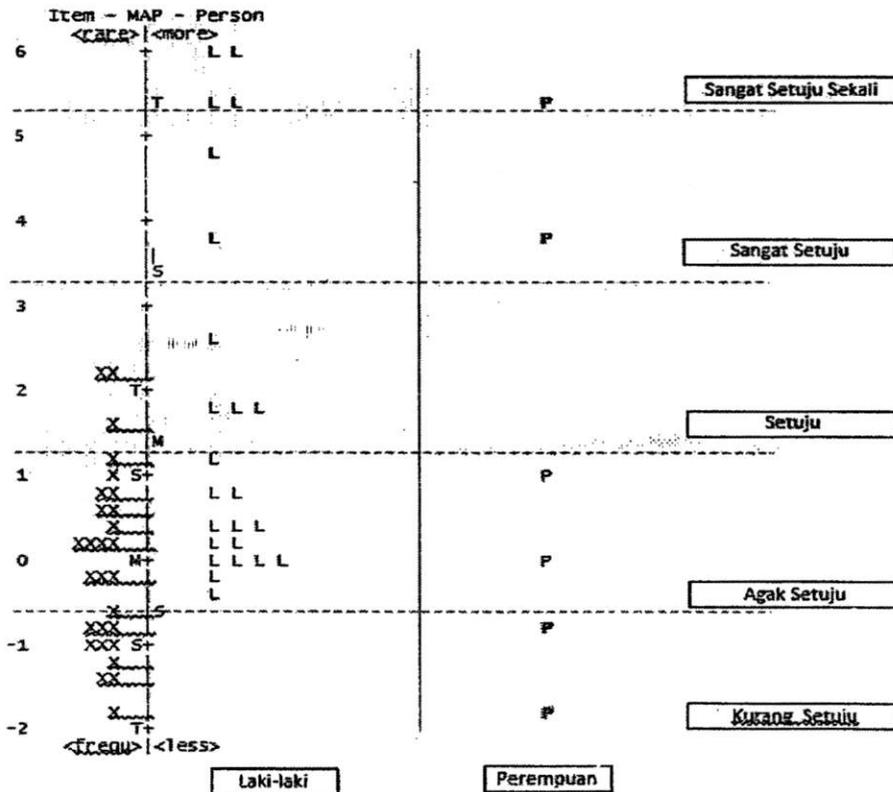
mengetahui nilai dan fungsi Motif dan simbol Liman dan Dalima, maka dia bisa memberikan pemaknaan.

- Hubungan sikap dengan pemaknaan menunjukkan angka paling tinggi (0,828**), hal ini memiliki hubungan yang erat, artinya orang yang memiliki sikap, maka dia memiliki makna terhadap simbol dan motif Liman dan Dalima.

D.2 Hasil analisis Kualitas Responden dan statistic inferensial

Berdasarkan hasil analisis (a) kualitas responden, dan (b) statistik inferensial menunjukkan bahwa :

- 1) Analisis varians berdasarkan jenis kelamin (laki-laki dan perempuan) menunjukkan angka (1.326 : 1.92) laki-laki cenderung banyak menyetujui tetapi perbedaanya tidak signifikan.

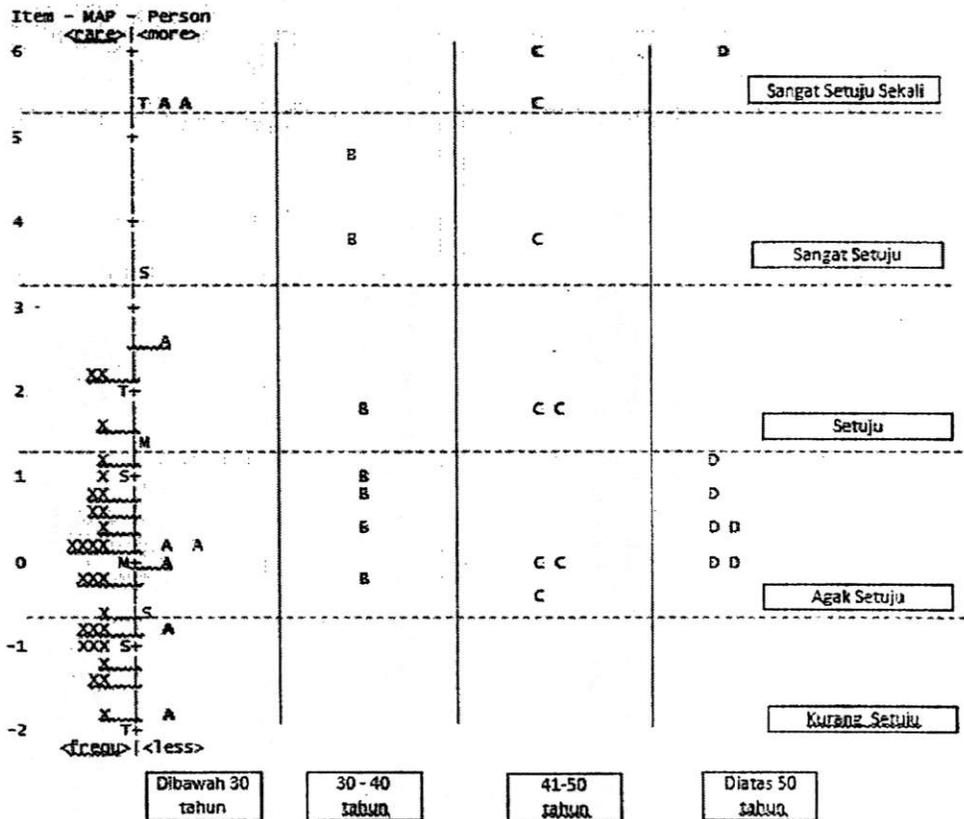


Gambar IV.25 Grafik Analisis varians berdasarkan jenis kelamin

Tampilan lebih detailnya terlihat pada persebaran kode L dan P, memang sedikit nampak ada perbedaan, namun bila melihat skala logit dari instrument pada (tabel Anava 3.1) dengan angka (Sig 0.594) di atas, laki-laki cenderung banyak menyetujui karena ada dua (kode P) yang berada di bawah, akan tetapi

perbedaan di antara keduanya tidak signifikan.

- Analisis varian berdasarkan usia (dibawah 30 th, 30-40 th, 41-50 th dan diatas 50 th.) menunjukkan perbandingan (1.40 : 1.85 : 2.45 : 1.45) artinya kelompok usia 41-50 th memiliki tingkat persetujuan paling tinggi.



Gambar IV.26 Grafik Analisis varians berdasarkan usia

Dari diagram ini dapat di informasikan bahwa:

- Kelompok usia di antara 40-50 tahun merupakan kelompok yang banyak mengetahui dan menyetujui item. Kelompok ini memiliki tingkat persetujuan paling tinggi, dapat ditafsir karena sikap akan pemahaman yang relatif cukup baik.
- Kelompok usia di atas 50 tahun merupakan kelompok yang memiliki pemahaman dan sikap yang sudah mapan, akan tetapi sebagian besar kelompok ini sudah mulai mengurangi untuk memikirkan persoalan yang memerlukan refleksi pemikiran yang berat, sehingga sudah tidak berkonsentrasi pada sesuatu di luar dirinya, tetapi lebih memperhatikan diri dan ibadahnya, namun kelompok ini tidak ada yang tidak setuju dengan aitem yang ditanyakan.
- Kelompok usia di antara 30-40 tahun merupakan kelompok yang memiliki tingkat persetujuan cukup baik, bervariasi dan menyebar. Hal ini menunjukkan pada pengetahuan, pengamatan dan sikap serta pengalaman hidup yang didasari oleh perbedaan latar belakang profesi dan status sosial.
- Kelompok usia di bawah umur 30 tahun memiliki tingkat persetujuan yang paling rendah dengan ditandainya dua (kode A) di dalam baris kurang setuju. Artinya karena kelompok ini masih memiliki pengetahuan, pengamatan, dan sikap yang masih labil dan terbatas untuk merefleksikan pemaknaan

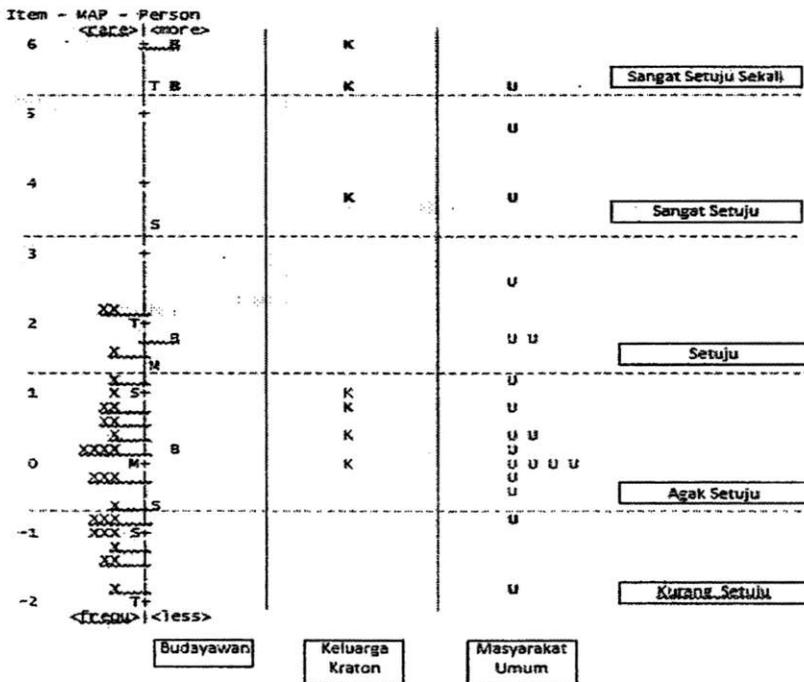
tentang artifak Liman dan Dalima di keraton Kaseouhan Cirebon.

sikap terhadap seni-budaya tradisi keraton yang masih relatif rendah, dapat dilihat dari 1 (kode M) yang berada di baris kurang setuju, dan 8 (kode M) berapa di baris agak setuju.

- 4) Analisis varians berdasarkan status sosial (Keluarga keraton, budayawan, dan Masyarakat umum) ini menunjukkan perbandingan (2.65 : 3.60 : 1.10) artinya kelompok budayawan tradisi dan akademis memiliki tingkat persetujuan paling tinggi.

Melihat aspek item Nilai & Fungsi dengan angka (0,019) dapat diinformasikan bahwa kelompok

masyarakat umum memiliki perbedaan yang signifikan dibanding dengan kelompok budayawan dan keluarga keraton. Kelompok budayawan cenderung pada posisi tingkat persetujuannya paling tinggi, artinya masyarakat umum memiliki pengetahuan, pengamatan, sikap dan pengalaman hidup terkait dengan artifak seni budaya Keraton Cirebon, khususnya Liman dan Dalima sangat minim. Dengan demikian dugaan sifat tertutup tentang simbol-simbol Liman dan Dalima bagi informasi masyarakat umum dapat dikatakan terbukti.

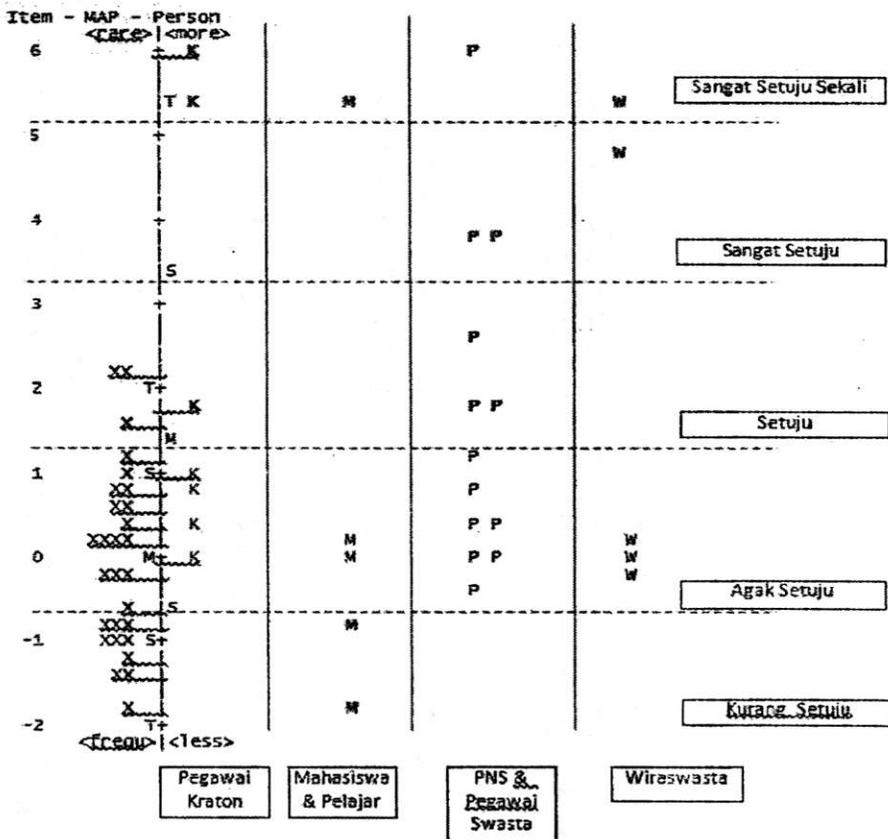


Gambar IV.28 Grafik Analisis varians berdasarkan status sosial

Pada diagram ini menunjukkan kelompok Keluarga Keraton dan Budayawan yang cenderung memiliki tingkat persetujuan yang tinggi karena baik langsung maupun tidak langsung kelompok ini telah memiliki pengetahuan, pengamatan dan pengalaman hidup di dalam lingkup budaya Keraton Cirebon. Hal ini dapat dilihat pada jumlah (kode B) di baris (sangat setuju sekali), (setuju) dan (agak setuju) dibandingkan dengan kode (K). Kelompok budayawan dan

keluarga keraton mempunyai persepsi yang apresiatif terhadap makna estetik dan simbolik; tidak ada di antara mereka yang masuk dalam kelompok kurang setuju.

- Analisis varians berdasarkan profesi (pegawai keraton, PNS dan Pegawai Swasta, Mahasiswa dan Pelajar, serta Wiraswasta) menunjukkan perbandingan (1.75: 2.10: 0.625 : 2.50) artinya kelompok pegawai keraton memiliki tingkat persetujuan paling tinggi.



Gambar IV.29 Grafik Analisis varians berdasarkan profesi

Dari diagram ini dapat di informasikan bahwa:

- *Pertama*, kelompok pegawai keraton berada dalam kategori tingkat persetujuannya yang paling tinggi, hal ini ditunjukkan dengan ada dua (kode K) yang berada pada tingkat (sangat setuju sekali) dibandingkan profesi lainnya yang hanya memiliki satu.
- *Kedua*, kelompok PNS dan pegawai swasta berada pada posisi kategori tingkat persetujuan tinggi. Hal ini dilatari pula oleh kelompok profesi ini yang juga diantaranya ada yang berstatus sebagai budayawan dan atau keluarga keraton.
- *Ketiga*, kelompok wiraswasta yang berada pada posisi yang relatif cukup setuju terhadap hasil temuan penelitian mengenai makna estetik simbolik motif Liman dan Dalima.
- *Keempat*, kelompok mahasiswa dan pelajar termasuk pada kategori tingkat yang persetujuannya paling rendah. Hal ini dapat dipahami bahwa kelompok ini masih memiliki minimnya / terbatasnya pengetahuan, pengamatan dan pengalaman di bidang seni-budaya atau artifak keraton Cirebon, sehingga mempengaruhi sikap terhadap pemaknaan Makna Estetik Simbolik motif Liman dan Dalima yang relatif rendah.

SIMPULAN

Suluk Dalima merupakan warisan dari budaya pribumi masa pra-Islam yang mengalami proses islamisasi dan akulturasi budaya Hindu dan Islam masa para wali. *Suluk Dalima* merupakan catatan pelajaran tasawuf yang mengajarkan tentang ketauhidan. Catatan pelajaran tersebut disimbolkan secara visual pada relief Kembang Kanigaran dan disimbolkan pula dalam seloka '*Dangdang wulung manuk keduwong kembang kanigaran*'.

Konten ajaran *Suluk Dalima* merupakan hasil peleburan dan pengembangan dari konsep Tritangtu dan Tritunggal dengan nilai filosofi *naraya waning hayun – sembah jiwa Maha-Sempurna* dengan disimbolkan oleh *iwak telu sirah sinunggal*. Dalam perspektif tasawuf, simbol *iwak telu sirah sinunggal* sebagai simbol esoterik ajaran tauhid – *dzat, sifat, af'alulloh; Wahidiyat Adam, Wahdat Muhammad, Ahadiyah Alloh*. Nama dan inti pelajaran *Suluk Dalima* diambil dari QS. Al-Ikhlash yang memiliki simbol huruf *dal*-lima, yaitu *Quhuwallohu aha [d]*, *Allohushoma [d]*, *lamyali [d]*, *walam yuula [d]*, *walamyakullahu quffuwan aha [d]*. Inti ajaran spiritual ini sebagai pohon hayatnya budaya keraton Kasepuhan Cirebon.

Hasil penelitian ini tentu masih ada kekuarangan dibeberapa aspek yang masih sangat mungkin untuk diteliti lebih mendalam, demikian pula penelitian ini tidak selesai dengan sendirinya melainkan banyaknya

kontribusi dari berbagai pihak dan narasumber terutama para guru *tharek*, keluarga besar keraton Cirebon, maka penulis menghaturkan terima kasih dan penghargaan yang setinggi-tingginya.

ⁱ Achmad Opan Safari, Tarekat Sattariyah Kraton Kaprabonan, *Tesis*, Suatu Kajian Filologis Program Pendidikan Magister Program Studi Ilmu Sastra Bidang Kajian Utama Filologi UNPAD.

ⁱⁱ Bambang Iryanto, "Tharekat Muhammadiyah di Cirebon, Kajian Teks dan Konteks" dalam Ahmad Ramlan, dkk.(2013), *Teks Klasik Keagamaan Sulawesi dan Cirebon*, Jakarta: Penerbit Badan Litbang dan Diklat Kementerian Agama Republik Indonesia.

Daftar Pustaka

Atja, (1986). *Carita Purwaka Caruban Nagari*, karya sastra sebagai sumber pengetahuan sejarah, proyek pengembangan permuseuman Jawa Barat.

Hauskeller, Michael, (2015). *Seni-Apa itu?, Posisi Estetika dari Plato sampai Danto*, Yogyakarta, Penerbit Kanisius, p.87.

Hendriyana, Husen, (2016). "Makna Estetik dan Simbolik Motif Liman dan Dalima dalam Konsep Sadguna di Keraton Kasepuhan Cirebon", *Disertasi*, FSRD ITB.

, (2014), "Meanings and Symbols of Dalima Relief in Keraton Kasepuhan Cirebon, International Journal of Creative and Arts Studies *IJCAS*, Vol.1, No.2 December, p.18-24.

, (2014), "Pengaruh Akulturasi Budaya terhadap Struktur dan Gaya Visual Unsur hias Liman di beberapa artifak bangunan candi, masjid dan Makam di Tanah Jawa", *Jurnal Seni Budaya MUDRA*, Vol.29, No.2 Mei, p.128-137.

, (2013), 'Dalima' sebagai Inspirasi, Konsep, dan Ekspresi Estetik Budaya Cirebon, *Jurnal Seni Budaya MUDRA*, Vol.28, No.1, Januari, p.81-95.

, (2009). *Metodologi Kajian Artifak Budaya Fisik*, Bandung: Sunan Ambu Press

HQR Syaikhani dan Turmudi dari Abu Hurairah r.a dalam K.H.M. Al Usman, dkk. *Hadis Qudsi*, Bandung: Penerbit cv. Diponegoro, 1996, p.87.

Iryanto, Bambang (ed), (2014), "Liman Sonjaya Ngereksi Jimat Nagara Cirebon" *Kecapi Sejarah Genta Pusaka Tunggal Pantun Rajah Ki Dalang Rastani*, MP3, di rekam oleh Rumah Budaya Nusantara Pasambangan Jati Cirebon.

Miller, Owen, (1985). "Intertextual Identity" dalam *Identity of The Literary Text*. Ed. By Mario J. Valdes and Owen Miller, London: University of Toronto Press.

Muljana, Slamet, (2005), *Runtuhnya Kerajaan Hindu-Jawa dan Timbulnya Negara-negara Islam di Nusantara*, Yogyakarta: LKiS

Prijotomo, Josep, (1984), *Ideas and Forms of Javanese Architecture*, Yogyakarta: UGM Press.

Reiza D. Dienaputra, (2012) "Rekonstruksi Sejarah Seni dalam Konstruksi Sejarah Visual", *Jurnal ilmiah Seni-Budaya Pangung*, Vol. 22, No.1 Oktober-Desember, hal.349-359.

Saleh, Raden, (1985) "Catatan Baluwarti Keraton Kasepuhan Cirebon" (tidak diterbitkan).

Sedyawati, Edi, (1994). Pengarcaan Ganesa Masa Kadiri dan Sinhasari, Sebuah Tinjauan Sejarah Kesenian, Jakarta: LIPI-RUL.

Sofwan, Ridin dkk. (2004), *Merumuskan Kembali Interelasi Islam-Jawa*. Semarang : Gama Media-LAIN Wali Songo Semarang.

Sugiharto, Bambang (ed), (2013), *Untuk Pada Seni*, Bandung: Penerbit Matahari

Suminton, Bambang, dan Widdhiarso, W. (2014). *Aplikasi Rasch Model pada ilmu-ilmu sosial*, Cimahi: penerbit Trimkomunikata

Raharjo, Unang (1983), *Meninjau Sepintas Panggung Sejarah Kerajaan Cirebon 1479-1809*, Bandung: Penerbit Tarsito.

Wahju, Amman N,. 2005. "Sejarah Wali Syeh Syarif Hidayatullah-Suanan Gunung Jati", *Naskah Mertasinga*, Bandung : Penerbit Pustaka.

Zaehner, R.C. (1994), *Mistisime Hindu Muslim*, Yogyakarta: LKiS

Sumber lain

Iryanto, Bambang, (2014) "Liman Sonjaya Ngereksi Jimat Nagara Cirebon" *Kecapi Sejarah Genta Pusaka Tunggal Pantun Rajah Ki Dalang Rastani*, MP3, Rumah Budaya Nusantara Pasambangan Jati Cirebon.

Naik, Zakir. (2011), 'Similarities between Hinduism and Islam', Youtube upload 2011. Unduh Oktober 2015.

Narasumber

Wawancara dengan Sultan Sepuh XIII di Keraton Kasepuhan, 03 Maret 2007 dan Senin 21 Mei 2007;

Wawancara dengan Kartani (67 th), budayawan Cirebon tinggal di Mertasinga, 04 Februari 2007, Minggu, 04 Maret 2007, Minggu 20 Mei 2007.

Wawancara dengan Elang Nurmas Argadikusuma (65 th), Keluarga Besar keraton, di Taman Gua Sunyaragi, 13 Okt. 2012.

Wawancara dengan Bambang Iryanto, Penasehat Kebudayaan Keraton Kacirebonan, Keluarga Keraton, 05 Mei 2014 / 1 – 12 Mulud 1436 H. Tinggal di Jl. Gerilyawan No.4.Kel. Derajat, Kec. Kesambi, Kab.Cirebon.