

Pangóung

Judul-judul Artikel Jurnal Ilmiah Seni dan Budaya yang telah terbit



Pangóung - Jurnal Ilmiah Seni dan Budaya
 Jalan Buahbatu Nomor 212 Bandung 40265
 Telepon 022 - 7304532; Faks 022 - 7303021
 e-mail: penerbitan@stsi-bdg.ac.id dan redaksi.pangóung@gmail.com



Vol.25 No.1 Maret 2015

Jurnal Ilmiah Seni & Budaya

ISSN: 0854-3429

Pangóung



Kontribusi Seni Bagi Masyarakat

Terakreditasi No. 80/DIKTI/Kep/2012

Pangóung

Vol.25 No.1 Maret 2015

Jurnal Ilmiah Seni & Budaya

Kontribusi Seni Bagi Masyarakat

Lukisan Ivan Sagita “Makasih Kollwitz” (2005) dalam Sejarah Seni Lukis Modern Indonesia: Tinjauan Ikonografi dan Ikonologi

M. Agus Burhan
Institut Seni Indonesia Yogyakarta (ISI) Yogyakarta
Jl. Parangtritis Km. 6,5 Yogyakarta, 371233

ABSTRACT

This research analyze the artwork entitled “Makasih Kollwitz” (2005), painted by Ivan Sagita. By using art history as the basic approach, Erwin Panofsky’s iconography and iconology theory as the appropriate choice. History research method followed with field data investigation, literature data, selection and critic, analysis and source interpretation purposing to get the synthesis, continue with historiography framing. The outcome of this research were; Pre iconography descriptions explained the early textual aspect idea, it describe a very old and decrepit lady floating on the sky, lying down on her long hair passed over her body. This old lady was in dying process. Iconography analysis explained about theme and concept. It tells a theme about death phenomenon and refers to the basic concept of transitoriness of life and survival value of human live existence. Iconology interpretation, explained the art work symbolic value. Through the artist psychology experience and his social and cultural background, it express that this painting is a crystallization symbol of contradiction in human live existence.

Keywords: surrealisme, death, contradiction, existence

ABSTRAK

Penelitian ini menganalisis karya seni lukis berjudul “Makasih Kollwitz” (2005), yang dilukis oleh Ivan Sagita. Dengan menggunakan sejarah seni sebagai dasar pendekatan, selanjutnya pilihan teori utama yang dipakai adalah teori ikonografi dan ikonologi Erwin Panofsky. Metode penelitian sejarah meliputi, pencarian data di lapangan dan sumber-sumber pustaka, seleksi dan kritik data, analisis dan interpretasi data untuk menghasilkan sintesis, selanjutnya penyusunan historiografi atau laporan penelitian sejarah. Hasil penelitian ini berisi, deskripsi pra ikonografi yang menerangkan tahap awal aspek ide tekstual, yaitu menggambarkan sosok wanita tua renta mengambang di langit, terbaring dengan beralaskan rambutnya yang memanjang melampaui tubuhnya. Nenek itu sedang dalam proses kematian. Analisis ikonografi menjelaskan tentang tema dan konsep. Hal itu mengungkapkan tema fenomena kematian, dengan rujukan konsep dasar tentang kefanaan hidup dan nilai survival eksistensi kehidupan manusia. Interpretasi ikonologi menjelaskan nilai simbolis pada karya. Melalui pengalaman kejiwaan dan latar belakang sosial dan kebudayaan seniman, terungkap bahwa lukisan ini merupakan kristalisasi simbol tentang kontradiksi dalam eksistensi kehidupan manusia.

Kata kunci: Surrealisme, kematian, kontradiksi, eksistensi

PENDAHULUAN

Dalam kajian sejarah, seni lukis bukan hanya bisa ditinjau sebagai fakta benda (*artifact*) saja, tetapi juga bisa diteliti sebagai fakta sosial (*social fact*) dan fakta mental (*mentifact*) yang memuat berbagai pemikiran dan simbol dari kebudayaan yang sedang berkembang (Kartodirdjo, 1993:176-178). Dengan demikian melihat keberadaan suatu karya seni lukis yang mewakili zamannya bisa mengkaitkan dengan berbagai konteks sosiokultural yang mempengaruhinya. Sejarah seni lukis modern Indonesia pada awal kemerdekaan mencatat munculnya Sudibio dan Kartono Yudhokusumo di sanggar Seniman Indonesia Muda dengan lukisan-lukisan mereka yang dekoratif fantastis, atau surealistis (Holt, 2000:357-362,517,527). Cara pendekatan penciptaan yang cenderung liris mengarah ke surrealis ini juga secara sporadis dipakai pelukis Handrio pada tahun 1950-an, dan dikembangkan Amang Rahman pada tahun 1960-an. Akan tetapi pada masa yang panjang itu dalam seni lukis modern Indonesia, gaya surrealisme tidak banyak yang mengikutinya.

Dalam keterbatasan tersebut, pada tahun 1980-an terjadi suatu gelombang besar tumbuhnya gaya ungkapan liris personal itu yang mengarahkan kecenderungan gaya seni lukis fantastis dan surealistis. Para pendukung munculnya gaya itu adalah pelukis-pelukis muda Yogyakarta, dan pengaruhnya terjadi di kota-kota lain di Indonesia. Para pengamat dan kritikus seni lukis modern Indonesia sering menghubungkan gejala kemunculan itu dengan kondisi sosiokultural Yogyakarta yang berpotensi menciptakan kontradiksi dan atmosfer mitis. Selain itu kemunculan gaya tersebut sering dihubungkan dengan terbukanya iklim kebudayaan yang memberi kebebasan mencipta yang lepas dari jargon politik praktis dari masa Orde lama

sebelumnya. Dalam seni lukis surrealis ini walaupun sulit difahami masyarakat, tetapi idiom bentuk dan simbol-simbolnya langsung bisa dicerna menampilkan tema-tema kontradiksi, keterpencilan, kesedihan, bahkan kematian. Dari banyak pelukis surrealis yang muncul pada masa itu bisa disebutkan Ivan Sagita, Agus Kamal, Efferendi, Lucia Hartini yang memang intens menggarap tema-tema yang absurd tersebut dengan berbagai varian dan gaya pribadinya (Soedarso Sp., 1993:65-76; M. Dwi Marianto, 2001).

Ivan Sagita yang merupakan salah satu pelukis kuat dan intens dalam kecenderungan gaya ini, banyak melahirkan karya-karya dalam konsep dan tema kontradiksi kehidupan yang absurd tersebut. Kesemuanya itu tentu bersumber dari tendensi psikologis pribadi dan kondisi sosiokultural yang melingkupi hidupnya. Dalam perjalanannya yang panjang sebagai pelukis dalam gaya dan tema-tema besar tersebut, Ivan Sagita juga mempunyai beberapa periode dan perspektif (cara pandang) kehidupan yang khas dalam kreativitasnya. Banyak karya yang lahir dengan idiom tema maupun bentuk yang unik dari penghayatannya tentang kehidupan yang absurd ini. Oleh karena itu, dengan melihat banyaknya lukisan Ivan Sagita tersebut, kemunculan karyanya 'Makasih Kollwitz' (2005) yang menampilkan objek tunggal sosok nenek yang terjatuh di langit, menjadi terasa sebagai ungkapan yang kuat dan berkarakter. Karya tersebut bisa mewakili makna maupun berbagai pendukung kontekstual yang membentuknya.

Dengan mengamati perjalanan kreativitas Ivan Sagita, akan tergambar sejarah gaya pribadi dan sejarah gaya surrealisme yang muncul di Yogyakarta. Demikian juga dengan perkembangannya dalam berkarya sampai lahirnya lukisan 'Makasih Kollwitz' (2005), akan memperlihatkan berbagai pengaruh aspek sosiokultural yang secara

konsisten dipegangnya. Untuk mengamati problem-problem bahasa artistik, konteks-konteks yang membangun, dan nilai simbolik yang merefleksikan semua karyanya, maka dapat dipilih karyanya 'Makasih Kollwitz' (2005). Judul karya ini juga menyiratkan pergulatannya yang intens dengan fenomena kematian yang banyak digarap pelukis Kate Kollwitz. Lukisan ini menarik untuk dijadikan penelitian karena akan mengungkapkan bagaimana hubungan tema, konsep, dan berbagai penanda visual yang dibangun menjadi idiom kematian dan merefleksikan sejarah seni lukis modern Indonesia dan sejarah zamannya.

Berdasarkan latar belakang masalah di atas, rumusan masalah yang muncul dan akan diteliti dalam lukisan 'Makasih Kollwitz' (2005) adalah Pertama, apa saja bentuk tekstual karya lukisan tersebut dilihat dari berbagai aspek visual yang bersifat faktual maupun ekspresional? Kedua, bagaimana tema dan konsep yang dibangun dalam karya lukisan tersebut? Ketiga, bagaimana nilai simbolik yang diungkapkan dalam karya lukisan itu?. Tujuan Penelitian ini adalah Pertama, untuk mendeskripsikan aspek visual apa saja pada karya lukisan 'Makasih Kollwitz' (2005) yang bersifat faktual maupun ekspresional. Kedua, untuk menganalisis tema dan konsep yang membangun karya lukisan itu. Ketiga, untuk menginterpretasi nilai simbolik yang disampaikan dalam karya lukisan itu.

Untuk mendapatkan ketajaman analisis dalam penelitian ini dipakai pendekatan dan landasan teori; Untuk meneliti dan mendapatkan makna karya lukisan 'Makasih Kollwitz' (2005), dan menggali keterkaitannya dengan konteks sejarah seni dan sejarah kebudayaan, dipakai pendekatan dan teori Ikonografi dan ikonologi Erwin Panofsky. Dalam bukunya *Meaning in The Visual Arts* (1955), Panofsky menyampaikan bahwa untuk meneliti dan memahami suatu karya seni bisa dilakukan dengan

Tabel 1. Objek dan Aksi Interpretasi

No.	Objek Interpretasi	Aksi Interpretasi
I.	Pokok bahasan primer atau alami (A) faktual, (B) ekspresional, menyusun dunia motif artistik.	Deskripsi pra ikonografi (analisis pseudo-formal)
II.	Pokok bahasan sekunder atau konvensional, menyusun dunia gambar, cerita dan alegori.	Analisis ikonografis
III.	Makna intrinsik atau isi, menyusun dunia nilai 'simbolis'	Interpretasi ikonologis

Sumber: Panofsky, (1955:40)

pendekatan sejarah, lewat tiga tahapan teori yang harus diteliti. Tahap pertama adalah deskripsi pra ikonografi (*pre iconographical description*), tahap kedua adalah analisis ikonografis (*iconographical analysis*), serta tahap ketiga adalah interpretasi ikonologis (*iconological interpretation*) (Panofsky, 1955:26-40). Ketiga tahapan itu mempunyai kaitan yang bersifat *prerequisite* atau prasyarat dari satu tahap ke tahap lainnya. Perangkat dan tahapan-tahapan teori kajian ikonografi dan ikonologi itu dapat dilihat pada tabel 1 .

Untuk memperoleh ketajaman analisis, Panofsky juga memberikan kerangka konfirmasi yang bisa menjadi prinsip korektif dari setiap tahapan analisis. Hal tersebut dapat dilihat pada tabel 2.

Tahap awal penelitian adalah tahap pra ikonografi yang meneliti aspek visual pada karya seni. Motif artistik atau bentuk visual akan mengungkap makna primer yang terbentuk dari makna faktual dan ekspresional. Tahap meneliti makna faktual adalah mengidentifikasi bentuk visual yang tampak pada objek maupun perubahannya pada adegan dan momen objeknya. Penelitian itu dilakukan dengan mengamati dan membaca unsur-unsur visual yang tampak seperti garis, warna, bentuk, material,

Tabel 2. Alat Interpretasi dan Prinsip Korektif dari Interpretasi

Alat Interpretasi	Prinsip Korektif dari Interpretasi (Sejarah Tradisi)
Pengalaman praktis (rasa familier dengan objek dan peristiwa)	Sejarah seni (pandangan ke dalam cara di mana, menurut kondisi sejarah yang bervariasi, objek dan peristiwa dinyatakan alam bentuk
Pengetahuan tentang sumber literal (rasa familier dengan tema dan konsep khusus)	Sejarah tipe/jenis (pandangan terhadap cara di mana, di bawah kondisi sejarah yang bervariasi, tema dan konsep khusus dinyatakan melalui objek dan peristiwa)
Intuisi sintetis (rasa familier dengan tendensi esensial dari pikiran manusia); dikondisikan oleh psikologi personal dan <i>'weltanschauung'</i>	Sejarah gejala kultural (pandangan ke dalam cara di mana di bawah kondisi sejarah yang bervariasi, tendensi umum dan esensial dari pikiran manusia dinyatakan melalui tema dan konsep khusus)

Sumber : Panofsky, (1955:41)

teknik, dan objek pokok maupun pendukungnya seperti manusia, binatang, tumbuhan, atau pendukung lainnya. Adapun pada tahap meneliti makna ekspresional dilakukan dengan mengungkap empati dari pengamatan peneliti pada kebiasaan dan rasa familier dari objek dan adegan objeknya. Mengamati hubungan antara objek dan bentuk-bentuk pendukung dengan adegan peristiwanya, dapat mengungkap kualitas ekspresional karakter objek dalam karya seni itu (Panofsky, 1955:33-34).

Agar deskripsi tekstual ini tajam, diperlukan kerangka konfirmasi dengan prinsip korektif interpretasi sejarah gaya. Untuk mengetahui sejarah gaya diperlukan pemahaman gaya lukisan dengan teori pendukung. Dalam teori Feldman gaya lukisan dapat diklasifikasikan berdasarkan waktu,

wilayah, teknik, *subject matter*, dan sebagainya. Dalam teorinya, gaya bisa dibagi dalam empat sifat, yaitu gaya ketepatan objektif, gaya susunan formal, gaya emosi, dan gaya fantasi. Gaya fantasi, yaitu suatu gaya yang memperlihatkan logika yang berdasarkan pada halusinasi, mimpi, harapan otopis, dan pandangan yang spekulatif. Dalam gaya fantasi seni sering berhubungan dengan dunia ilmu dan mitologi (Feldman, 1967:204-207). Dalam terminologi lain gaya semacam ini bisa dikategorikan sebagai gaya surealisme, yaitu gaya yang mengungkap bawah sadar atau realitas *superior* dan kebebasan asosiasi yang tenggelam di bawah sadar. Juga pada otomatisme pemikiran yang tanpa kontrol dari kesadaran (Janson, 1977:689-690, 694-695).

Tahap kedua penelitian, yaitu analisis ikonografi untuk mengidentifikasi makna sekunder. Proses ini menghubungkan antara penelitian sebelumnya yaitu bentuk visual dan ekspresinya dengan tema dan konsep. Untuk melihat hubungan itu diperlukan pengetahuan dan pengamatan pada kebiasaan pengalaman praktis sehari-hari. Di samping itu juga diperlukan melihat kebiasaan tema dan konsep itu dari berbagai imaji karya seni lain, sumber literer, dan berbagai alegori (Panofsky, 1955:35). Untuk mempertajam analisis ikonografi ini, diperlukan kerangka konfirmasi dengan prinsip korektif interpretasi sejarah tipe. Sejarah tipe adalah kondisi-kondisi sejarah yang mempengaruhi tentang terbentuknya suatu tema atau konsep yang diekspresikan dalam objek-objek dan peristiwa spesifik dan berlaku pada suatu masa dan wilayah (Panofsky, 1955:40).

Tahap ke tiga Penelitian adalah tahap interpretasi ikonologis. Tahapan ini paling esensial untuk mengetahui makna intrinsik atau isi dari sebuah karya seni. Setelah dilakukan penelitian tahap deskripsi pra-ikonografi dan analisis ikonografi, maka untuk mengetahui makna intrinsik atau

memahami simbol karya seni, dibutuhkan kemampuan mental yang disebut dengan intuisi sintesis. Intuisi sintesis menyangkut tendensi esensial pemikiran psikologi personal dan *weltanschauung* (pandangan hidup) pencipta karya (Panofsky, 1955:41). Teori bantu untuk menelaah simbol dipakai teori simbol Ernest Cassirer. Diterangkan bahwa manusia adalah hewan yang bersimbol (*animal symbolicum*), sehingga banyak mengenal dunianya melalui simbol dan kesenian. Dalam seni simbol dapat mewakili ekspresi atau perasaan estetis yang memuat berbagai gagasan dan pengalaman yang dihayati bersama (Cassirer, 1990:36-40). Demikian juga dalam teori Suzanne K. Langer, simbol seni merupakan bentuk ekspresi, sebagai jalinan antara sensibilitas, emosi, perasaan, dan kognisi impersonal, yang merupakan ciri utama karya seni (Sudiarja, 1982:75-78). Ketajaman interpretasi ikonologis ini memerlukan kerangka konfirmasi dengan prinsip korektif interpretasi sejarah kebudayaan dalam membangun simbol-simbol dalam karya seni itu. Cara yang harus dilakukan yaitu dengan meninjau berbagai simptom (gejala) yang ada di sekitar objek dan senimannya, dan juga merujuk pada psikologi dan pandangan hidup masyarakat penyangganya (Panofsky, 1955:41).

METODE

Penelitian ini merupakan penelitian kualitatif dengan pendekatan dan teori sejarah seni. Teori utama yang digunakan adalah ikonografi dan ikonologi dari Panofsky. Metode penelitian yang digunakan adalah metode penelitian sejarah. Dengan demikian metode sejarah merupakan langkah untuk mengidentifikasi semua aspek lukisan 'Makasih Kollwitz' (2005). Langkah pertama metode sejarah adalah pencarian sumber-sumber data (*heuristic*). Pencarian



Ivan Sagita, "Makasih Kollwitz", (2005),
Cat minyak pada Kanvas, 130X250 Cm.
(M. Agus Burhan, 2014)

sumber data itu dilaksanakan di lapangan, di pusat-pusat dokumentasi dengan sumber perpustakaan, dan nara sumber pelaku sejarah sebagai bahan data penelitian. Langkah kedua adalah seleksi dan kritik sumber-sumber data. Langkah ketiga adalah analisis dan interpretasi sumber-sumber data yang digunakan untuk menghasilkan sintesis. Langkah keempat adalah penyusunan historiografi atau laporan penelitian sejarah (Garraghan S.J, 1957: Part Two, Three, and Four).

HASIL DAN PEMBAHASAN

Deskripsi Pra-Ikonografi Lukisan 'Makasih Kollwitz' (2005): Pokok Bahasan Primer, Makna Faktual dan Ekspresional

Pembahasan penelitian pada tahap pertama adalah tahap pra ikonografi, yaitu meneliti aspek visual yang ada pada lukisan. Makna dasar bentuk visual yang diungkap adalah makna yang dibangun dari aspek makna faktual dan ekspresional. Makna dari bentuk visual itu diperoleh dari melihat ciri bentuk pada objek lukisan dan perubahannya dari adegan suatu peristiwa tertentu. (Panofsky, 1955:33-34).

Dalam aspek makna faktual, penelitian lukisan Ivan Sagita 'Makasih Kollwitz' (2005), yang berupa lukisan cat minyak pada kanvas

dalam ukuran 130 X 250 cm ini, memperlihatkan objek tunggal sosok wanita tua renta terbaring lurus dengan beralaskan rambutnya yang memanjang melampaui tubuhnya. Objek itu dilukiskan dengan teknik *impasto* dengan garis dan warna lembut, serta menampilkan objek dalam bentuk nyata. Akan tetapi, panjang rambutnya memperlihatkan suatu pertumbuhan yang tidak wajar. Wajah nenek tua itu menegang, mulutnya terkatup dan kedua matanya terbeliak hanya memperlihatkan bola mata yang putih. Dengan pakaian *jarik* (kain panjang) berwarna hijau lumut dan kebaya putih menguning, kedua tangan dan kakinya memperlihatkan gerak yang kaku dan jari-jarinya meregang. Adegan objek nenek renta ini anehnya terjadi di antara awan-awan di langit yang berwarna kelabu, sehingga sesungguhnya nenek tersebut terbaring mengambang di udara atau ruang langit yang tidak terbatas.

Dalam aspek makna ekspresional, penelitian dilakukan dengan cara menggali empati dari pengamatan kebiasaan dari suatu adegan yang terjadi dari objek dan peristiwa itu. Dalam hal ini menandai hubungan antara objek dengan adegan dan seting, sehingga akan tergambar kualitas karakter, ekspresi, atau bahasa tubuh objeknya. Objek utama dalam lukisan ini memperlihatkan gestur tubuh nenek renta yang terbaring kaku, bola matanya yang memutih, dan jari tangan serta kakinya yang menegang, mengekspresikan suatu kondisi dalam keadaan sedang meregang nyawa. Aroma proses kematian ini didukung oleh seting langit kelabu dan megamega yang mengambang di sekitarnya.

Dalam tahap deskripsi aspek-aspek visual ini untuk mendapatkan ketajaman diperlukan alat konfirmasi, yaitu prinsip korektif interpretasi sejarah gaya. Lukisan ini memperlihatkan gaya yang fantastis, yaitu suatu gaya yang memperlihatkan logika yang berdasarkan pada halusinasi, mimpi, harapan otopis, dan pandangan yang spekulatif. Dalam gaya fantasi seni sering berhubungan

dengan dunia ilmu dan mitologi (Feldman, 1967:204-207). Dalam terminologi lain gaya semacam ini bisa dikategorikan sebagai gaya surealisme, yaitu gaya yang mengungkap bawah sadar atau realitas *superior* dan kebebasan asosiasi yang tenggelam di bawah sadar. Juga pada otomatisme pemikiran yang tanpa kontrol dari kesadaran (Janson, 1977:689-690 dan 694 dan 695). Lukisan Ivan Sagita 'Makasih Kollwitz' (2005) dengan berbagai ciri visual dan ekspresinya tersebut bisa dikategorikan mempunyai kecenderungan gaya fantastis atau surealisme. Pelukis-pelukis Indonesia, pada masa tahun 1980-an berada dalam periode persimpangan sejarah. Satu pihak muncul kecenderungan untuk melakukan pembaruan lewat Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia beserta kecenderungan mengungkapkan problem-problem kontekstual lainnya. Di lain pihak pada masa itu di Indonesia muncul lagi seni lukis yang meneruskan kecenderungan liric personal, yaitu bentuk-bentuk surrealis. Dalam sejarah seni lukis Indonesia, bentuk dan gaya itu telah muncul secara sporadis dari tahun 1950 sampai 1970-an dari pelukis-pelukis seperti Kartono Yudhokusumo, Sudibyo (Holt, 2000:357-362, 517, 527), Handrio dan Amang Rahman.

Pada tahun 1980-an, di Yogyakarta bentuk dan gaya surrealis ini muncul banyak dipraktikkan oleh pelukis-pelukis muda, tanpa mereka pernah mendeklarasikan jargon penciptaannya baik secara personal maupun dalam bentuk gerakan. Walaupun begitu, gaya surealisme yang dipraktikkan ini terus berpengaruh ke kota-kota lain di Indonesia. Dari pengamatan para kritikus dan pengamat seni rupa, kemunculan gejala ungkapan yang demikian antara lain didukung oleh kondisi sosiokultural Yogyakarta yang memuat berbagai kontradiksi. Pada tahun 1980-an, dalam ruang kehidupan sehari-hari gejala modernisasi bertabrakan dengan nilai-nilai tradisi. Berbagai aktivitas sosial ekonomi masih berdampingan dengan praktik

mistik. Sebagai contoh kehidupan di *enclave-enclave* budaya, seperti di Pantai Paranglumpo, Gunung Merapi, Sendang Mbubis Kasihan yang mencampurkan mitos, agama, sex, dan aktivitas sosial ekonomi. Selain itu juga tetap laten benturan praktik berbagai nilai tradisi besar kraton dan tradisi kecil rakyat jelata dalam kehidupan sehari-hari dalam kehidupan modern itu. Praktik-praktik kehidupan yang demikian terus menerus menghasilkan penghayatan-penghayatan individu yang paradoksal. Nilai-nilai saling berbenturan dengan absurd, sehingga menimbulkan *juxtaposition* sosiokultural (Burhan, 2005: 47; Marianti, 2001).

Berbagai kondisi dan latar sosiokultural tersebut mendorong munculnya ungkapan-ungkapan surrealis pada pelukis-pelukis Yogyakarta. Penghayatan pada nilai-nilai absurd kehidupan tersebut diungkapkan dengan berbagai idiom personal surrealis yang memuat berbagai varian tema absurd seperti kematian, relegiusitas, kontradiksi nilai tradisi, keterasingan dan lain-lainnya. Dalam sejarah seni lukis Indonesia, munculnya kecenderungan surrealisme tahun 1980-an ini, merupakan desakan yang kuat dalam mengungkapkan jiwa zaman yang merepresentasikan kontradiksi-kontradiksi sosiokultural dalam bahasa liris yang menggali bagian-bagian terdalam atau bawah sadar para pelukis. Oleh karena itu bahasa surrealisme dengan berbagai variannya menjadi aliran dan gaya yang tepat untuk dikembangkan para pelukis. Dalam sejarah seni rupa modern, surrealisme memperjuangkan ungkapan berisi gambaran objek-objek dan peristiwa yang menyangkut ungkapan bawah sadar atau realitas sprerior dan kebebasan asosiasi yang tenggelam di bawah sadar, demikian juga berupa ungkapan otomatisisme pemikiran yang tanpa kontrol dari kesadaran (Janson, 1977:689-690, 694, 695). Ivan Sagita sebagai pelukis yang hidup dalam semangat dan jiwa zaman Yogyakarta pada tahun 1980-an, merupakan tokoh pelu-

kis yang dengan kuat mendesakkan ekspresi jiwanya dalam karya-karya-karya surrealis ini. Ada banyak pelukis surrealis dengan varian ungkapan, seperti Ivan Sagita, Agus Kamal, Effendi, Lucia Hartini, Totok Buchori, dan Kubu Sarawan, yang memakai idiom bentuk realis. Di samping itu ada beberapa pelukis surrealis yang memakai idiom bentuk dekoratif yaitu Boyke Aditya K., Hening Purnamawati, dan Agus Burhan (Soedarso, Sp, 1993:65-76).

Lukisan Ivan Sagita 'Makasih Kollwitz' (2005) dengan objek pokok nenek renta yang meregang dalam kematian dan situasinya yang absurd bisa dipandang sebagai peristiwa yang diekspresikan dengan dipengaruhi oleh kondisi sejarah. Dalam kesenian, kondisi tersebut memperlihatkan munculnya sejarah gaya, atau kecenderungan gaya yang dianut banyak seniman. Dalam surrealisme Yogyakarta ini berbagai objek yang mengungkap kehidupan, kematian, relegiusitas, kontradiksi nilai tradisi, dan keterasingan manusia terlebih masyarakat bawahnya, dalam penggambaran yang penuh kontradiksi, *juxtaposition*, dan situasi yang absurd merupakan refleksi realitas sosial dalam sejarahnya.

Analisis ikonografis Lukisan 'Makasih Kollwitz' (2005): Pokok bahasan sekunder atau konvensional, menyusun dunia gambar, cerita, dan alegori

Pembahasan penelitian pada tahap yang kedua adalah tahap analisis ikonografis. Dalam tahap ini dilakukan langkah identifikasi makna sekunder yang dihubungkan dengan penelaahan tema dan konsep lukisan. Untuk itu penelitian dilakukan dengan mengamati dan menelaah hubungan objek lukisan, tema dan konsepnya dalam kebiasaan pengalaman sehari-hari. Melihat konsep dan tema pada suatu karya seni juga bisa diperoleh dari berbagai imaji, sumber sastra, dan alegori (Panofsky, 1955:35).

Tema lukisan 'Makasih Kollwitz' ini mengungkapkan kondisi tentang kematian yang merupakan realitas puncak kefanaan kehidupan manusia. Tema ini bisa dirujuk dari tema yang sering muncul dalam mitologi dan sastra, baik sastra modern dunia maupun Indonesia. Dalam mitologi Yunani dikenal Sisyphus yang menjalani kondisi sia-sia dengan harapannya mendorong batu ke puncak gunung dan selalu jatuh ke bawah lagi. Hal itu merupakan alegori (lambang) realitas kehidupan yang absurd, yaitu harapan dan perlawanan yang selalu tumbuh dalam kehidupan, dalam menghadapi berbagai kesulitan dan kematian yang harus dihadapi manusia. Mitologi itu diangkat sebagai tulisan Albert Camus untuk membuat metafora yang mendalam tentang irasionalitas kehidupan yang terjadi pada manusia. Selanjutnya, yang menjadi pertanyaan adalah bagaimana seharusnya memaknai kehidupan yang absurd ini, dan manusia harus berani menjalaninya sendiri serta memberontaknya (Sindhunata dan A. Sudiardja, 1982:18-20). Kehidupan yang selalu dihadang kesakitan, kehilangan, dan berakhir dengan kematian adalah sebagai realitas dalam eksistensi manusia.

Dalam sastra Indonesia ada juga penyair yang mengungkap tema kematian yang secara inheren telah melekat pada kehidupan manusia. Penyair Sutarji Calzoum Bachri, mengungkapkan dalam puisinya, bahwa maut telah hadir dalam diri kita, sejak kita hidup. Sejak kita mulai bernafas di dunia, sejak itu pula maut membenih dalam diri kita, dan kemudian lambat atau cepat tumbuh memagut kita habis. Pertumbuhan ajal itu bagaikan uang yang sedikit demi sedikit menumpuk dalam tabungan. Dari tahun ke tahun bertimbun luka di badan. Maut menabung segobang demi segobang. (Sutardji Calzoum Bachri, 1981:102). Manusia dalam kehidupannya telah menabung kematian secara berkelanjutan, sampai ajalnya menjemput nanti.

Dalam karya-karya seni lukis dunia, penggambaran situasi kematian juga dapat dipakai sebagai rujukan untuk mendapatkan imaji dan alegori yang dibangun pada tema lukisan 'Makasih Kollwitz' yang diteliti. Karya Kathe Kollwitz, '*Death and the Mother*' (1934) dan karya Edvard Munch, '*The Death Mother*' (1899-1900) memberikan imaji bagaimana fenomena kematian itu merupakan peristiwa yang mencemaskan dan tidak terpahami. Pelukis-pelukis itu dengan emosi yang kuat menciptakan alegori menolak kematian, tetapi juga dengan berani melukiskannya (Feldman, 1967:17-18).

Seperti dalam narasi mitologi, karya-karya sastra, dan lukisan tersebut, tema kematian dalam lukisan Ivan Sagita 'Makasih Kollwitz' (2005) juga menyampaikan imaji-imaji dan alegori. Judul 'Makasih Kollwitz' merupakan penghargaan Ivan Sagita pada pelukis Kate Kollwitz yang menginspirasi dan membuka kesadarannya tentang nilai kematian. Selain kematian menimbulkan kesadaran kehidupan yang fana, juga menyampaikan perlambang yang secara kontradiktif memperlihatkan mekanisme perlawanan. Pada sosok nenek yang melayang dalam proses kematian itu, juga menunjukkan elemen penting lain yaitu rambut panjang yang melebihi tubuhnya. Rambut adalah bagian tubuh yang senantiasa tumbuh walaupun terus menerus dipotong. Rambut yang terus tumbuh memanjang merupakan alegori dari semangat hidup yang terus tumbuh secara laten melawan keausan atau kefanaan bagian tubuh yang lain. Rambut merupakan lambang dari kesadaran atau pikiran yang terus berkembang, seperti daya juang yang menembus dan melawan berbagai kenyataan situasi kehidupan pada kungkungan nasib atau pada kesia-siaan (Wawancara dengan Ivan Sagita, 10 Oktober 2014; Suwarno Wisetrotomo, 2005:28). Seting langit dan mega-mega merupakan imaji dan alegori tentang kekosongan dan keterpencilan nasib manusia yang harus menghadapi peris-

tiwa kematiannya sendiri. Kematian adalah pengalaman seorang diri.

Dari pemaparan tema lukisan Ivan Sagita 'Makasih Kollwitz' (2005) yang telah dirunut dari berbagai sumber mitologi, sastra, maupun imaji dan berbagai alegori di atas, dapat disimpulkan bahwa ungkapan kontradiksi antara tubuh aus yang meregang maut dan rambut pekat yang tumbuh terus merupakan pemikiran tematik atas kematian yang menuju pada konsep dasar tentang kefanaan hidup.

Untuk mencapai ketajaman analisis ikonografi ini diperlukan kerangka konfirmasi dengan prinsip korektif interpretasi sejarah tipe. Yang dimaksud sejarah tipe yaitu kondisi-kondisi sejarah yang mempengaruhi tentang konvensi suatu tema atau konsep yang diekspresikan dalam objek-objek dan peristiwa spesifik dan berlaku pada suatu masa dan wilayah (Panofsky, 1955:40). Konvensi tema dan konsep tentang kefanaan, serta kematian seperti dalam lukisan Ivan Sagita, dalam perkembangan seni lukis modern Indonesia paling banyak dipraktikkan pada tahun 1980-an. Jenis tema dan konsep tersebut sebenarnya merupakan salah satu varian dari banyaknya tema dan konsep dalam periode paradigma estetika humanisme universal, yaitu periode sejarah seni rupa Indonesia yang didominasi ungkapan liris dan personal dari para perupa Indonesia. Hal itu merupakan refleksi tanggapan-tanggapan personal pada pencarian makna kehidupan yang ditransformasikan lewat tema dan konsep yang subtil dalam bentuk-bentuk yang khas. Proses kreatif yang sangat personal ini melahirkan karya-karya yang lebih menitikberatkan perasaan dan emosi (lirisisme). Hal itu sebagai bentuk antitesis dari periode sebelumnya dengan paradigma estetika yang menitikberatkan pada seni kontekstual kerakyatan.

Tema dan konsep sejenis, yaitu tentang kefanaan alam semesta dapat dilihat pada karya-karya Ahmad Sadali. Karya-karyanya

yang menampilkan abstraksi bidang-bidang kehancuran, dengan aksentuasi warna emas dan kaligrafi Al Qur'an menggambarkan suatu makna bahwa dunia atau alam semesta akan hancur atau bersifat fana (Agus Dermawan T., 1977). Demikian juga tema dan konsep kefanaan dalam kehidupan manusia dapat dilihat pada karya-karya Nyoman Erawan. Lewat berbagai elemen visual tradisi Bali yang terbakar dalam lukisannya, ia menggambarkan abstraksi proses kehancuran, kefanaan, dan juga kematian. Proses *ngaben* (pembakaran jenazah) dalam tradisi di Bali merupakan sumber tema dan konsep karya-karyanya (Wright, 1994:65). Tema kefanaan yang langsung pada kematian diketengahkan pelukis surrealis Amang Rahman dalam karyanya 'Berita Akhir tahun' (1990). Tema kematian itu diungkapkan dalam imaji yang sedih, tetapi dalam nuansa yang halus dan puitis menuju pada perambang penyerahan nasib (Nurchayyo dan Mannoor, 2001:51 dan 100).

Dalam sejarah seni lukis Indonesia, pada dekade tahun 1980-an di Yogyakarta yang tetap kuat mengembangkan paradigma estetika humanisme universal lewat karya-karya yang bersifat liris, maka tema dan konsep tentang kematian juga banyak digarap. Sebagai sampel dalam penelitian ini didapatkan lukisan Affandi, 'Dead' (1987). Demikian juga lukisan Joko Pekik 'Painter at Death's Door' (1984) dan lukisan Agus Kamal tentang kematian 'For Some Reason' (1986). Lukisan-lukisan tersebut mengungkap tema dan konsep kematian dengan merefleksikan berbagai perspektif. Lukisan Affandi lewat tanda-tanda alegoris berupa ayam mati, kaki, dan wajahnya mengungkap kesadaran kelemahan fisiknya menuju kematian. Lukisan Djoko Pekik mengungkap kondisi sakit Affandi yang panjang, yang diungkap dalam perspektif kefanaan dalam judul 'Pelukis pada Pintu Kematian'. Lukisan Agus Kamal mengungkap bawah sadar tentang paradoks kerusakan yang ditimbulkan

waktu, untuk melukiskan masalah hidup dan mati (Wright, 1994:110-114).

Tema dan konsep lukisan-lukisan Ivan Sagita sebenarnya memang menggambarkan tentang kondisi kefanaan yang bisa dilihat dalam banyak variannya, termasuk tema kematian. Dalam penelitian ini, selain lukisan 'Makasih Kolwitz' (2005) tema-tema kematian lain dapat dilihat pada lukisannya 'Terpotongnya Wajah yang Sepotong' (2003), 'Mati di Luar Sakit di Dalam' (2003) 'Hidup Bermuatan Mati' (2004), dan 'Luka Sekujur' (2005) yang memang memberikan gambaran bahwa karya-karya tersebut membawa ciri-ciri visual, tema, dan konsep yang menunjukkan komitmen kuat pada gaya surrealisme Yogyakarta. Dalam teori Feldman gaya ini mempunyai ciri visual dalam kategori fantasi. Dalam gaya surrealisme Yogyakarta, tema-tema yang diangkat para pelukis banyak mengungkapkan dimensi-dimensi kontradiksi kehidupan absurd di wilayah kebudayaan ini. Kalau pelukis-pelukis lain menggarap tema kematian ini hanya bersifat sporadis dan sesuai dengan peristiwa yang dihadapi, Ivan Sagita menjadikan kefanaan dan kematian itu menjadi tema dan konsep besar yang terus dikembangkan dengan berbagai perspektif dan variannya. Selain itu yang menjadi ciri tema dan konsep kematian karya-karya Ivan sagita, adalah selalu mengandung muatan perlawanan, atau nilai survival manusia dalam menghayati eksistensi kehidupannya.

Ciri-ciri yang termuat dalam lukisan-lukisan Ivan Sagita tersebut, identik dengan ciri sejarah tipe dalam seni lukis Indonesia pada tahun 1980-an, terutama yang berkembang di Yogyakarta dengan dominasi ungkapan liris dalam gaya surrealisme. Dalam karya-karyanya dapat terbaca bagaimana Ivan Sagita merefleksikan kondisi-kondisi sejarah yang mempengaruhi tema dan konsep yang diekspresikan dalam objek-objek dan peristiwa spesifik pada masa itu.

Interpretasi Ikonologis Lukisan 'Makasih Kolwitz' (2005): Makna intrinsik atau isi, menyusun dunia nilai 'simbolis' dari Intuisi Sintesis dan Sejarah Kebudayaan

Pembahasan penelitian lukisan 'Makasih Kollwitz' (2005) pada tahap ke tiga merupakan interpretasi ikonologis, yaitu tahapan esensial untuk memahami isi atau makna intinsiknya. Dengan syarat pada tahap sebelumnya telah dilakukan deskripsi pra ikonografi dan analisis ikonografi, maka dalam tahap ini dilakukan interpretasi untuk memahami simbol dengan kemampuan mental atau intuisi sintesis yang menyangkut tendensi esensial pemikiran psikologi personal dan *weltanschauung* (pandangan hidup) pencipta karya (Panofsky, 1955:41).

Kecenderungan tendensi-tendensi psikologis dan pandangan hidup yang tercermin pada jargon penciptaan seni tersebut, dapat dilihat dari pelukis-pelukis pada tahun 1980-an di Indonesia, terutama di Yogyakarta yang melahirkan kecenderungan baru yang kuat pada gaya surrealisme. Pelukis-pelukis muda dalam eksplorasi penciptaannya, mengungkap pengalaman hidup mereka yang penuh paradoks dan penghayatan pada nilai-nilai absurd dalam karya-karya yang lebih subtil dan simbolis. Ini merupakan suatu bentuk perkembangan yang diametrikal dengan yang diperjuangkan Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia pada masa yang sama, karena gerakan ini justru ingin memakai ungkapan yang jelas dan komunikatif. Berbagai tendensi psikologis para pelukis surrealis ini banyak terungkap lewat tema dan konsep kontradiksi realitas kehidupan yang berat dan semangat menjalaninya dengan kepasrahan. Itu bisa dihayati dalam kehidupan mereka sendiri, atau terlebih-lebih pada masyarakat bawah yang miskin.

Karya-karya Ivan Sagita menampilkan figur-figur masyarakat bawah, antara lain nenek-nenek miskin dan buruh-buruh wanita di pasar yang bekerja keras sepanjang hari

mempertahankan hidupnya. Orang-orang ini menyanggah nasib turun-temurun tanpa bisa mengubahnya. Akan tetapi mereka tetap bekerja keras untuk *survive*, dan menerima kehidupan yang tidak sesuai harapan dalam ketidakpastian (Wawancara dengan Ivan Sagita, 20 Oktober 2014; Jim Supangkat, 2005:15). Karya-karya Ivan Sagita juga sering menampilkan figur-figur nenek yang menggendong seongkah beban dengan selendang yang mengikat tubuhnya. Pelukisan *gendongan* dari selendang itu secara metaforik adalah sebagai beban yang menempel pada punggung, atau bahkan melilit dan membungkus tubuh, seperti nasib kesia-siaan yang melekat dalam kehidupan para wanita renta itu (Wawancara dengan Ivan Sagita, 20 Oktober 2014; Wawancara dengan Suwarno Wisetrotomo, 24 Oktober 2014; Suwarno Wisetrotomo, 2005:25). Berbagai penghayatan Ivan Sagita yang menimbulkan tendensi psikologis dan pandangan hidup yang tercermin dalam keseniannya juga sudah terbentuk semenjak masa remajanya. Ketika mulai melukis pada usia itu, ia tertarik untuk mengamati kehidupan di rumah sakit jiwa di Porong, Lawang, Malang. Ia melihat pasien-pasien rumah sakit jiwa sebagai orang yang terbuang. Ia mengetahui bahwa mereka yang menderita gangguan jiwa akut sangat mengganggu dan memalukan keluarganya, sehingga mereka dibuang untuk tinggal di rumah sakit dengan ketidakpastian kapan bisa pulang (Marianto, 2001; Wawancara dengan Ivan Sagita, 29 September 2014).

Demikian juga pengalaman menjalani kehidupan sebagai seniman residensi di Vermont Amerika Serikat tahun 2003, juga menumbuhkan penghayatan tentang keterasingan dan kesepian yang luar biasa. Ia pergi jauh dari wilayah kultural Yogyakarta, sehingga menimbulkan kesadaran bahwa tubuhnya yang bekerja di Vermont berpisah dengan penghayatan kosmologis sosiokulturalnya selama ini. Dalam kondisi itulah ia

sampai pada kesadaran yang spesifik yaitu tentang keterbatasan manusia yang menyangkut waktu, ruang, dan tubuh. Kondisi tersebut justru memunculkan dengan kuat berbagai memori kultural Yogyakarta, dan juga penghayatan memori lamanya tentang nasib orang-orang miskin turun-temurun yang pernah dijumpai (Burhan, 2005:46; Wawancara dengan Ivan Sagita, 29 September 2014).

Dengan meneliti berbagai latar belakang gejala sosiokultural dan pengalaman Ivan Sagita bergulat dengan fenomena nasib manusia yang kontradiktif dan absurd, maka lukisan yang diteliti, yaitu 'Makasih Kollwitz' (2005) dan karya-karyanya lain dalam tema dan konsep kematian, merupakan kristalisasi simbol tentang kontradiksi dalam eksistensi kehidupan manusia. Hal itu terutama fenomena bagaimana manusia tetap bersemangat mempertahankan hidup dari kefanaan yang berpuncak pada kematiannya. Sebagaimana dalam teori simbol Ernest Cassirer, manusia adalah hewan yang bersimbol (*animal symbolicum*), sehingga banyak mengenal dunianya melalui simbol dan kesenian. Dalam seni simbol dapat mewakili ekspresi atau perasaan estetik yang memuat berbagai gagasan dan pengalaman yang dihayati bersama (Cassirer, 1990:36-40). Dalam teori Suzanne K. Langer, simbol seni merupakan bentuk ekspresi, sebagai jalinan antara sensibilitas, emosi, perasaan, dan kognisi impersonal, yang merupakan ciri utama karya seni (Sudiarja, 1982:75-78). Berdasarkan kedua teori simbol tersebut, maka penghayatan dan empati atas realitas pada kontradiksi dalam eksistensi kehidupan manusia tersebut, pada suatu ketika memicu dorongan yang kuat untuk melahirkan lukisan 'Makasih Kollwitz' (2005). Di samping itu, telah terbangun dengan kuat konsep dasar tentang kefanaan hidup yang berisi pergulatan nasib manusia dalam kemiskinan, kesakitan, dan keterasingan, yang berpuncak pada kematian.

Dalam tahap interpretasi ikonologis ini diperlukan kerangka konfirmasi dengan prinsip korektif interpretasi sejarah kebudayaan yang membangun simbol-simbol karya lukisan itu. Dalam keperluan ini, bisa dilihat melalui berbagai gejala (simtom) pada sekitar objek maupun senimannya yang merujuk pada kejiwaan dan pandangan hidup yang berkembang pada masyarakat pendukungnya (Panofsky, 1955:41). Dalam kerangka konfirmasi demikian, lukisan 'Makasih Kollwitz' (2005), menjadi ekspresi Ivan Sagita yang juga mengungkapkan nilai dan sejarah kebudayaan pada masanya, demikian juga pandangan ideologis serta pengalamannya dalam proses kreatifnya semenjak tahun 1980-an.

Sejarah kebudayaan Indonesia pada tahun 1970 sampai 1980-an ditandai sebagai masa menguatnya Orde Baru. Aktivitas kesenian yang berbau kerakyatan mengalami trauma politik dan semakin menakutkan, karena rezim Soeharto melaksanakan strategi depolitisasi dalam kebudayaan. Namun demikian, seniman yang pada masa Orde Lama mendapat tekanan karena karya-karya mereka tidak dalam estetika realisme sosial atau tidak revolusioner, pada tahun 1970-an mulai mendapat kebebasan baru. Azas kebebasan itu didorong oleh komitmen dan perlawanan para seniman dari tekanan politik masa Orde Lama, kemudian mendeklarasikan 'Manifestasi Kebudayaan' pada tahun 1963. Manifestasi Kebudayaan ini sejalan dengan pernyataan seniman-seniman pada 'Surat Kepercayaan Gelanggang' yang mencita-citakan susunan kebudayaan yang bebas, nilai-nilai universal tetapi tetap menampilkan aspirasi nasional (Sastra, No. 9/10, III, 1963). Dari semangat kebudayaan tersebut, para pelukis bebas melakukan eksperimentasi dan semangat penjelajahan, sehingga segala bentuk seni lukis bermunculan. Perupa-perupa yang dilandasi semangat pembaruan itu seperti G. Sidharta, Fajar Sidik, Ahmad Sadali, Srihadi Soedarsono, AD.

Pirous, Zaini, Oesman Effendi, Popo Iskandar, Nashar, dan lain-lainnya (FX. Harsono, 2003: 69). Pada masa ini seni lukis Indonesia dikembangkan dengan paradigma estetika humanisme universal yang melahirkan berbagai ungkapan liris yang didominasi seni abstrak dan sejenisnya.

Wacana sosiokultural yang berkembang di Indonesia lebih mengarah pada suatu proses bentuk depolitisasi sebagai antitesis dari kondisi sebelumnya yang sangat dikuasai politik praktis. Dalam dunia sastra dan teater muncul juga karya-karya penggalan absurditas dunia personal seperti pada karya Putu Wijaya, Iwan Simatupang, dan Sutardji Calzoum Bachri, Arifin C. Noer, dan Akhudiart. Karya-karya seni rupa, sastra, dan teater tersebut banyak terinspirasi dan dijiwai para pemikir eksistensialisme yang berkembang pada masa itu. Kecenderungan itu seperti yang dicatat Sidney Hook, ahli filsafat Amerika yang pada waktu itu secara kritis mempertanyakan kegandrungan para cendekiawan dan seniman Indonesia pada pemikiran eksistensialisme, yang permasalahan tentang absurditas kehidupan dengan berbagai dimensinya. Mengapa dalam masa pembangunan itu, justru tidak dikembangkan model-model berpikir yang lebih pragmatis (Burhan, 2005:47). Pada perkembangan ini, juga masyarakat pendukung kesenian modern Indonesia tumbuh sebagai masyarakat urban yang mengkonsumsi budaya modern yang terpencil dari masyarakat kebanyakan. Perubahan irama kehidupan yang semakin modern dan proses peningkatan konsumsi yang hebat pada masa pembangunan mendorong bentuk seni modern menjadi elit, individual, dan lebih tertarik pada berbagai inovasi (Werteheim, 1956: 305; Read, 1967:150; Mohamad, 1980:170-171).

Namun demikian karena pada masa Orde Lama seniman-seniman terlalu mendapat intervensi dan didominasi tekanan politik dalam berkarya, maka pada tahun

1980-an menjadi puncak momentum yang membuka kebebasan pribadi dan pemikiran liris ke segala arah. Pemikiran dan penghayatan tentang berbagai masalah kontradiksi, kemiskinan, kesakitan, dan keterbatasan hidup menjadi perhatian dengan penghayatan yang subtil dari para seniman untuk diungkapkan dalam gaya surrealisme. Dengan latar belakang sejarah kebudayaan tersebut, dan mengamati berbagai gejala (simtom) psikologis Ivan sagita, maupun penghayatan imaji pada sekitar objeknya yang merujuk pada kejiwaan dan pandangan hidup yang berkembang pada masyarakat pendukungnya, maka lukisan 'Makasih Kollwitz' (2005) menjadi kristalisasi simbol tentang kontradiksi dalam eksistensi kehidupan manusia.

PENUTUP

Simpulan penelitian ini yang pertama adalah tentang berbagai penanda visual lukisan Ivan Sagita 'Makasih Kollwitz' (2005) yang bersifat faktual dan ekspresional. Penanda visual faktual lukisan ini, yaitu objek tunggal sosok wanita tua renta mengambang di langit, terbaring lurus dengan beralaskan rambutnya yang memanjang dan melampaui tubuhnya. Penggambaran ekspresional nenek tersebut mengungkapkan suatu kondisi sedang meregang nyawa atau dalam proses kematian. Dalam sejarah gaya, lukisan itu bisa dikategorikan sebagai gaya fantasi, atau juga bisa dikategorikan sebagai gaya surrealisme Yogyakarta yang berkembang pada periode tahun 1980-an.

Simpulan yang kedua yaitu tentang tema yang diungkap lukisan 'Makasih Kollwitz' (2005) adalah kontradiksi antara kematian dan nilai survival manusia dalam kehidupannya. Hal itu mengacu pada konsep dasar tentang kefanaan hidup. Dalam sejarah tipe, masalah kefanaan merupakan satu dari banyak varian tema dan konsep dari konvensi

paradigma estetik humanisme universal, yang didominasi ungkapan liris dalam bentuk-bentuk personal yang khas.

Simpulan yang ketiga, yaitu nilai simbolik yang diungkapkan dalam lukisan-lukisan Ivan Sagita, terutama dalam 'Makasih Kollwitz' (2005), merupakan kristalisasi simbol tentang kontradiksi dalam eksistensi kehidupan manusia. Dalam sejarah kebudayaan, bisa dirujuk nilai kebudayaan masa itu yang mencita-citakan susunan kebudayaan bebas, nilai-nilai universal, tetapi dalam aspirasi kontekstual, dan mengekspresikan kebebasan personal. Demikian juga, masyarakat pendukung keseniannya tumbuh sebagai masyarakat urban dan mengkonsumsi budaya modern yang terpengaruh dari masyarakat kebanyakan.

Daftar Pustaka

- Agus Dermawan T.
1977 "Pameran Lukisan Anugrah Seni, Achmad Sadali: Dunia Musti Hancur", *Kompas*, 30 Agustus 1977.
- A. Sudiarja
1982 "Suzanne K. Langer: Pendekatan Baru dalam Estetika" dalam M. Sastrapratedja, *Manusia Multi Dimensional, Sebuah Renungan Filsafat*. Jakarta: Penerbit PT. Gramedia.
- Cassirer, Ernst
1990 *Manusia dan Kebudayaan: Sebuah Esei tentang Manusia*, Terj. Alois A. Nugroho. Jakarta: PT. Gramedia.
- Feldman, Edmund Burke
1967 *Art as Image and Idea*. New Jersey: Prentice Hall, Inc.
- FX Harsono
2003 "Kerakyatan dalam Seni Lukis Indonesia: Sejak Persagi hingga Kini"

- dalam Adi Wicaksono et. al. (ed). *Politik dan Gender, Aspek-aspek Seni Visual Indonesia*. Yogyakarta: Yayasan Cemeti.
- Garraghan S.J., Gilbert J.
1957 *A Guide to Historical Method*. New York: Fordham University Press.
- Henri Nurcahyo dan Mamannoor
2001 *Ambang Cakrawala, Seni Lukis Amang Rahman*. Jakarta: Yayasan Kembang Jati.
- Holt, Claire
2000 *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia*, Terj. RM. Soedarsono. Bandung: Art Line untuk MSPI.
- Janson, H.W.
1986 *History of Art*. London: Thames and Hudson Ltd.
- Jim Supangkat
2005 "Realitas pada Karya-karya Ivan Sagita" dalam *Hidup Bermuatan Mati, Ivan Sagita* pada 2005, Katalogus Pameran Tunggal, CP Foundation, Jakarta.
- M. Agus Burhan
2005 "Mengkonstruksi Lewat Kefanaan, Lewat Keterasingan di Vermont", dalam *Hidup Bermuatan Mati, Ivan Sagita* pada 2005, Katalogus Pameran Tunggal, CP Foundation, Jakarta.
- M. Dwi Marianto
2001 *Surrealisme Yogyakarta*. Yogyakarta: Merapi.
- Mohamad Goenawan
1980 *Seks, Sastra, Kita*. Jakarta: Penerbit Sinar Harapan.
- Panofsky, Erwin
1955 *Meaning of The Visual Arts*. New York: Doubleday Anchor Books.
- T. N.
1963 "Penjelasan Manifest Kebudayaan". *Sastra*, No. 9/10, III, 1963
- Read, Herbert
1967 *Art and Alienation, The Role of The Artist in Society*, New York: Horizon Press.
- Sartono Kartodirdjo
1993 *Pendekatan Ilmu Sosial dalam Metodologi Sejarah*. Jakarta: Penerbit PT. Gramedia Pustaka Utama.
- Sindhunata dan A. Sudiardja
1982 "La Peste: Suatu Penampilan Absurditas dan Pembontakan Camus" dalam M.Sastrapratedja, *Manusia Multi Dimensional, Sebuah Renungan Filsafat*. Jakarta: Penerbit PT. Gramedia.
- Suwarno Wisetrotomo
2005 "Transitory: Hidup Bermuatan Mati" dalam *Hidup Bermuatan Mati, Ivan Sagita* pada 2005, Katalogus Pameran Tunggal, CP Foundation, Jakarta
- Sutardji Calzoum Bachri
1981 *O, Amuk, Kapak, Tiga Kumpulan Sajak Sutardji Calzoum Bachri*, Jakarta: Penerbit Sinar Harapan.
- Soedarso Sp.
1993 "Surrealisme Indonesia: Bentuk dan Motivasi Kelahirannya", *Jurnal Pengetahuan dan Penciptaan Seni*, III/04/ Oktober 1993.
- Wertheim, W.F
1956 *Indonesian Society in Transition, A Study of Social Change, The Hague*. Bandung: W. Van Hoeve Ltd.

Wright, Astri

1994 *Soul, Spirit and Mountain, Preoccupations of Contemporary Indonesian Painters*. KL, Singapore, New York: Oxford University Press.

Wawancara dengan Ivan Sagita di Yogyakarta, 29 September 2014.

Wawancara dengan Ivan Sagita di Yogyakarta, 10 Oktober 2014.

Wawancara dengan Ivan Sagita di Yogyakarta, 20 Oktober 2014.

Wawancara dengan Suwarno Wisetrotomo di Yogyakarta, 24 Oktober 2014.

Penokohan Film *Sawung Kampret* Karya Dwi Koendoro (Dwi Koen) Dalam Perspektif Strukturalisme

Dyah Gayatri Puspitasari
Universitas Bina Nusantara
Jl. K.H. Syahdan No. 9, Palmerah, Jakarta Barat 11480

ABSTRACT

This research will discuss about the characterisation study of Sawung Kampret movie that was adapted from Legenda Sawung Kampret comics. Besides its distinctive position as the first study of comic adaptation movie in Indonesia, the most interesting fact is that both comic series and movie adaptation were produced and directed by the creator, Dwi Koendoro. Based on the thought of Ferdinand de Saussure, this study will focus on the relation of various elements in characterisation to construct a unity of the movie narrative structure. From this analysis, there was an interesting discovery that this comedy related with history, which enclosed the values of humanity and diversity of ethnic and culture. From this fact, Dwi Koendoro had confirmed that he was able to design new structural perspective by criticised the binary opposition in the old system. In conclusion, Sawung Kampret is a historical parody that also holds of ethical messages and nationalism excitement.

Keywords: movie, adaptation, character, structure, relation

ABSTRAK

Tulisan ini berisi kajian penokohan film *Sawung Kampret* yang diadaptasi dari komik *Legenda Sawung Kampret*. Kajian ini menarik karena dua hal. Pertama, komik dan film adaptasinya diciptakan dan disutradarai oleh orang yang sama, yakni Dwi Koendoro. Kedua, kajian film yang diadaptasi dari komik Indonesia merupakan yang pertama. Melalui pendekatan struktural Ferdinand de Saussure, kajian berpusat pada relasi berbagai elemen penokohan yang membentuk keutuhan struktur narasi film. Didapat beberapa temuan menarik dimana unsur kelucuan pada penokohan film *Sawung Kampret* direlasikan dengan sejarah, hingga mampu membentuk narasi asosiatif yang mengusung nasionalisme berdasar nilai kemanusiaan, keberagaman etnis dan budaya. Fakta tersebut menunjukkan bahwa melalui film *Sawung Kampret*, Dwi Koendoro mampu menciptakan perspektif struktur baru dengan melakukan kritik terhadap struktur lama. Pasangan berlawanan (*binary opposition*) dalam sistem lama coba dipertanyakan. Sebagai hasil akhir maka dapat disimpulkan bahwa film *Sawung Kampret* merupakan film parodi sejarah yang sarat akan muatan pesan moral dan nasionalisme.

Kata kunci: film, adaptasi, penokohan, struktur, relasi

PENDAHULUAN

Pada hakikatnya film merupakan media narasi visual, sebagai bentuk ekspresif, yang membentuk makna berdasarkan persepsi, baik berupa visual, gerak, audio, dan verbal. Di samping itu, film dapat dimaknai sebagai tafsir akan realitas, tampilan ruang dan waktu abstrak, yang memuat sikap, pandangan, serta berbagai tanggapan dan gagasan sutradaranya. Melalui film, seorang sutradara dapat menjadikan segala peristiwa sebagai suatu rangkaian suksesif dari satu adegan ke adegan lainnya. Melalui film pula, sebagaimana dikemukakan Lafevre, seorang sutradara mampu memberi dampak impresi realisme yang begitu besar pada pemirsa melalui gambar bergerak yang bersuara (2007:3).

Dalam menyampaikan cerita, film kerap menjadikan karya lain sebagai teks sumber. Genre ini disebut sebagai film adaptasi, yang dimaknai sebagai sebuah representasi dari sebuah karya yang telah terkenal sebelumnya. Sebagaimana Hutcherson, film adaptasi juga dipandang sebagai sebuah tindakan penyelamatan terhadap suatu karya original melalui sebuah tindakan kreatif dan interpretatif, dengan keterlibatan pengembangan intertekstual yang sesuai dengan teks sumbernya (2006:8).

Salah satu genre film adaptasi yang kian fenomenal hingga saat ini adalah film adaptasi komik. Hal ini jelas tampak pada keriuhan perkembangan film adaptasi komik Hollywood yang seolah tak pernah mengenal titik jenuh. Keriuhan ini lantas bukan sekedar kegaduhan pesta tanpa suatu perayaan prestasi. Deretan panjang catatan kesuksesan demi kesuksesan berhasil ditorehkan demikian fantastis hingga pada beberapa dekade terakhir ini (Gordon, 2007:vii). Bahkan banyak diantaranya berhasil keluar sebagai film-film *box office*, dan meraih beragam penghargaan di kancah perfilman internasional (Hand, 2009:87).

Keberhasilan sedemikian umumnya diraih oleh film-film yang mengangkat kisah tokoh-tokoh pahlawan super (*super hero*) komik-komik terkenal Marvel dan DC, seperti: *Superman*, *Batman*, *X-Men*, *Spiderman*, dan lain sebagainya. Walhasil perfilman dunia kian menjelajahi dan menjadikan dunia komik sebagai lahan subur bagi adaptasi dunia sinema kontemporer. Melalui keunggulan karakteristik gerak, audio visual serta kehandalan sutradara, film mampu memberi efek dramatis pada tokoh-tokoh komik yang dijadikan teks sumber. Popularitas tokoh-tokoh komik tersebut kian melesat, bahkan merasuki berbagai aspek kehidupan masyarakat kontemporer (Robinson, 2006:7).

Kendati tak segemerlap gempita perfilman Hollywood, fenomena tersebut sempat pula menghiasi dunia perfilman Indonesia. Pada kurun waktu 1970-an hingga 1980-an, dunia perfilman Indonesia begitu diramaikan oleh berbagai film adaptasi komik yang mengangkat kisah para tokoh pendekar silat maupun pahlawan super karya para komikus terkenal Indonesia. Hal ini seiring dengan era keemasan dunia perkomikan Indonesia di tahun 1960-an hingga 1970-an (Dwi Koen, 2007: 50-51). Film *Si Buta dari Gua Hantu* (1970) yang diadaptasi dari komik dengan judul yang sama karya Ganes T.H., merupakan film yang fenomenal pada masanya (Wikipedia, 2014). Disusul kemudian oleh berbagai film adaptasi komik lainnya, seperti film *Pandji Tengkorak* (1971), *Jaka Sembung* (1981), *Gundala Putera Petir* (1981), dan lain sebagainya. Tak kalah dengan popularitas tokoh-tokoh *super hero* Barat, para tokoh pendekar silat dan pahlawan super lokal ini pun sempat digandrungi masyarakat Indonesia.¹ Hal ini dapat dipahami, karena sebagaimana dikemukakan Pratista, bahwa tokoh merupakan kekuatan tersendiri dalam menarik perhatian pemirsa (2008:43). Ia menjadi peran sentral yang meniscayakan

narasi asosiatif yang demikian melekat dalam benak pemirsa, hingga membentuk suatu 'kisah'nya tersendiri.

Namun seiring dengan waktu, kiprah film adaptasi komik Indonesia justru semakin redup, dan tak menentu (Kurniawan, 2012). Hingga di tahun 1996, tampak suatu upaya kebangkitan melalui penayangan film *Sawung Kampret* di Stasiun TV Surya Citra Televisi Indonesia (SCTV). Film ini dikemas dalam bentuk film serial layar kaca yang menasar pangsa pasar remaja. Kisah yang diangkat mengetengahkan petualangan tokoh pendekar silat bernama *Sawung Kampret*. Dalam aksinya ia selalu didampingi seorang sahabat, yakni pendekar kocak bernama Na'ip bin Jali. Cerita ini merupakan adaptasi dari serial komik terkenal era 1990-an, yakni: komik *Legenda Sawung Kampret*. Baik komik maupun film adaptasinya diciptakan dan disutradarai oleh Dwi Koendoro (Dwi Koen), tokoh yang begitu dikenal dengan gaya sindiran dan kelakar yang khas pada tiap karyanya (Setiawan, 2002:59). Film ini sempat mendapat respon positif, dan membawa angin segar tersendiri. Namun masalah pendanaan menjadikan laju produksi film ini terhenti di episode ke-12.²

Selanjutnya produksi film adaptasi komik Indonesia dapat dikatakan mati.³ Oleh karena itu diperlukan berbagai ikhtiar untuk mengangkat kembali eksistensinya. Salah satunya adalah melalui studi lanjut yang mampu mengkaji film adaptasi komik Indonesia dari sudut pandang akademis. Hal ini penting, karena selain memberi dampak positif bagi perkembangan perfilman nasional, keberadaan film adaptasi komik mampu memberi dampak positif bagi bidang industri kreatif lainnya, khususnya komik (Gordon, 2007:x). Dengan kondisi sedemikian, karya-karya *original* serta nilai seni tradisi yang banyak terkandung dalam ragam cerita komik Indonesia⁴ niscaya terangkat dan terlestarikan.

Untuk menjawab permasalahan ini, dilakukan kajian dengan menempatkan film *Sawung Kampret* sebagai obyek penelitian. Film ini menarik, karena merupakan satu-satunya film adaptasi komik Indonesia yang diperuntukkan bagi remaja, serta penyutradaraannya dilakukan oleh komikusnnya sendiri. Dengan demikian akan dapat disimak bagaimana seorang Dwi Koen bercerita dan menyampaikan pesan, melalui tokoh-tokoh komik yang dihadirkan ke dalam bentuk film, dari penyajian *still picture* ke dalam bentuk *motion picture*. Selain itu dapat pula disimak bagaimana tafsir kongruenitas maupun inkongruenitas Dwi Koen atas realitas nyata, melalui unsur artifisial kekriyaan tokoh-tokohnya. Episode yang diangkat adalah *Marietje Van der Bloemkool*. Episode ini dipilih karena merupakan episode yang menghadirkan tokoh *Marietje*, putri bangsawan Belanda yang jatuh hati kepada tokoh *Sawung Kampret*. Hadirnya tokoh ini menarik karena mengandung dialog dua bangsa, dua budaya, hingga episode ini memiliki nilai kompleksitas lebih dibanding episode lainnya.

Adapun fokus kajian penelitian ini berpusat pada elemen terpenting struktur narasi film, yakni: penokohan (Pratista, 2008:43). Selanjutnya elemen-elemen pembentuk struktur penokohan, yakni: nama tokoh dan tokoh, akan dikaji dalam perspektif strukturalisme. Kajian berpusat pada struktur penokohan secara naratif, tanpa menyentuh wilayah kajian akan struktur visual maupun suara. Pada kerangka ini maka akan dianalisis bagaimana elemen-elemen struktur penokohan dalam film *Sawung Kampret* saling berelasi membentuk satu kesatuan narasi film yang utuh.

Penelitian ini penting sekaligus menarik, karena selain mengangkat film yang penyutradaraannya dilakukan oleh komikusnnya sendiri, juga merupakan kajian pertama yang membahas tentang film adaptasi komik Indonesia dari sudut pandang aka-

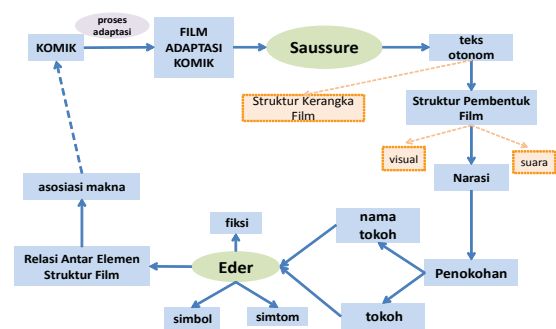
demis. Hal ini mengingat penelitian-penelitian sebelumnya lebih mengangkat film adaptasi komik luar negeri, atau pun film Indonesia yang diadaptasi dari karya-karya sastra. Dengan penelitian ini diharapkan mampu mengembalikan gairah film adaptasi komik Indonesia, hingga mampu menciptakan sinergi dari berbagai sektor industri kreatif lainnya, seperti: sektor industri komik, waralaba karakter film, maupun *merchandise* lainnya. Hal ini tentunya akan berujung pada optimalisasi tingkat laju pertumbuhan ekonomi Indonesia secara keseluruhan, dan sektor industri kreatif pada khususnya. Walhasil dapat semakin dipahami, bahwa masalah ini menjadi penting dan menarik untuk diangkat menjadi sebuah penelitian.

METODE

Pada dasarnya penelitian bersifat eksposisif, dengan menjelaskan berbagai analisis terhadap teks yang teraga dan tak teraga. Paradigma penilaian dan analisa struktural bersandar pada wawasan dan penafsiran berbasis literatur, teori, dan wawancara.

Dalam penelitian ini digunakan pendekatan struktural yang berbasis pada metode pemikiran Ferdinand de Saussure, hingga dapat memudahkan peneliti melihat film *Sawung Kampret* sebagai sebuah 'teks yang otonom'. Artinya, teks dianggap berdiri sendiri, sebagai sebuah struktur yang mengkonstruksi makna berdasar relasi antar elemen di dalamnya.

Berpijak pada pemahaman tersebut, kajian struktur terhadap film *Sawung Kampret* berpusat pada relasi berbagai elemen struktur dalam membentuk satu kesatuan karya film yang utuh. Tentu saja asosiasi-asosiasi makna yang dimungkinkan timbul karena relasi tersebut juga masuk ke dalam ruang lingkup kajian. Selanjutnya pada tahap



Gambar 1
Kerangka Konseptual Penokohan
Film *Sawung Kampret* dalam Perspektif
Strukturalisme (Sumber: dikonstruksi peneliti)

penguraian kerangka asosiasi makna yang dimungkinkan timbul, digunakan struktur konseptualisasi 'clock of character' Jens Eder sebagai teori pembantu.

Pada Gambar 1 tampak bahwa melalui pendekatan struktural Saussure, film adaptasi ditempatkan sebagai sebuah teks yang otonom. Secara dikotomis, film adaptasi akan terpilah menjadi dua struktur, yaitu struktur kerangka film dan struktur pembentuk film. Fokus penelitian ditujukan pada elemen-elemen struktur pembentuk film. Selanjutnya kajian akan berpusat pada elemen terpenting pembentuk struktur narasi film, yakni: penokohan. Melalui kaidah diakronis, relasi antar elemen pembentuk penokohan, yakni: tokoh dan nama tokoh, akan dianalisis, untuk dikaji kesesuaian (kompatibilitas) antar elemen dalam sebuah kombinasi sintagmatik sebagai syarat terbentuknya struktur yang berkesesuaian. Dikarenakan ruang lingkup telaah dua elemen tersebut tidak menyentuh wilayah pembahasan elemen struktur visual dan suara, maka pada tahap ini implementasi struktur konseptualisasi 'clock of character' Eder terbatas pada aspek fiksi, simbol, dan simtom, tanpa menyertakan aspek artifak (*artifacts*). Ketiga aspek ini akan menjadi kerangka asosiasi makna yang terbentuk melalui relasi antar elemen struktur film

berdasar konsep sintagmatik paradigma. Dengan analisis sedemikian maka akan teridentifikasi bagaimana elemen-elemen struktur narasi penokohan film *Sawung Kampret* saling berelasi membentuk satu kesatuan narasi film yang utuh.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Sebagaimana Pratista, penokohan merupakan elemen keutamaan naratif dalam struktur film (2008:43). Bahkan oleh Eder, penokohan ditegaskan sebagai peran sentral dalam memotivasi dan memberi muatan makna pada keseluruhan narasi film (2010:6). Seperti yang telah diuraikan sebelumnya, keutamaan analisis dalam penelitian ini mengacu pada perspektif strukturalisme yang ditujukan pada dua elemen penokohan, yakni: nama tokoh dan tokoh. Berdasar relasi sintagmatik paradigmatic, struktur ketiga aspek *'clock of character'* Eder mampu mengurai kerangka asosiasi makna yang terbentuk dalam ruang lingkup fiksi (*fictional being*), simbol (*symbol*), dan simtom (*symptoms*). Dengan demikian tokoh-tokoh film *Sawung Kampret* dimaknai sebagai sosok dengan entitas ketubuhan akan identitas, mentalitas, perilaku, serta pemaknaan dan refleksi fenomena kultur sosial, yang saling berelasi membentuk keutuhan penokohan dalam keseluruhan struktur narasi film.

Berikut akan diurai bagaimana elemen-elemen struktur naratif film *Sawung Kampret* saling berelasi dan membentuk berbagai asosiasi makna dan pesan.

Film *Sawung Kampret* episode *Marietje Van der Bloemkool*

Film *Sawung Kampret* episode *Marietje Van der Bloemkool* merupakan cerita aksi petualangan dua orang pendekar bersahabat: *Sawung Kampret* dan Na'ip bin Jali. Kisah di-

hadirkan dengan latar belakang zaman VOC abad ke-17, seputar kurun waktu Gubernur Jenderal Jan Pieters Coen berkuasa. Dikisahkan, J.P Coen sibuk menyambut kedatangan bangsawan Belanda, Fritz Van der Bloemkool, yang akan berkunjung ke Batavia bersama putrinya, *Marietje Van der Bloemkool*. *Marietje* dikenal sebagai pencinta bunga. J.P. Coen lantas memerintahkan penjarahan bunga anggrek istimewa di kebun bang A'um, untuk dipersembahkan pada *Marietje*.

Di sisi lain, komplotan yang dipimpin *Van Baskom*, seorang bekas pegawai VOC yang dipecat J.P.Coen, merencanakan penculikan *Marietje* sebagai bentuk balas dendam terhadap J.P.Coen. Penculikan berhasil dilakukan, namun bunga anggrek terbawa oleh *Marietje*. *Sawung* berusaha merebut kembali bunga anggrek tersebut, dan di luar rencana, mampu menyelamatkan *Marietje*. Kericuhan pun berujung fitnah pada *Sawung* dan Na'ip sebagai penculik *Marietje*.

Analisis Nama Tokoh dalam Narasi Penokohan Film *Sawung Kampret*

Berdasar *'clock of character'* Eder (2010), nama tokoh merupakan elemen identitas aspek fiksi (*fictional being*) tokoh film (2010: 23-32). Sebagai aspek fiksi, tampak bahwa nama-nama tokoh dalam film *Sawung Kampret*, dihadirkan dengan nama-nama lucu. Kata yang digunakan berasal dari ragam bahasa, yakni bahasa Indonesia, Belanda, Tionghoa, serta beberapa bahasa daerah seperti bahasa Jawa, Betawi, dan Sunda. Selain itu terdapat pula beberapa nama yang merupakan perpaduan dua kata bahasa yang berbeda, dan membentuk asosiasi lucu, seperti: *Van Baskom*, *Van Tabock*, *Van Markapoetz*, dan *Van Sablon*.

Melalui analisis lebih lanjut, dapat diperoleh pemahaman bahwa nama-nama tokoh tersebut tidak hanya berasosiasi lucu, namun lebih merupakan suatu upaya yang

Tabel 1 Arti dan Asosiasi Nama Tokoh Film *Sawung Kampret*

Nama Tokoh, Peran	Arti	Asosiasi Makna	Pesan
<i>Sawung Kampret</i> (pendekar silat)	Dalam bahasa Jawa: <i>Sawung</i> memiliki dua arti. Pertama: ayam jago, jago aduan. Kedua: sarung/kantong pisau, atau parang (pedang). <i>Kampret</i> : kelelawar. Dalam bahasa Sunda: <i>Sawung</i> : sarang. <i>Kampret</i> : busana celana panjang longgar pria (<i>sontog</i>), sebagai sarang tempat 'burung laki-laki'.	<i>Sawung</i> : jago (keperkasaan), pelindung. <i>Kampret</i> (kelelawar): lincah dan gesit. <i>Kampret (sontog)</i> : superioritas, maskulinitas seorang pendekar. <i>Sawung Kampret</i> : pendekar gesit pemberani dengan kelihaihan jurus silat tak terkalahkan, berhati mulia, dan senantiasa melindungi sesama.	Keperkasaan yang disertai nurani sejatinya mampu mewujudkan sebagai sosok pelindung yang mumpuni.
<i>Marietje Van der Bloemkool</i> (puteri bangsawan Belanda)	<i>Marietje</i> (bahasa Belanda): nama yang biasa diberikan untuk wanita Belanda. <i>Bloemkool</i> (bahasa Belanda): sayuran bunga kol, warna putih, menyerupai bunga mawar, bertekstur keras.	<i>Bloemkool</i> : keindahan, kelembutan, keteguhan. <i>Marietje Van der Bloemkool</i> : sosok perempuan lembut cantik, namun memiliki keteguhan.	Wanita bukan mahluk lemah. Dibalik paras cantik dan kelembutannya, terhimpun kemuliaan dan keteguhan tersendiri.
<i>Van Baskom</i> (serdadu VOC yang dipecat)	<i>Van</i> (bahasa Belanda): kata sambung nama orang Belanda. <i>Baskom</i> (bahasa Indonesia): mangkuk besar.	<i>Baskom</i> : buruk, keserakahan <i>Van Baskom</i> : sosok manusia jahat dan tamak.	Sifat jahat dan ketamakan meniscayakan manusia buruk.
<i>Van Tabock</i> (serdadu VOC, kaki tangan J.P Coen)	<i>Van</i> (bahasa Belanda): kata sambung nama orang Belanda. <i>Tabock</i> (bahasa Betawi: <i>tabok</i>): pukul.	<i>Tabock</i> : kekerasan. <i>Van Tabock</i> : sosok manusia yang selalu bertindak dengan kekerasan.	Seorang kaki tangan hanya mampu bertindak dengan kekerasan.
<i>Van Markapoetz</i> (serdadu VOC, kaki tangan J.P. Coen)	<i>Van</i> (bahasa Belanda): kata sambung nama orang Belanda. <i>Markapoetz</i> (bahasa Jawa: <i>semaput</i>): pusing, hampir mati.	<i>Markapoetz</i> : kekacauan (<i>chaos</i>). <i>Van Markapoetz</i> : sosok manusia kacau dengan perilaku membabibuta.	Akal budi dan nurani seorang kaki tangan selalu kacau, dan tindakannya selalu membabibuta.
<i>Van Sablon</i> (serdadu VOC, kaki tangan J.P Coen)	<i>Van</i> (bahasa Belanda): kata sambung nama orang Belanda. <i>Sablon</i> (bahasa Indonesia): cetakan.	<i>Sablon</i> : duplikasi (replika). <i>Van Sablon</i> : sosok replika titah atasan, tanpa jati diri, tanpa inisiatif.	Seorang kaki tangan tidak pernah memiliki dirinya sendiri, hanya merupakan sosok replika titah atasan.
<i>Marutoklopo</i> (bangsawan pribumi, kaki tangan VOC)	<i>Marutoklopo</i> (bahasa Jawa: <i>marut</i> , dan <i>kelopo</i>). <i>Marut</i> : memarut. <i>Kelopo</i> : kelapa.	Kelapa: kepala, akal budi, martabat. Memarut kelapa: memarut kepala, menghancurkan akal budi dan martabat.	<i>Marutoklopo</i> : sosok manusia tanpa akal budi dan martabat. Martabat, nalar, dan nurani seorang bangsawan pengkhianat seperti <i>Marutoklopo</i> ibaratnya diparut (dihancurkan) oleh hasrat kepentingan pribadi, yang lantas dipersembahkan untuk penjajah.
<i>Markutil</i> (kaum miskin pribumi, mengabdikan pada <i>Van Baskom</i>)	<i>Markutil</i> (bahasa Indonesia: <i>Kutil</i>). <i>Kutil</i> : bisul kecil	<i>Kutil</i> : kecil, kecil hati, kenistaan, penyakit. <i>Markutil</i> : sosok manusia nista, pesakitan nurani.	Kaum miskin pengkhianat seperti <i>Markutil</i> , tidak saja nista harta, namun nista pula nurani dan martabatnya.
Doktor <i>Van Klompen</i> (ilmuwan Belanda)	<i>Van</i> (Bahasa Belanda): kata sambung nama orang Belanda. <i>Klompen</i> (bahasa Belanda): sepatu, pelindung kaki.	<i>Klompen</i> (sepatu): pelindung, penentu arah langkah, keteguhan, kemuliaan. Doktor <i>Van Klompen</i> : sosok pelindung, teguh menuntut ilmu, senantiasa mengarahkan (membina) dan melindungi sesama.	Nilai kearifan dan kemuliaan terletak pada keteguhan, dan kearifan menuntut ilmu yang bermanfaat membina dan melindungi sesama.

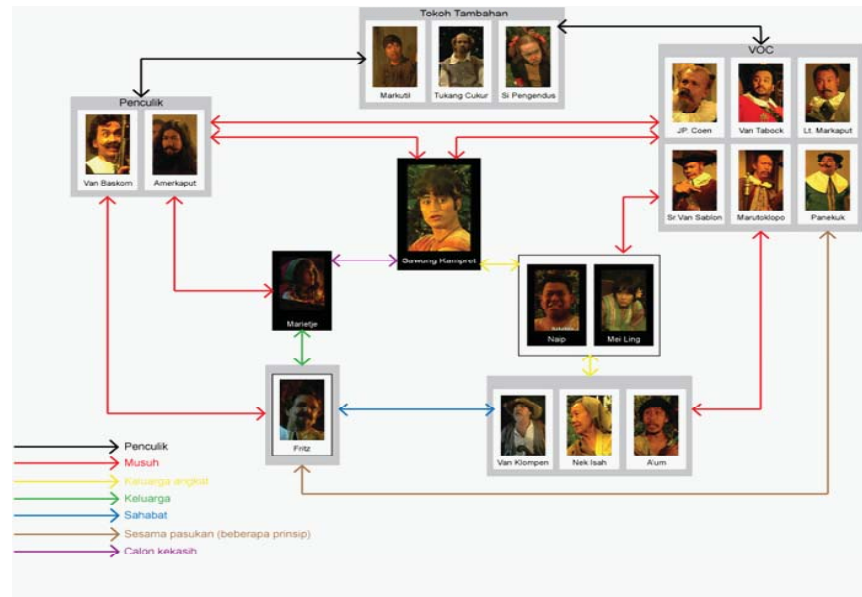
berikhtiar pada asosiasi pemaknaan dan pesan tertentu. Berikut hasil analisis dari beberapa nama tokoh dalam film *Sawung Kampret* episode *Marietje Van der Bloemkool*.

Dari hasil analisis Tabel 1 dapat disimak bahwa nama-nama tokoh dalam film *Sawung Kampret* bukan sekedar pilihan kata dengan asosiasi lucu, namun lebih merupakan struktur pembentuk narasi. Di samping itu, nama tokoh bukan sekedar termaknai sebagai aspek fiksi (*fictional being*) seperti dalam penelitian Eder (2010:23), namun mampu termaknai sebagai aspek simbol (*symbol*) dengan bentukan berbagai asosiasi makna dan pesan.

Hal yang menarik untuk disimak adalah, asosiasi makna dan pesan tidak hanya terkandung dalam satu nama tokoh. Jika dicermati, tampak bahwa relasi antar nama beberapa tokoh mampu membentuk satu keutuhan pesan. Hal demikian dapat dijumpai pada ketiga nama serdadu VOC kaki tangan J.P Coen, yakni: *Van Sablon*, *Van Tabock*, dan *Van Markapoetz*. Jika arti dan asosiasi makna ketiga nama tokoh ini dipadupadankan, maka akan terbentuk suatu keutuhan pesan, bahwa seorang kaki tangan kejahatan adalah sosok replika titah atasan, tanpa jati diri, nalar, dan nurani, hingga hanya mampu bertindak dengan kekerasan dan menghadirkan kekacauan.

Analisis Relasi Antar Tokoh dalam Keutuhan Narasi Film *Sawung Kampret*

Dalam sebuah narasi, selain dengan pengungkapan langsung, sosok kepriba-



Gambar 2

Bagan relasi antar tokoh film *Sawung Kampret* episode *Marietje Van der Bloemkool*.

(Sumber: VCD *Sawung Kampret*, dikonstruksi peneliti April 2013)

dian tokoh dapat dijelaskan pula dengan penokohan yang diungkapkan secara tidak langsung. Diantaranya yaitu melalui aksi yang dilakukan tokoh tersebut, bagaimana ia berpikir, serta bagaimana tokoh lain mengatakan atau berpikir tentang tokoh tersebut (Pratista, 2008:85). Dengan kata lain, kepribadian tokoh dapat disimak melalui relasi antar tokoh yang satu dengan yang lainnya. Berpijak pada pemahaman sedemikian, maka dilakukan analisis yang menysasar pada relasi antar tokoh dalam suatu kerangka relasi yang saling terkait secara sintagmatik paradigmatic, hingga membentuk semacam rangkaian suksesif yang mengarah pada peran tokoh sebagai aspek simbol maupun aspek simptom.

Bagan relasi pada Gambar 2 memberi gambaran relasi antar tokoh protagonis, antagonis, dan tritagonis dalam film *Sawung Kampret* episode *Marietje Van der Bloemkool*. Analisis pada tiap relasi, mampu memberi pemahaman akan keseluruhan struktur narasi, dan berbagai asosiasi makna dan pesan yang terbentuk. Sebagai contoh, akan diurai

hasil analisis relasi yang berpusat pada tokoh protagonis *Sawung Kampret* dengan beberapa tokoh lainnya, seperti: Na'ip bin Jali, Doktor *Van Klompen*, *Marietje*, dan Mei Ling. Berikut hasil analisis tersebut:

Relasi *Sawung* - Na'ip

Na'ip adalah saudara angkat sekaligus sahabat *Sawung*. *Sawung* dan Na'ip adalah duo pendekar silat tak terkalahkan. Kendati hampir selalu bertengkar, keduanya tak terpisahkan. *Sawung* adalah sosok agak pendiam, berdarah Aceh, Bugis, Padang, Batak, Madura, Ponorogo. Sedangkan Na'ip sebagai sosok kocak, asli Betawi campuran Sunda, Banten, Palembang, dan Banjarmasin.

Analisis relasi:

Melalui relasi antar tokoh ini, terbentuk asosiasi makna persaudaraan, nasionalisme dan kebhineka tunggal ikaan yang dimiliki bangsa Indonesia. Dua karakter berbeda yang disatukan menempatkan kedua tokoh tersebut sebagai aspek simbol nilai-nilai tersebut. Relasi ini mampu memberi pesan bahwa perbedaan berdasar semangat persaudaraan justru mampu berperan sebagai penyatu, pelengkap, dan penghimpun suatu keadayaan. Dengan demikian selain kental dengan unsur humor, pada hakikatnya relasi ini mengingatkan bahwa kebhinekaan merupakan kekayaan tersendiri bangsa ini yang patut dijaga dan dipelihara. Melalui relasi ini mampu terhimpun kemanunggalan adidaya dan semangat nasionalisme.

Relasi *Sawung* – Doktor Van Klompen

Doktor *Van Klompen* adalah kakek angkat sekaligus guru bagi *Sawung*. Biasa dipanggil Opa *Klompen* oleh *Sawung*. Opa *Klompen* adalah ilmuwan Belanda yang mencintai Nusantara. Selalu bertentangan dengan VOC karena membela kepentingan kaum pribumi. Sosoknya menjadi tauladan bagi

Sawung dalam mencintai ilmu pengetahuan, alam, sesama, hingga *Sawung* mampu menjadi seorang pendekar yang cerdas, menguasai berbagai bahasa, dan mencintai kegiatan bertani.

Analisis relasi:

Melalui relasi antar tokoh ini, terkandung asosiasi makna kearifan, ketauladanan, toleransi, serta kepedulian terhadap ilmu pengetahuan, alam, dan Tanah Air. Doktor *Van Klompen* dan *Sawung Kampret* merupakan aspek simbol dari nilai-nilai tersebut. Namun kecintaan Doktor *Van Klompen* yang begitu besar terhadap Nusantara, menempatkannya pula pada aspek simtom yang mengarah pada sindiran Dwi Koen atas kecenderungan ketidakpedulian bangsa ini terhadap kekayaan alam dan budaya negerinya sendiri. Sedangkan kasih sayang Opa *Klompen* (bangsa Belanda) terhadap *Sawung* (pribumi) mengandung pesan bahwa tidak semua bangsa Belanda adalah penjajah keji, dan bahwasanya pendidikan berdasar ketauladanan merupakan hal terpenting dalam pendidikan itu sendiri.

Jika diasosiasikan dengan kekinian, relasi ini tampak mampu membawa dua pesan penting. Pertama, kegiatan bertani yang dilakukan *Sawung*, menempatkan tokoh *Sawung* sebagai aspek simbol masyarakat agraris yang bermata pencaharian bertani. Hal ini membawa pesan bahwa bertani itu berbudaya. Kebertanian adalah salah satu sejarah utama kebudayaan dan peradaban bangsa ini – meminjam istilah Acep Iwan Saidi. Pesan demikian lantas menempatkan tokoh *Sawung Kampret* sebagai aspek simtom yang mengarah pada sindiran dan bentuk keprihatinan Dwi Koen atas sikap bangsa ini yang kian cenderung memarginalkan pertanian dalam kehidupan keseharian, bahkan bertani dimitoskan sebagai pekerjaan hina.

Sedangkan pesan penting kedua menyasar pada relasi antar kedua tokoh ini, yang mampu termaknai sebagai simbol seka-

ligus simtom akan relasi Indonesia – Globalisasi. Pada konteks ini terkandung pesan bahwa globalisasi bukan ancaman. Bangsa Indonesia justru harus mampu mengambil manfaat positif, tanpa harus kehilangan potensi, dan kejadiannya. Melalui globalisasi seyogyanya bangsa ini mampu terus menerus memberi nilai baru pada nilai peradaban dan kebudayaan yang akarnya tertancap dalam sejarah – meminjam istilah Acep Iwan Saidi (2014).

Relasi *Sawung* – *Marietje*

Marietje adalah putri bangsawan Belanda, cantik, dan pencinta bunga. Ia diselamatkan *Sawung* dari tawanan penculik. Menganggap *Sawung* sebagai kakak kandung, juga buah hatinya. Ia selalu membela kaum pribumi. Jatuh hati pada Nusantara bahkan menganggapnya sebagai negeri kahyangan. Namun bagi *Sawung*, *Marietje* tidak cantik, bahkan identik dengan gambaran hantu yang kerap diceritakan mendiang neneknya, yakni berkulit pucat, mata biru, rambut kuning, dan hidung runcing. Pada pertarungan merebut kembali bunga anggrek, di luar rencana, *Sawung* menyelamatkan *Marietje*.

Analisis relasi:

Melalui relasi antar tokoh ini, terbentuk asosiasi makna kelembutan, kemuliaan, keteguhan, dan nilai integritas, yang menempatkan tokoh *Marietje* dan *Sawung* sebagai aspek simbol nilai-nilai tersebut. Hal ini lantas memberi pesan bahwa tidak semua bangsa bangsa Belanda adalah penjajah keji, dan dibalik kelembutan seorang wanita senantiasa tersimpan suatu kemuliaan dan keteguhan nurani. Kecintaan *Marietje* pada Nusantara mampu mengarah pada aspek simtom sindiran Dwi Koen akan krisis kepedulian bangsa ini terhadap negerinya. Apresiasi justru seringkali datang dari bangsa lain.

Relasi dimana kecantikan *Marietje* lebih dianggap sebagai sosok hantu oleh *Sawung*,

bukanlah sekedar sentuhan humor sisi keluguan *Sawung* belaka. Jika dicermati, hal ini menysar pada aspek simtom sindiran Dwi Koen atas fenomena makna cantik yang diacu masyarakat Indonesia dengan peran media (kapitalisme) terimplisit di sana. Melalui relasi ini sebenarnya Dwi Koen sedang mengingatkan bahwa nilai cantik tidak identik dengan kulit putih, rambut kuning, mata biru, dan hidung mancung. Otentitas nilai kecantikan wanita Timur perlu diapresiasi. Dengan demikian tampak di sini harapan seorang Dwi Koen, agar kesadaran demikian dimiliki masyarakat, guna mampu secara arif dan cerdas dalam menyikapi jejalan dogmatis mitos cantik yang kerap dilontarkan berbagai media pada era modern ini.

Berbagai pesan dapat pula disimak melalui aspek simbol tokoh *Sawung*. Keberhasilan *Sawung* merebut bunga anggrek dan menyelamatkan *Marietje*, hal ini mampu memberi pesan bahwa nilai keberanian dan keteguhan patut didasari perikemanusiaan tanpa memandangi segala perbedaan dan faktor kepentingan.

Namun di samping bentukan asosiasi-asosiasi makna dan pesan sedemikian, sebenarnya terdapat simtom menarik yang sangat penting untuk disimak. Jika ditilik lebih cermat, maka tampak bahwa pada hakikatnya relasi antar tokoh ini mengarah pada aspek simtom kritik Dwi Koen terhadap sistem pendidikan kekinian yang cenderung menjauhkan diri dari nilai-nilai lokal yang berbasis karakter budaya. Peran pentingnya kian tergeser oleh dominasi pendidikan formal yang mengatasnamakan kecerdasan modern. Di mata Dwi Koen, nilai kesejatan suatu pendidikan karakter harus senantiasa mampu berakar pada kebudayaan yang berikhtiar pada kepekaan nurani. Dengan demikian sudah sepatutnya pendidikan sedemikian dijadikan ruh bagi kependidikan itu sendiri. Berbagai sikap dan tindakan *Sawung* yang diketengahkan pada relasi ini, mampu termaknai sebagai pengejawantah-

an keberhasilan pendidikan karakter budaya yang ditanamkan sejak dini. Peran penting pola asuh orangtua sekaligus terimplisit di sana. Walhasil melalui relasi ini, pada dasarnya Dwi Koen sedang mengingatkan, bahwa pendidikan karakter berbasis kebudayaan merupakan cikal bakal pembentuk nilai integritas yang mampu mencerdaskan muliakan generasi muda bangsa.

Relasi Sawung – Mei Ling

Mei Ling adalah gadis keturunan Tionghoa yang pandai silat, pandai meramu obat-obatan dari berbagai jenis tanaman, dan mengagumi tokoh Cinderella. Ia adalah adik angkat *Sawung* dan Na'ip, yang secara sembunyi-sembunyi terus mengikuti dan melindungi sepak terjang kedua kakak angkatnya dalam menghadapi komplotan *Van Baskom* dan pasukan VOC.

Analisis relasi:

Melalui relasi antar tokoh ini, terkandung asosiasi makna ketulusan, keberanian, keteguhan, kecerdasan, toleransi, dan keberagaman. Tokoh Mei Ling dimaknai sebagai aspek simbol akan nilai-nilai tersebut. Kasih sayang Mei Ling selain merupakan aspek simbol akan sikap toleransi terhadap keberagaman, dapat pula dimaknai sebagai aspek simptom yang mengarah pada masalah kerukunan antar etnis Tionghoa dan pribumi di Indonesia. Permasalahan ini kerap menjadi isu sensitif di tengah masyarakat. Oleh sebab itu melalui relasi ini tampak ajakan Dwi Koen pada sikap saling bijak memandang, bijak menilai, atas dasar persaudaraan, bukan semena-mena menghakimi atas dasar kebencian terhadap suatu perbedaan. Sedangkan relasi kekaguman Mei Ling terhadap tokoh Cinderella, dapat dimaknai sebagai aspek simptom sindiran dan keprihatinan Dwi Koen atas fenomena keterpurukan nasib tokoh-tokoh komik dan film lokal yang diserbu oleh arus deras to-

koh-tokoh komik dan film-film impor yang masuk ke Indonesia.

Kompatibilitas Nama Tokoh dan Relasi Antar Tokoh dalam Narasi Film *Sawung Kampret*

Dari hasil kedua analisis yang telah diurai, maka tampak kompatibilitas antar elemen nama tokoh dan relasi antar tokoh dalam sebuah kombinasi sintagmatik yang membentuk struktur yang berkesesuaian. Sehingga dapat semakin disimak bahwa dalam penokohan film *Sawung Kampret*, Dwi Koen mampu mengetengahkan kedua elemen tersebut menjadi bukan sekedar sebagai aspek fiksi (*fictional being*). Lebih dari itu, keduanya mampu dimaknai sebagai aspek simbol dan aspek simptom yang mengandung muatan makna dan bentukan refleksitas atas fenomena kultur sosial kekinian. Jalinan kesesuaian ini selanjutnya mampu membentuk suatu kerangka asosiasi makna dan pesan melalui relasi antar elemen struktur penokohan tersebut. Pada akhirnya semakin tampak bahwa elemen-elemen struktur penokohan dalam film ini mampu saling berelasi membentuk satu kesatuan totalitas tutur akan rangkaian suksesif struktur narasi film *Sawung Kampret* yang beresonansi dengan komik teks sumbernya. Hal ini sebagaimana dikemukakan Beger, bahwa totalitas tutur sedemikian mampu membentuk kekuatan atmosfer dan ruh suatu karya yang mengacu pada teks sumbernya (2008:88).

Di samping itu, dari kedua analisis tersebut, dapat ditemukan pula beberapa hubungan struktur yang menarik, berupa hubungan pasangan berlawanan (*binary opposition*), hubungan keberagaman, dan relasi tokoh fiksi dan nonfiksi. Pada struktur *binary opposition*, analisis ini mampu memetakannya ke dalam beberapa aspek, yakni: aspek gender, aspek relasi kuasa (Belanda versus pribumi), dan aspek relasi antar ras (kulit putih versus kulit berwarna).

Berikut uraian temuan beberapa hubungan dengan struktur menarik tersebut:

1. Hubungan Pasangan Berlawanan (*binary opposition*)

a. Penjajah versus Yang Dijajah (Belanda versus Pribumi)

Dalam perspektif konvensional, penjajah selalu merupakan pihak yang dianggap kejam. Belanda adalah musuh yang tidak berprikemanusiaan, dan pribumi sebagai kaum yang tertindas. Namun, dalam film ini Dwi Koen menghadirkan fakta bahwa tidak selamanya pihak yang dikategorikan penjajah tersebut, dalam hal ini Belanda, berperilaku kejam. Justru sebaliknya, Dwi Koen mengedepankan beberapa tokoh bangsa sendiri (pihak yang dijajah) yang justru lebih kejam dari Belanda, dan sebaliknya, dihadirkan beberapa tokoh Belanda yang justru membela pribumi dan mencintai Nusantara.

Sebagai contoh, hal sedemikian dapat disimak pada relasi tokoh J.P. Coen, Doktor *Van Klompen*, dan *Marutoklopo* yang membentuk suatu alegori yang menarik. Tokoh J.P. Coen berbanding terbalik dengan tokoh Doktor *Van Klompen* yang mengutamakan masyarakat pribumi sebagai kaum terhormat dan berbudaya tinggi. Doktor *Van Klompen* turut menjaga dan melestarikan kebudayaan Nusantara, bahkan berani berkorban demi mempertahankan itu semua. Sedangkan tokoh *Marutoklopo* adalah bangsa pribumi yang justru berpihak pada VOC, dan menghancurkan simbol keluhuran bangsa dan budayanya sendiri demi harta dan kehormatan semu dari VOC.

b. Laki-laki versus perempuan (kuat versus lemah)

Dari hasil analisis relasi antar tokoh yang telah diurai, tampak tokoh Mei Ling dihadirkan sebagai sosok pendekar perempuan yang memiliki kepandaian meramu obat dan

ketanggungan ilmu bela diri yang melebihi laki-laki. Hubungan struktur ini dapat dilihat sebagai bentuk kritik Dwi Koen tentang gender. Narasi besar (*grand narrative*) gender memposisikan hubungan laki-laki dengan perempuan sebagai pasangan berlawanan, dimana laki-laki berada pada titik ordinat sebagai si kuat, sedangkan perempuan pada subordinat sebagai si lemah. Dalam film ini, Dwi Koen mengkritisi hal itu.

c. Kulit putih versus kulit berwarna

Seperti telah disinggung di awal, salah satu yang menarik pada film *Sawung Kampret* episode ini adalah hadirnya tokoh perempuan Belanda bernama *Marietje*. Tokoh ini berkulit putih dan berparas cantik. Tapi, kulit putih sebagai mitos kecantikan ternyata tidak berlaku dalam film ini. Melalui tokoh *Sawung Kampret*, kulit putih *Marietje* justru diidentikkan dengan hantu. Tampak di sini bagaimana Dwi Koen sedang melakukan kritik terhadap mitos kecantikan (dimana putih seperti orang Barat selalu dinilai lebih cantik dibanding wanita dengan kulit berwarna orang Timur) dengan cara memperlakukannya.

2. Hubungan Keberagaman

Kisah ini menampilkan tokoh dalam berbagai etnis, bangsa, dimana mereka saling berelasi, baik dalam suatu hubungan harmonis maupun saling bertegangan. Nilai harmonis, dapat nyata disimak pada keluarga besar angkat *Sawung*, yang memiliki keberagaman etnis. Selain itu nilai keberagaman juga tampak pada nama-nama tokoh, yang merupakan padu padan arti dan makna antar berbagai bahasa. Melalui hubungan struktur ini, dapat disimak bagaimana nilai keberagaman diketengahkan sebagai sinergi yang mampu menyatupadukan segala daya maupun pemaknaan, menjadi suatu ikhwal keselarasan yang berujung pada hakikat peradaban.

3. Relasi Tokoh Fiksi dan Nonfiksi

Pada hubungan struktur ini, dapat disimak pada hasil uraian analisis tokoh J.P. Coen. Dalam sejarah J.P. Coen adalah tokoh heroik yang berjasa mendirikan kota Batavia, namun di mata Dwi Koen, J.P. Coen lebih sebagai sosok penghancur Batavia, yang selalu resah dengan masalah yang terkait pencitraannya. Dengan demikian struktur hubungan ini dapat dilihat sebagai bentuk kritik dan olok-olok Dwi Koen terhadap kelayakan sejarah.

PENUTUP

Berdasar analisis yang telah dilakukan di atas tampak bahwa *Sawung Kampret* adalah film yang memainkan elemen-elemen struktur penokohan dalam membentuk narasi bernuansa komedi. Pemberian nama *Sawung Kampret* pada tokoh protagonisnya menunjukkan kelucuan tersendiri. Dalam kebudayaan Sunda, misalnya, *Sawung Kampret* adalah istilah yang berasosiasi humoris, yakni sarang tempat 'burung laki-laki'. *Sawung* adalah sarang, sedangkan *Kampret* adalah sejenis burung malam (kelelawar). Dalam konteks lain, *Kampret* biasanya dipadankan dengan kata "celana" (celana *Kampret*), yakni celana dengan panjang di bawah lutut dan di atas mata kaki (*sontog*). Ini adalah celana yang biasa dipakai oleh para jawara (jagoan) Sunda, juga Betawi. Sedangkan dalam kebudayaan Jawa, *Sawung* juga berarti jagoan, pelindung, sedangkan *Kampret* berarti kelelawar yang memiliki asosiasi lincah dan gesit. Walhasil, dari nama tokoh utama ini saja Dwi Koen telah menyatupadukan berbagai asosiasi (bisosiasi), yang bagi penonton tertentu, terutama orang Sunda, menghadirkan kelucuan.

Namun, unsur kelucuan itu lantas tampak direlasikan dengan hal-hal serius yang bernuansa sejarah. Contoh eksplisit adalah

dengan menghadirkan nama tokoh sejarah J.P.Coen. Kehadiran tokoh ini, dengan didukung fakta naratifnya, tidak bisa tidak menggiring penonton untuk mengingat kisah sejarah. Sebagaimana dicatat dalam sejarah, J.P. Coen adalah tokoh penjajah yang sekaligus dianggap berjasa membangun kota Batavia. Tidak penting apakah dalam film *Sawung Kampret* kisah J.P. Coen memiliki kesamaan atau tidak dengan catatan sejarah tersebut. Hal yang pasti, penyebutan nama ini segera menimbulkan asosiasi di benak penonton ke arah tokoh sejarah itu.

Fakta tersebut menunjukkan bahwa melalui film *Sawung Kampret* Dwi Koen telah menciptakan perspektif struktur baru dengan melakukan kritik terhadap struktur lama. Pasangan-pasangan berlawanan (*binary opposition*) dalam sistem lama coba dipertanyakan. Selain itu, dari hasil analisis selanjutnya, tampak pula bahwa unsur kelucuan dalam film *Sawung Kampret* melahirkan narasi asosiatif yang mengusung nasionalisme berdasar nilai kemanusiaan, keberagaman etnis dan budaya. Nilai dasar moral ditanamkan dengan mengajari baik buruk berdasarkan apa yang dilakukan, bukan berdasarkan perbedaan ras, bangsa, maupun status sosial; bahwa musuh Indonesia adalah penjajah Belanda, atau musuh si miskin adalah si kaya. Di samping itu, melalui keberagaman, kepekaan sosial ditajamkan, kepedulian terhadap sesama selalu diperingatkan, begitupun soal keadilan selalu didengungkan. Sedangkan ketamakan dan kemunafikan dipertunjukkan agar manusia senantiasa membuangnya.

Beberapa fakta naratif dalam struktur film *Sawung Kampret* sedemikian mengirim pesan bahwa film ini sedang berkisah tentang satu sisi realitas kehidupan masa lalu, yakni pada masa penjajahan, dari perspektif masa kini ala Dwi Koen. Dwi Koen melihat masa lalu (sejarah) dengan caranya sebagai komikus, sekaligus sebagai sutradara film. Kritik Dwi Koen terhadap masa lalu direpresentasikan melalui caranya memainkan struktur film se-

bagaimana telah diuraikan. Penanaman nilai dasar moral mampu disampaikan dengan halus dan kocak, jauh dari kesan menggurui. Hingga dari keseluruhan narasi dalam struktur tersebut mendorong pada satu kesimpulan bahwa penokohan dalam film *Sawung Kampret* mampu membentuk suatu keutuhan narasi film menjadi sebetulnya narasi kemanusiaan dan kebangsaan. Dengan demikian film *Sawung Kampret* dapat dikatakan sebagai film parodi sejarah yang sarat akan muatan nilai dasar moral dan nasionalisme. Melalui genre ini Dwi Koen mengangkat, memahami, mengaktualisasi, sekaligus menerawakan sejarah, dengan gaya kelakar dan sindiran khas Dwi Koen. Nilai kejenuhan sejati mampu disampaikan dengan tingkat intelegensi dan budaya kemanusiaan yang adil dan beradab relatif tinggi. Di samping itu tampak pula upaya Dwi Koen menggugah nurani masyarakat Indonesia agar semakin arif memaknai budaya tradisi bangsa, dengan memupuk semangat nasionalisme melalui bentuk kepedulian dan upaya memberi nilai baru terus menerus pada kesejatan nilai peradaban yang akarnya menancap pada sejarah. Indonesia lahir sebagai bangsa dan Negara kebudayaan. Oleh sebab itu sudah saatnya masyarakat Indonesia mampu untuk dapat lebih mencintai, menjaga, dan melestarikan nilai luhur seni budaya bangsa.

Catatan Akhir

¹Hasil wawancara dengan Dwi Koen, 10 Agustus 2012. Wawancara dengan Dwi Koen dilakukan dengan bantuan Cik Dewasih untuk menjelaskan apa yang disampaikan Dwi Koen. Hal ini dikarenakan kondisi Dwi Koen yang sakit dan tidak bisa menyampaikan masukannya secara langsung dengan baik.

²Hasil wawancara dengan Dwi Koen, 5 September 2012.

³Hasil wawancara dengan Joko Nugroho, 5 Desember 2012.

⁴Hasil wawancara dengan Dwi Koen, 9 Oktober 2012

Daftar Pustaka

- Acep Iwan Saidi
2014 Bangsa Yang Mencampakkan Petani, Merusak Kebudayaan. *Makalah*. (tidak diterbitkan)
- ,
2008 *Narasi Simbolik Seni Rupa Kontemporer Indonesia*. Yogyakarta: ISAC BOOK.
- Berger, Richard
2008 'Are There Any More at Home Like You?': Rewiring Superman: *Journal of Adaptation in Film and Performance*. 2(1): 87-101.
- Cobb, Shelley
2011 Adaptation, Fidelity, and Gendered Discourses: *Adaptation*. 4 (1): 28-37.
- Dwi Koendoro
2007 *Yuk Bikin Komik*. Bandung: Mizan Media Utama.
- Eder, Jens
2010 Understanding Characters: *Berghahn Journals*. ISSN 1934-9688 (Print), ISSN 1934-9696(Online) 4 (1): 16-40.
- Gordon, Ian, Mark Jancovich and Mathew
2007 *Film and Comic Books*. Mississippi: Association of American University Press.
- Himawan Pratista
2008 *Memahami Film*. Yogyakarta: Home rian Pustaka.
- Hutcheon, Linda
2006 *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge
- Lafevre, Pascal
2000 *Incompatible Visual Ontologies? The Problematic Adaptation of Drawn I-*

- mage. Film and Comic Books*. Mississippi: Association of American University Press.
- Metz, Christian
1974 *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Trans. Michael Taylor. New York: Oxford University Press.
- Muhammmad Nashir Setiawan
2002 *Menakar Panji Koming. Tafsiran Komik Karya Dwi Koendoro Pada Masa Reformasi Tahun 1998*. Jakarta: PT Kompas Media Nusantara.
- Robinson, Benjamin
2006 *Batman and Batman Returns: Adapting A Comic Book Superhero to The Silver Screen*. Thesis. California: Chapman University.
- Sumber Lain:
- Sigit Kurniawan
2012 *Adaptasi Film ke Komik, Bakal Jadi Tren? Diunduh 5 Agustus 2014, pkl 20.45 dari <http://www.the-marketeers.com/archives/adaptasi-film-ke-komik-bakal-jadi-tren.html>*.
- http://id.wikipedia.org/wiki/Si_Buta_Dari_Gua_Hantu (2014). Diunduh 20 September 2014, pkl 21.50 wib.

Purpose Of Art Dan Kontribusinya Dalam Transformasi Budaya (Studi Kasus: Tari Jayengrana)

Lilis Sumiati
Institut Seni Budaya Indonesia (ISBI) Bandung
Jl. Buah Batu No. 212 Bandung 40265

ABSTRACT

Culture as elastic and dynamic properties tail on the owner of the originator of culture is no other human being. It is thus likely to undergo changes toward goals with different imaging. Truth culture, religion, science, and philosophy though, has always been the pursuit of every man in space and time bounded. Efforts to achieve cultural change sometimes clash with the culture as a tradition. A paradox between two different sides even become a conductor to immortality. Cultural changes have an impact on the lives of the various patterns of textual dance is no exception. About this manifests as dealing with creative behavior of agents based on artistic intent (purpose of art) which in each system were different.

Keywords: Culture , purpose of art , dance textual , transformation

ABSTRAK

Tatanan budaya memiliki sifat elastis dan dinamis mengekor pada empunya pencetus kebudayaan yang tiada lain adalah manusia. Sifatnya yang demikian berpeluang mengalami perubahan menuju cita dengan pencitraan berbeda. Kebenaran budaya, agama, ilmu, dan filsafat sekalipun, senantiasa menjadi kejaran setiap insan dalam ruang dan waktu yang terbatas. Upaya menggapai perubahan budaya terkadang berbenturan dengan tatanan budaya tradisi. Suatu paradoksal antar dua sisi yang berbeda bahkan menjadi penghantar menuju keabadian.

Perubahan budaya berdampak pada berbagai pola kehidupan tak terkecuali tekstual tarian. Perihal ini mewujudkan karena berhadapan dengan laku kreatif para seniman yang didasarkan pada maksud seni (*purpose of art*) yang pada setiap sistem menganut perbedaan.

Kata kunci: Budaya, *purpose of art*, tekstual tarian, transformasi

PENDAHULUAN

Seni pertunjukan merupakan bagian dari kebudayaan yang dihasilkan melalui kreativitas manusia dalam mengaktualisasikan kualitas dirinya. Kebudayaan merupakan alat pemenuhan kebutuhan manusia sebagai pengguna alat itu sendiri. Suriasumantri (2010: 261) menjelaskan lebih rinci bahwa "kebudayaan diartikan sebagai keseluruhan yang mencakup pengetahuan, kepercayaan, seni, moral, hukum, adat

serta kemampuan dan kebiasaan lainnya yang diperoleh manusia sebagai anggota masyarakat".

Kebudayaan hasil rekayasa manusia dalam suatu kelompok tertentu sifatnya sangat dinamis. Hal tersebut disebabkan sifat kodratnya bahwa kehidupan sebagai suatu lingkaran yang senantiasa berputar sehingga dapat dianalogikan bahwa realitas adalah proses. Proses dari setiap bentuk yang tercipta, menurut Humphrey (1951: 80-81) "selanjutnya akan melalui empat

tingkatan antara lahir-berkembang-runtuh-dan mati serta tidak ada yang dapat menahan kekuatan waktu". Pencarian jati diri dalam kebenaran yang sejati diadaptasi pada setiap jiwa zaman. Laju kehidupan tradisi perlahan, tetapi pasti merangkak menuju modern. Selanjutnya dunia posmodern secepat kilat merambah dalam setiap sel kehidupan.

Perubahan terjadi disebabkan oleh banyak faktor yang mempengaruhinya baik secara internal maupun eksternal. Faktor internal terletak pada unsur manusia itu sendiri yang memiliki insting selalu ingin berubah kepada arah yang lebih baik. Sebuah karya seni yang diciptakan seniman memuat nilai yang sifatnya sesaat. Artinya kepuasan seorang seniman tidak bisa diukur dalam waktu singkat, tetapi memerlukan perenungan panjang dan pengalaman untuk menyinergikan diri dalam kreativitas berkelanjutan. Di sisi lain faktor eksternal secara tajam selalu mendorong adanya perubahan pada setiap nafas kehidupan.

Perubahan budaya, di sisi lain, menurut Kaplan (2002: 82) "dapat diperlawankan antara konsep *dysfunction* (disfungsi, yakni fungsi negatif) dengan konsep *function* (fungsi, yakni fungsi positif)". Hal ini mengandung pengertian bahwa kegiatan suatu budaya (seni) dikatakan fungsional manakala memberikan andil bagi adaptasi atau penyesuaian sistem tertentu dan dikatakan disfungsional apabila melemahkan adaptasi tersebut.

Fungsional budaya sangat bergantung pada tindakan adaptasi dengan lingkungan. Keberadaan lingkungan sifatnya dinamis mengikuti perkembangan daya hidup manusianya. Sebagaimana halnya terjadi pada daya hidup kesenian. Proses kreativitas setidaknya berkaitan erat dengan tujuan dan maksud karya seni (*purpose of art*) yang diinginkan para seniman sebagai penyangga. Tindakan para seniman ini didorong untuk memenuhi kebutuhan suatu sistem

yang berlaku pada setiap lingkungan. Dengan demikian perubahan pada suatu karya seni berpeluang cukup besar.

METODE

Metode penelitian menurut Ratna (2010: 85), adalah "memilih atau menentukan antara kualitatif dan kuantitatif, induktif dan deduktif, hermeuneutik, dialektik, deskriptif analitik, dan sebagainya". Merespons pendapat tersebut kaitannya dengan fenomena permasalahan yang diangkat, maka ditetapkan metode kualitatif, induktif, dan deskriptif analitik. Masalah-masalah kualitatif berwilayah pada "ruang yang sempit, variabel sederhana tetapi rumit dalam tataran konten, mempersoalkan makna, dan mempertanyakan fenomena" (Bungin, 2009: 50). Salah satu sifat dari data kualitatif adalah bahwa data itu memiliki kandungan yang kaya, multidimensional, dan kompleks. Pola induktif diterapkan dalam mengeksplanasi data, dimulai dari yang sempit sampai kepada yang lebih luas. Deskriptif analitik digunakan untuk mengetahui tekstual tarian secara diakronik.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Maksud seni (*Purpose of art*)

Manusia hidup memiliki tujuan yaitu sejahtera di dunia dan bahagia di akhirat. Setiap langkah diupayakan memiliki makna yang menuju pada kebenaran agama, norma, dan adat istiadat. Dengan demikian setiap tindakan yang dilakukan manusia tidak lepas dari adanya pencapaian yang diinginkan. Perwujudan keinginan tersebut berkaitan erat dengan maksud dan tujuan yang sudah dicanangkan sebelum adanya tindakan.

Momentum ini senantiasa diterapkan dalam segala bidang tidak terkecuali dalam

ruang lingkup penciptaan karya seni. Walaupun pada awal pembentukannya sejak abad ke 18 di Eropa, seni yang dianggap baik itu adalah seni yang *disinterestedness* atau “tanpa kepentingan”/“tanpa kegunaan” (Sumardjo, 2000: 92). Istilah yang cukup terkenal sering disebut dengan *L’art fur l’art*, artinya seni bukan berpikir tentang sesuatu sehingga seni yang demikian menolak dinilai berdasarkan konteks yang sedang berlaku.

Perkembangan seni selanjutnya diciptakan dengan memiliki nilai kegunaan bagi kepentingan masyarakat. Untuk mengakumulasi hubungan masyarakat dengan daya hidupnya diperlukan seni sebagai media penghubung. Untuk mewujudkan hubungan manusia dengan para leluhurnya digunakan media seni dalam bentuk upacara. Tujuan utama dari upacara ini beragam di antaranya untuk kesuburan, untuk keselamatan, untuk meminta hujan, dan sebagainya. Pada intinya upacara ini sebagai alat komunikasi antara manusia (dunia tengah) dan Tuhan (dunia atas).

Kebutuhan manusia berikutnya akan sangat bergantung pada jalinan komunikasi antar sesama. Pencapaian kebahagiaan ini diproyeksikan dalam bentuk kesenian yang berupa hiburan. Kontak fisik dan kontak batin antara pelaku seni dan penikmat merupakan ciri khas dalam dunia seni hiburan. Tidak ada batasan-batasan estetika yang sengaja dibuat aturan mainnya, semuanya serba bebas.

Kondisinya akan sangat berbeda ketika kedudukan seni difungsikan sebagai presentasi estetis. Seniman dan pelaku seni bekerja sama menata karyanya agar memiliki daya estetis yang berkualitas. Perihal ini dipersembahkan agar para apresiator mendapatkan kepuasan.

Ketiga fungsi tersebut sebagai salah satu cerminan secara umum dari tujuan seni yang dikaitkan dengan kebutuhan masyarakat. Apabila ditelisik dari faktor seni-

man/pencipta seni terdapat keinginan yang diusung dari karya seni yang dibuatnya. Maksud dan tujuan (*purpose of art*) tersebut secara perinci dijelaskan oleh Rathus (1995: 5-23) yang memuat empat belas kriteria yaitu:

To create beauty, To provide decoration, To reveal truth, To immortalize, To express religious values, To express fantasy, To stimulate the intellect and fire the emotions, To create order and harmony, To express chaos, To record and commemorate experience, To reflect the social and cultural context, To protest injustice and raise social consciousness, To elevate the commonplace, To meet the needs of the artist.

[untuk menciptakan keindahan, untuk memberi dekorasi, untuk menyatakan kebenaran, untuk keabadian, untuk menyatakan nilai-nilai agama, untuk konteks imajinasi, untuk menstimulasi intelektual dan membakar emosi, untuk menciptakan harmoni dan pesanan, untuk ekspresi kecacauan, untuk merekam dan mengenang masa lalu, untuk mengekspresikan konteks sosial dan budaya, sebagai bentuk protes terhadap ketidakadilan dan kesadaran sosial, untuk mengangkat/membangun kejadian sehari-hari, untuk kebutuhan artis].

Transformasi Tari Jayengrana

Perlakuan mentransformasi tari Jayengrana oleh seniman pada setiap ruang dan waktu dipengaruhi oleh adanya suatu sistem. Sistem yang menggiring kepada laku kreatif didasarkan pada maksud dan tujuan pencapaian yang diinginkan. Oleh karena itu filosofi transformasi bentuk pada tari Jayengrana secara diakronik dari Sumedang ke Bandung akan dianalisis berlandaskan pada maksud seni (*purpose of art*) menurut Rathus.

Setiap agen seni memiliki kondisi yang berbeda-beda dalam menterjemahkan maksud seni tersebut tergantung pada kebutuhan sistemnya. Keberangkatan Ono dalam mengartikan sebuah seni dilandasi dengan kemampuan untuk berkeaktivitas, dilanjutkan dengan proses penciptaan, dan diakhiri

dengan menghasilkan suatu produk. Sebagaimana dikemukakan oleh Rathus (1995: 4) bahwa "arti seni (*meaning of art*) memuat tiga aspek yakni, (1) *as ability*, (2) *as proces*, dan (3) *as product* (arti seni adalah sebagai kemampuan, sebagai proses, dan sebagai produk)".

Ono berkarya dalam bidang seni tari tidak lepas dari adanya suatu tujuan dan maksud yang paling pokok yaitu untuk memenuhi kebutuhan materi kursus tari. Dalam memenuhi kebutuhan tersebut sebagai sebuah produk tari tidak dapat lepas dari adanya tuntutan untuk menciptakan keindahan, untuk keabadian, untuk menciptakan harmoni dan pesan, untuk merefleksikan konteks sosial dan budaya, dan untuk kebutuhan seniman. Dunia seni identik dengan pergumulan dalam menciptakan suatu keindahan. Demikian juga dalam seni tari, gerak-gerak disusun sedemikian rupa sesuai dengan filosofis, latar belakang cerita, gambaran tarian, karakter tarian, dan jenis tarian sebagai gagasan awal.

Proses penyusunan sampai pada menghasilkan suatu produk tarian secara ideal setiap seniman mengharapkan karyanya bisa abadi. Oleh karena itu dalam pembuatan karya sebaiknya dimiliki adanya kemampuan dalam membaca keinginan masyarakat. Masyarakat pada tahun 1940-an sedang gandrung-gandrungnya terhadap pertunjukan wayang golek (Wawancara dengan Ukanah, 8 April 2004). Fenomena tersebut ditangkap Ono dan dituangkan melalui tarian sesuai kemampuannya.

Struktur sosial pada saat proses penciptaan pada tahun 1942 legalitas dan otoritas berada di tingkat *kaum menak*. Realitas ini dikemukakan Lubis (1998: 49) dengan pernyataannya bahwa "*kaum menak* sebagai elite birokrasi tradisional adalah sebuah realita". Model kepemimpinan tradisional ini adalah "kepemimpinan seorang elite yang terkait dalam struktur kekuasaan tradisi-

onal dan berakar pada struktur sosial yang tersusun berdasarkan kelahiran, kekayaan, dan status" (Lubis, 1998: 275). Kepemimpinan kharismatik *kaum menak* sangat berpengaruh sehingga masyarakat sangat menghormati dan menaati segala aturan yang dijunjurnya. Momen ini salah satunya terbukti ketika ada anjuran bahwa semua jajaran pemerintahan diwajibkan memiliki kemampuan dalam bidang seni termasuk menari. Jajaran pemerintahan pada saat itu tergolong sebagai *kaum menak*. Perihal ini kembali ditegaskan Lubis (1998: 246), "bupati Sumedang R. Tmg. Kusumadilaga pernah menganjurkan agar semua *menak* terampil *ngibing*". Oleh karena itu R. Gandakusumah (keponakan Pangeran Aria Suriaatmaja, yang dikenal dengan sebutan *Aom Doyot*), berperan menghaluskan dan menyempurnakan tarian ini. Tarian yang dimaksud adalah tari *tayub* yang berfungsi sebagai *kalangenan* para bupati. Sifat tarian ini bebas atau *saka* tanpa aturan yang baku, tergantung pada kreativitas masing-masing penari yang muncul secara spontan/improvisasi. Ada langkah penghalusan dan penyempurnaan tarian yang dilakukan *Aom Doyot* dengan membuat koreografi yang disusun berupa komposisi gerak dengan mempertimbangkan aspek ruang, waktu, dan tenaga. Tari *tayub* yang *saka* menjelma menjadi tari *keurseus* yang baku dan penuh aturan. Kemudian tari *keurseus* ini dikur-suskan atau diajarkan kepada semua *kaum menak*.

Setelah kemerdekaan 1945 diraih oleh bangsa Indonesia, kesempatan Ono untuk menjelmakan karyanya mulai dirintis lagi. Karya tersebut diberi judul tari Jayengrana yang baru diajarkan pada tahun 1946. Sisa-sisa birokrasi tradisional yang bermuara pada *kaum menak* masih melekat. Ono yang bekerja sebagai camat masih memiliki karisma sebagai *menak* di mata masyarakat. Oleh karena itu antusias masyarakat untuk mengikuti kursus tari sangat tinggi. Aura

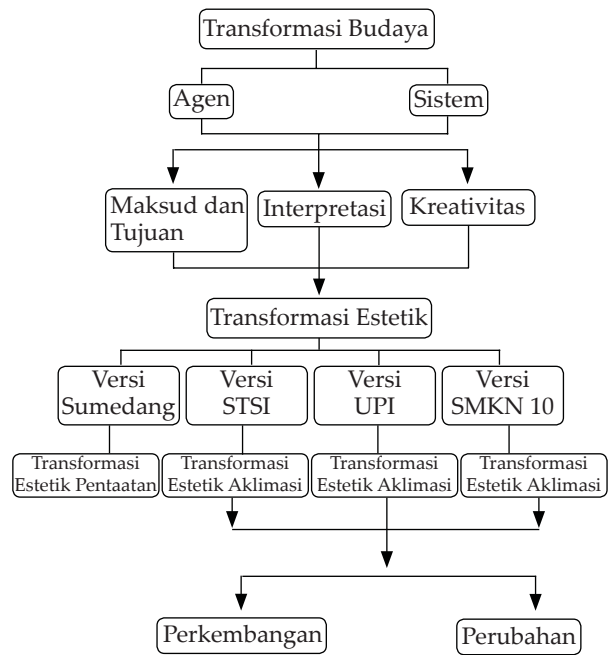
positif ini masih terbawa sampai saat ini walaupun tidak setebal dahulu.

Tari Jayengrana yang berkembang di Bandung disangga oleh masyarakat akademis yang bergerak pada bidang kejuruan seni tari yakni STSI Bandung, UPI Bandung, dan SMKN 10 Bandung. Otoritas masyarakat akademis bersandar pada pertimbangan sistem. Pemenuhan tuntutan dari sistem dikelola oleh manusia yang bertindak sebagai seniman dalam spesifikasi masing-masing. Pada umumnya ketiga instansi ini mengangkat tarian untuk memenuhi materi pembelajaran. Perlakuan terhadap materi tari yang sudah disadap diadaptasi berdasarkan tuntutan kurikulum. Oleh karena itu keberangkatan pelestarian tidak hanya bersandarkan pada pola konservasi tetapi juga mengusung pola rekonstruksi dan revitalisasi.

Satu hal yang paling penting sebagai penajaman analisis adalah berpijak pada maksud seni, interpretasi, dan kreativitas. Maksud seni itu sendiri berkisar pada untuk apa, mengapa, dan untuk siapa tari Jayengrana diangkat menjadi bagian mata kuliah. Apabila maksud dan tujuan sudah diketahui arahnya, maka potensi diri dalam menginterpretasi tarian dan dituangkan melalui kreativitas merupakan bekal yang sangat penting untuk mewujudkan tujuan yang hendak dicapai.

Kondisi para seniman di Sumedang sebagai generasi penerus Ono dalam melestarikan tari Jayengrana tetap berada pada koridor mempertahankan keasliannya. Berdasarkan kriteria maksud seni yang dilontarkan Rathus terdapat beberapa yang dianggap tepat di antaranya untuk menciptakan keindahan, untuk keabadian, untuk menciptakan harmoni dan pesan, untuk merekam dan mengenang masa lalu.

Atmosfer yang menyebabkan tari Jayengrana mengalami transformasi di STSI Bandung, UPI Bandung, dan SMKN 10 Bandung disebabkan oleh aspek maksud



Bagan 1
Kerangka Pemikiran Transformasi Budaya
(Ilustrasi: Lilis Sumiati, 2013)

dan tujuan seni, interpretasi, serta aspek kreativitas. Dalam memenuhi tujuan seni tersebut para seniman dituntut memiliki interpretasi yang kemudian dituangkan melalui daya kreativitas. Dengan demikian kebutuhan sistem/tujuan yang ada di lingkungan masing-masing seperti tuntutan memenuhi materi pembelajaran di perguruan tinggi, tuntutan estetika, dan teatral perunjukan tari di masa kini dapat tercapai.

Tari Jayengrana versi STSI mengalami transformasi dalam bentuk tari meliputi koreografi, iringan, rias, dan busana. Idealisme Rusliana yang bertindak sebagai seniman di STSI terpacu untuk mempertahankan, memodifikasi, dan mengubah bentuk tarian. Perihal tersebut dituangkan melalui interpretasi koreografi dengan mencoba memberi modifikasi pada penekanan tenaga setiap gerak, memperjelas teknik gerak, mengatur pola ruang agar dapat dikuasai secara seimbang, dan menghilangkan ragam gerak *barongsay* karena dianggap tidak sesuai dengan patokan *satria ladak*. iringan

menggunakan lagu tumenggungan dengan memodifikasi irama menjadi *sawilet gancang*. Rias dilengkapi dengan mempertegas bentuk garis alis *masekon*, kening *pasu teleng* dua, jambang *godeg mecut*, kumis *nyiripit satria*, dan hiasan pada bibir bagian bawah *cedo satria*. Bentuk rias ini mengarah pada konsep estetika rias wayang golek karakter *satria ladak*. Busana dasar menggunakan baju *kutung* warna hitam dengan mengubah bentuk ornamen *simbar dada* yang berpijak pada desain *satria ladak* wayang golek, *celana sontog*, *sinjang dodot*, *makuta*, dan *soder*. Aksesoris yang dikenakan terdiri dari *kilat bahu*, gelang tangan, *sabuk*, *kewer*, *tutup rasa*, *tali uncal*, dan gelang kaki.

Atmosfer yang menyebabkan terjadinya transformasi dilandasi faktor maksud dan tujuan. Tari Jayengrana dipilih menjadi materi dalam kurikulum Jurusan Tari di STSI Bandung berdasarkan pada pendapat Rathus di antaranya untuk menciptakan keindahan, untuk keabadian, untuk menciptakan harmoni dan pesanan, untuk kebutuhan seniman, untuk merekam dan mengenang masa lalu.

Menciptakan keindahan dalam sebuah tari merupakan suatu hal yang wajar. Mengingat tari tergolong pada bidang seni yang identik dengan ungkapan bentuk yang dipertimbangkan berdasarkan variasi, kontras, klimaks, transisi, balans, rangkaian, repetisi, dan harmoni (N.H Doubler, 1985: 148). Untuk keabadian lebih ditekankan pada pekerjaan melestarikan dan mengangkat khasanah tari wayang sebagai perwakilan dari gaya Sumedang (Wawancara dengan Rusliana, 15 Agustus 2013). Tari Jayengrana yang diadopsi pihak STSI dipertimbangkan dari aspek kualitas karakter *satria ladak* yang memiliki ciri spesifik sehingga dapat mewakili tari wayang Sumedang. Untuk menciptakan harmoni dan pesanan dapat diartikan pada latar belakang keberangkatan yang menjadi bahan pemikiran pihak STSI sebagai seniman yai-

tu menyesuaikan dengan sistem yang tercantum dalam salah satu visi yang mengusung pada benang merah tradisi yaitu kesinambungan nilai-nilai luhur yang terus tumbuh dinamis. Untuk merekam dan mengenang masa lalu dapat diadaptasi pada pemuliaan seni tradisi agar dapat tumbuh dinamis apabila ditunjang oleh daya hidup seni yang tercantum pada misi STSI yaitu "pengembangan sistem konservasi, rekonstruksi, dan revitalisasi" (Komarudin dkk., 2011: 14-15). Realitas visi dan misi STSI di Jurusan Tari salah satunya diwujudkan pada pembelajaran tari Jayengrana sebagai perwakilan dari seni tradisi.

Dalam memenuhi kebutuhan seniman ditujukan pada wilayah interpretasi terhadap maksud seni untuk membentuk kriteria pengembangan tradisi. Tujuannya agar seni tersebut tumbuh dinamis dengan menganut sistem revitalisasi sehingga diperlukan kreativitas seorang seniman dalam menggodog tari Jayengrana berdasarkan konsep-konsep. Konsep yang dituangkan dalam proses kreatif setiap seniman/agen menurut Hawkins (1991: 15-16) melalui beberapa tahapan yaitu "*sensing, feeling, imaging, transforming, and forming*". Demikian halnya yang terjadi pada revitalisasi tari Jayengrana tidak lepas dari adanya proses merasakan, menghayati, mengkhayalkan, mewujudkan, dan memberi bentuk. Proses mewujudkan dan memberi bentuk dapat terealisasi setelah melewati penghayatan dan pengkhayalan. Dengan adanya proses kreatif dari seniman, tari Jayengrana versi STSI mengalami transformasi dengan cara memberikan modifikasi berupa variasi pada elemen gerak dan variasi pola tabuh pada gamelan terutama ritme *sawilet* yang dipercepat, agar memenuhi kriteria teatrikal sebagai seni pertunjukan masa kini. Tujuan dari transformasi ini pada dasarnya diupayakan agar dapat memenuhi tuntutan tujuan pendidikan di STSI Bandung yaitu menghasilkan sarjana seni yang memiliki

kemampuan dan kepekaan kesenimanan dalam membaca kebutuhan zaman.

Tari Jayengrana diberikan pada semester tiga sebagai dasar pengenalan mahasiswa pada genre tari wayang. Pertimbangan ini berdasar pada tingkat kerumitan dari aspek koreografi dan iringan yang termasuk pada wilayah ritme cepat. Aspek koreografi yang menggunakan tenaga sedang dan iringan dengan bentuk irama *sawilet gancang/cepat*, diharapkan dapat dikuasai mahasiswa semester tiga tanpa mengalami kesulitan yang berarti. Pengertian dikuasai berarti mahasiswa mampu membawakan tarian sesuai dengan aspek kualitas menari tari wayang dan dapat digolongkan sebagai penari yang memiliki kemampuan pada tingkat "*geus jadi* atau utama dan madya" (Rusliana, 2012: 161).

Setiap lembaga pendidikan memiliki visi dan misi yang berbeda disesuaikan dengan latar belakang pembentukannya. Visi UPI Bandung sebagai salah satu perguruan tinggi menetapkan "sebagai satu-satunya lembaga pendidikan tinggi di Indonesia yang secara konsisten berkiprah dalam bidang pendidikan" (Website UPI, <http://www.upi.edu/profil/informasi/visi-misi>, 2013: 3).

Dalam mewujudkan visi perlu dibentuk pendamping untuk memperjelas sasaran yang berupa misi. Muatan misi UPI berkisar pada ranah menyelenggarakan pendidikan untuk menyiapkan tenaga pendidik profesional dan profesional lainnya yang berdaya saing global. Tindakan yang lebih konkret untuk mengerucutkan isi yang tertuang dalam visi dan misi adalah tujuan. Tujuan pada umumnya berguna sebagai pola tuntunan dalam menggapai cita-cita. Tujuan pendidikan di UPI Bandung adalah "membina dan mengembangkan mahasiswa untuk menjadi ilmuwan, tenaga pendidik, tenaga kependidikan, dan tenaga profesional lainnya yang beriman, bertakwa, profesional, berkompentensi tinggi, dan

berwawasan kebangsaan" (Website UPI, <http://www.upi.edu/profil/informasi/visi-misi>, 2013: 3).

Menggaris bawahi pernyataan tenaga pendidik dan tenaga kependidikan yang terdapat pada tujuan, memiliki perbedaan yang cukup signifikan. Sebagaimana yang dikemukakan Supriatna (Wawancara, 21 November 2013), tenaga pendidik difokuskan pada koridor profesi sebagai guru sedangkan tenaga kependidikan untuk administrasi. Hal ini berkaitan dengan jurusan tari yang ada di UPI Bandung termasuk pada bidang pendidikan yang dicetak untuk menjadi seorang guru tari.

Merujuk pada visi, misi, dan tujuan pendidikan di UPI Bandung, peluang untuk mengangkat seni tradisi dalam prodi pendidikan tari wajib dilakukan. Tari tradisi yang diangkat salah satunya adalah tari Jayengrana karya Ono. Karyati sebagai seniman dari UPI Bandung mengangkat tari Jayengrana menjadi mata kuliah sebagai upaya untuk mempertahankan dan melestarikan bentuk dan isi tari Jayengrana yang telah diciptakan Ono. Sentuhan-sentuhan variasi koreografi dituangkan dengan cara memperlambat ritme dan menyederhanakan teknik gerak. Iringan menggunakan lagu *renggong gancang* dengan ritme lambat. Rias menampakkan modifikasi pada bagian alis dengan bentuk *masekon kandel*, kening *pasu teleng* dua, dan jambang dengan bentuk mecut kandel. Busana dasar tetap kecuali terdapat perubahan pada warna menjadi biru terang dan bentuk ornamen *simbar dada*.

Kekarya yang dipresentasikan Ono dalam tarian ini tentunya sudah diimbangi dengan upaya menciptakan keindahan. Oleh karena itu, Karyati sebagai seniman tidak berniat untuk mengembangkan menurut daya estesisnya. Tindakan tersebut terjadi karena berpijak dalam menciptakan harmoni dan pesan yang ada pada tujuan penyelenggaraan Perguruan Tinggi.

Bentuk upaya lainnya yaitu untuk

mewujudkan keabadian dan untuk merekam serta mengenang masa lalu sehingga tari Jayengrana dapat dipertahankan kelestariannya. Kaitan pelestarian dengan tujuan pendidikan di UPI Bandung merupakan titik temu yang harmonis. Seniman yang bertindak menyebarkan tari Jayengrana secara utuh sesuai dengan aslinya, dianggap memenuhi syarat tujuan pendidikan. Tuntutan dan tanggung jawab seniman cukup dengan menghasilkan lulusan yang dapat menerapkan kembali materi perkuliahan kepada anak didiknya. Artinya lulusan mahasiswa UPI tidak digiring untuk memiliki *skill* menari dengan kualitas *geus jadi* (kualitas tinggi/mahir) tetapi cukup dengan derajat kemampuan *geus jiga* (kualitas sedang) yang setingkat dengan kriteria penari pemula dan muda.

Kondisi yang melatarbelakangi terjadinya transformasi tari di lingkungan SMKN 10 Bandung pada intinya sama dengan kondisi sistem pendidikan yang disusun. SMKN 10 Bandung merupakan sekolah kejuruan dalam bidang seni yang berada pada tingkat Sekolah Lanjutan Menengah Atas (SLTA). Visi yang ditetapkan sekolah ini adalah menjadi lembaga unggulan dalam pendidikan, pelatihan dan ketahanan seni budaya yang bermartabat tingkat nasional dan internasional pada tahun 2013. Berdasarkan visi tersebut tercipta sebuah misi yaitu menyiapkan tamatan menjadi tenaga profesional sebagai pelaku, pelatih, penata, dan pengelola seni pertunjukan tingkat menengah yang bermutu dan mampu mengembangkan diri secara berkelanjutan (Wawancara dengan Sundara, 25 November 2013).

Memperhatikan visi dan misi maka sasaran pendidikan tentunya diarahkan pada dimensi keseniman yang diharapkan siswa lulusannya dapat memenuhi tuntutan pada seni pertunjukan. Dengan kata lain siswa tersebut digembleng agar memiliki *skill* menari yang baik dan layak

untuk dipertunjukkan. Kualitas kepenarikan untuk tingkat SMK berdasarkan kriteria kompetensi tari Sunda tergolong pada penari pemula dan muda atau *geus jiga* yang berkisar pada kemampuan pengisian dan penyaluran rasa gerak dan rasa irama (Wawancara dengan Rusliana, 28 Oktober 2013).

Untuk memenuhi visi dan misi tersebut, SMKN 10 Bandung yang senimannya diwakili oleh Sundara dalam memenuhi kurikulum tari mencoba untuk mengadopsi tari Jayengrana versi STSI. Proses adaptasi dilakukan dalam beberapa pertimbangan terutama untuk memenuhi kriteria kemampuan belajar siswa jurusan tari di tingkat SLTA. Pemadatan koreografi dilakukan sebagai upaya agar motif gerak tidak terlalu menyulitkan siswa. Perubahan pola ruang dimaksudkan agar lintasannya sesuai dengan panjangnya irama musik sehingga tidak terkesan menunggu. Irian menggunakan lagu *renggong gancang* dengan irama lebih lambat/*sawilet kendor*. Rias dilengkapi dengan mempertebal bentuk garis alis *masekon*, kening *pasu teleng* dua, jambang *godeg mecut*, kumis *nyiripit satria*, dan hiasan pada bibir bagian bawah *cedo satria*. Busana dasar menggunakan baju *kutung* warna hitam dengan mengubah bentuk ornamen *simbar dada* yang berpijak pada desain *satria ladak* wayang golek, *celana sontog*, *sinjang dodot*, *makuta ketu*, dan *soder*. Aksesoris yang dikenakan terdiri dari *kilat bahu*, gelang tangan, *sabuk*, *kewer*, *tutup rasa*, *tali uncal*, dan gelang kaki. Pihak seniman berusaha untuk mempresentasikan tari Jayengrana sesuai dengan kondisi kemampuan dan pengalaman siswa yang berada pada tahap penari pemula.

Dengan latar belakang tujuan yang akan dicapai, seniman tari Jayengrana dituntut aktif dan kreatif dalam menciptakan keindahan dan menciptakan harmoni serta pesan dengan cara menyesuaikan bentuk tarinya yang sepadan dengan kemampuan

siswa. Tingkat kesulitan dari aspek teknik gerak, pengolahan ruang, waktu/tempo, dan tenaga harus dipertimbangkan dengan matang tanpa mengurangi ciri khas dari tariannya. Suatu manipulasi positif yaitu dilakukan pula pada bagian memperlambat irama, melakukan gerak pasif di antara gerak aktif, mengatur ruang atau arah gerak. Upaya tersebut sebagai wujud realisasi seniman dalam memenuhi kebutuhan sistem. Keberhasilan dalam memenuhi sistem berdampak pula pada capaian usaha pelestarian untuk keabadian, merekam dan mengenang masa lalu.

Filosofi transformasi bentuk pada tari Jayengrana secara diakronik dari Sumedang ke Bandung berdasarkan pada maksud seni (*purpose of art*) memiliki keragaman. Latar belakang keragaman ini sangat bergantung pada seniman dan sistem yang ada pada lingkungan masing-masing.

PENUTUP

Berdasarkan pada realitas data maka *purpose of art* menurut Rathus yang terdiri atas 14 unsur dapat terbukti sebagai pencebus terjadinya transformasi budaya. Namun demikian belum sepenuhnya mewadahi, mengingat terjadinya transformasi pada tari Jayengrana memiliki maksud lain. Dengan demikian *purpose of art* yang ditemukan dalam kasus transformasi Jayengrana memiliki porsi untuk menyumbang atau menambahkan teori Rathus yakni sebagai pemenuhan sistem pendidikan baik formal maupun non formal.

Dinamika estetik tari Jayengrana di STSI Bandung, UPI Bandung, dan SMKN 10 Bandung berada pada ranah transformasi estetik aklamasi. Artinya terdapat suatu tindakan penyesuaian yang berguna untuk memenuhi kebutuhan sistem pendidikan, tuntutan estetika, dan tuntutan teat-

rikan pertunjukan tari di masa kini. Namun demikian dengan adanya transformasi estetik aklamasi tersebut tidak mengurangi esensi dan identitas tari Jayengrana.

Penemuan ini akhirnya menggiring terbentuknya sebuah teori konservasi yaitu pelestarian tari tradisi dapat dilakukan tidak hanya mengimitasi secara utuh tetapi senantiasa didampingi dengan tindakan modifikasi. Ranah pelestarian dan modifikasi memuat pengertian yang paradoks tetapi perlu disandingkan untuk mempertahankan keabadian. Perlu difahami bahwa pelestarian tidak cukup mempertahankan keasliannya. Mengingat keaslian bentuk/tekstual seni belum tentu bisa seiring sejalan dengan perkembangan zaman dan masyarakat sebagai penyangganya. Oleh karena itu bentuk pelestarian perlu diubah paradigmanya dengan dua cara yakni tetap mempertahankan isi/kontekstual dan memodifikasi bentuk/tekstual seni. Modifikasi yang dimaksud mengandung arti mengubah bentuk pada bagian elemen-elemennya sehingga tidak mengurangi prinsip-prinsip bentuk yang asli.

Daftar Pustaka

- Burhan Bungin
2009 *Penelitian Kualitatif Komunikasi, Ekonomi, Kebijakan Publik, dan Ilmu Sosial Lainnya*. Jakarta: Fajar Inter Pratama
- Hawkins, Alma M.
1991 *Moving from within*. Chicago: A Cappella Book
- H'Doubler, Margaret N.
1968 *Dance: A Creative Art Experience*. Wisconsin: University Wisconsin Press
- Humphreys, Christmas
1951 *Buddhism*. Penguin Book

- Iyus Rusliana
2001 *Tari Wayang: Bahan Studi Kepenarian Tari Wayang*. Bandung: Jurusan Tari STSI Bandung
- Jakob Sumardjo
2000 *Filsafat Seni*. Bandung: ITB
- Jujun S. Suriasumantri
2010 *Filsafat Ilmu: Sebuah Pengantar Populer*. Jakarta: Pustaka Sinar Harapan
- Kaplan, David & Manners, Robert A.
2002 *Teori Budaya. Penerjemah: Landung Simatupang*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar
- Komarudin dkk.
2011 *Buku Panduan Studi*. Bandung: BAA KPSI STSI Bandung
- Nina Lubis
1998 *Kehidupan Kaum menak Priangan 1800-1942*. Bandung: Pusat Informasi Kebudayaan Sunda
- Nyoman Kutha Ratna
2010 *Metodologi Penelitian: Kajian Budaya dan Ilmu Sosial Humaniora pada Umumnya*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar
- Rathus, Lois Fichner
1995 *Understanding Art*. New Jersey: Prentice Hall
- Sumber Lain:
- Website UPI,
2013 <http://www.upi.edu/profil/informasi/visi-misi>.
- Dedi Sundara (51 tahun), Guru Jurusan Tari di SMKN 10 Bandung
- Dewi Karyati (55 tahun), Dosen Pendidikan Seni Tari di UPI Bandung
- Iyus Rusliana (64 tahun), Dosen dan Pakar Tari Wayang di STSI Bandung
- Nanang Supriatna (55 tahun), Ketua Jurusan Seni Musik UPI Bandung

Bentuk dan Konsep Estetik Musik Tradisional Bali

I Gede Arya Sugiarta
Institut Seni Indonesia (ISI) Denpasar
Jl. Nusa Indah Denpasar Bali, 80235

ABSTRACT

This research examines two important elements in Balinese traditional music, namely the shape and aesthetic concepts. Shape and aesthetic concept will provide an actual musical identity that can be distinguished from the others. In addition, through the forms and specific musical aesthetic concepts, we can know or read the essential elements of the culture of the community owner. Balinese traditional music has two forms, namely the nature architectonic intellectualistic or absolute and symbolic nature instinctively or relative. Both of these forms can be observed from five things, namely the sound source (instrumentation), musicality, musical expression and presentation system.

*Analyze the form and concepts using the theory of aesthetic form with qualitative methods aided by qualitative data. The results of this study indicate that the aesthetic concept of the traditional Balinese music can be observed that the existence of two opposition forces which must be combined to meet the elements of beauty, such as the concept of *lanang-wadon*, *polos-sangsih*, *pengumbang-pengisep*, *pesu-mulih*, and *mebasang-metundun* (asimetric balance) is the balance that is not symmetrical, but the result of a combination of both is a beauty. Likewise, there are three main elements that determine the quality of the artwork, namely integrity, complexity, and strength.*

Keywords: Balinese traditional music, shape and aesthetic concepts

ABSTRAK

Penelitian ini mengkaji dua elemen penting dalam musik tradisional Bali, yaitu bentuk dan konsep-konsep estetikanya. Bentuk dan konsep estetik akan memberikan identitas sebuah aktualitas musik sehingga dapat dibedakan dari yang lainnya. Selain itu melalui bentuk dan konsep-konsep estetik musik tertentu, kita dapat mengenal atau membaca unsur-unsur penting dari kebudayaan masyarakat pemilikinya. Musik tradisional Bali memiliki dua bentuk, yaitu arsitektunik yang sifatnya intelektualistik atau absolut dan simbolik yang sifatnya instingtif atau relatif. Kedua bentuk ini dapat dicermati dari lima hal, yaitu sumber bunyi (instrumentasi), musikalitas, ekspresi musikal, dan tata penyajiannya. Konsep keindahan musik tradisional Bali dapat diamati secara ilmiah (*science*) yaitu menilai keindahan dengan perhitungan logis melalui standar-standar estetik yang telah ada dan melalui unsur filsafat tentang keindahan menyangkut berbagai wawasan keindahan yang dipersepsi oleh manusia. Memahami bentuk dan konsep-konsep estetik adalah awal yang sangat baik dan akan menuntun seseorang yang ingin belajar tentang musik tradisional Bali.

Untuk mengkaji bentuk dan konsep-konsep tersebut menggunakan teori bentuk estetis dengan metode kualitatif yang dibantu oleh data kualitatif. Hasil kajian ini menunjukkan bahwa konsep estetik musik tradisional Bali dapat diamati yaitu adanya dua kekuatan oposisi yang mesti dipadukan untuk memenuhi unsur keindahan, seperti misalnya konsep *lanang-wadon*, *polos-sangsih*, *pengumbang-pengisep*, *pesu-mulih*, dan *mebasang-metundun* (*asimetric balance*) yaitu keseimbangan yang tidak simetris, namun hasil perpaduan keduanya adalah sebuah keindahan. Begitu juga ada tiga unsur utama yang menentukan mutu karya seni, yaitu keutuhan, kerumitan, dan kekuatan.

Kata kunci: Musik tradisional Bali, bentuk dan konsep estetik

PENDAHULUAN

Musik tradisional Bali adalah musik yang dijiwai oleh nilai-nilai, identitas budaya, dan ekspresi artistik kelompok etnis Bali, Indonesia. Kekhasan musik tradisional Bali tercermin dari segi bentuk (sumber bunyi, musikalitas, ekspresi musikal, tata penyajian) dan konsep-konsep estetik (ilmiawi, filsafati), yang membedakannya dengan musik dari etnis lainnya di Indonesia. Musik tradisional Bali juga disebut karawitan, yaitu seni suara vokal dan instrumental yang menggunakan *laras* (tangga nada) *pelog* dan *selendro*. Selain di Bali, istilah karawitan juga digunakan untuk menyebut musik tradisional dari kelompok etnis Jawa dan Sunda, bahkan istilah karawitan itu sendiri lebih familiar di Jawa dan Sunda dibandingkan dengan di Bali. Istilah yang paling umum digunakan oleh masyarakat Bali adalah *tembang* untuk menyebut musik vokal dan *gamelan* untuk menyebut musik instrumental.

Fungsi musik tradisional bagi masyarakat Bali sedikitnya ada tiga, yaitu sarana ritual, hiburan pribadi, dan presentasi estetik. Sebagai sarana ritual, musik tradisional Bali dipersembahkan untuk memperkuat suasana religius dalam upacara yang sedang dilakukan. Masih dalam pelaksanaan upacara ritual, musik tradisional Bali juga digunakan untuk mengiringi tari-tarian upacara seperti *Baris Gede*, *Rejang*, dan *Topeng*. Sebagai hiburan pribadi, musik tradisional Bali digunakan sebagai sarana penikmatan artistik si pemainnya. Bermain musik bagi orang Bali adalah kegiatan menghibur diri, melepas lelah, dan dapat mengurangi *stress*. Sedangkan sebagai presentasi estetik, musik tradisional Bali adalah media ungkap seniman untuk mengekspresikan ide-idenya. Ide-ide tersebut dituangkan ke dalam bahasa musikal, dipresentasikan untuk dapat dinikmati keindahannya oleh orang lain.

Sebagai sebuah tradisi, musik tradisional adalah sumber nilai kemanusiaan yang sangat berharga bagi orang Bali. Di Pulau Bali, kehidupan seni musik sejalan dengan seluruh aspek kehidupan secara terpadu akrab, merefleksikan cita-cita bersama masyarakat pendukungnya. Tidaklah berlebihan jika masyarakat Bali menganggap musik dan kesenian pada umumnya merupakan bagian integral dari hidupnya. Musik tradisional Bali adalah sarana yang sangat ampuh sebagai pengikat solidaritas dan menumbuhkan semangat kebersamaan. Oleh sebab itulah musik tradisional Bali tumbuh subur melalui dukungan sistem sosial yang berintikan lembaga-lembaga tradisional seperti desa adat, *banjar*, *subak*, dan berbagai jenis *sekaa* (organisasi profesi).

Dalam tulisan ini penulis ingin mengkaji dua hal yang sangat esensial dalam musik tradisional Bali, yaitu bentuk dan konsep estetik. Dalam alam pikiran para penggiat musik Bali sudah sangat memahami bentuk dan konsep-konsep estetik, karena mereka telah mengalami melalui praktek dalam kurun waktu yang cukup panjang. Mereka pasti setuju bahwa musik tradisional Bali memiliki bentuk dan konsep estetik yang sudah mapan. Akan tetapi mengurai dan menjelaskan bagaimana bentuk dan konsep-konsep estetik tersebut, masih sangat jarang seniman Bali yang berupaya melakukannya. Pada umumnya mereka mempelajari musik dengan cara terlibat langsung dalam kegiatan praktek. Namun sebagai sebuah proses pembelajaran ilmiah bentuk dan konsep estetik perlu diuraikan secara detail dengan menggunakan konsep-konsep metodologi ilmiah.

Bentuk dan konsep estetik musik tradisional Bali adalah dua hal yang pertama-tama mesti dipahami oleh mereka yang ingin mendalami musik Bali. Dengan memahami bentuk dan konsep estetik seorang penggiat seni musik Bali akan menjadi le-

bih peka dan mampu melakukan penilaian karya seni sebagai mana mestinya. Dengan memahami bentuk dan konsep estetik, kesan seseorang terhadap karya seni tidak terbatas pada penilaian baik atau kurang baik, indah atau tidak indah, melainkan mampu membandingkan guna menjawab kenapa karya yang satu lebih indah dari yang lain dan unsur-unsur apa saja yang berpengaruh terhadap karya tersebut.

METODE

Konsep keindahan musik tradisional Bali dapat diamati secara ilmiah (*science*) yaitu menilai keindahan dengan perhitungan logis melalui standar-standar estetik yang telah ada dan melalui unsur filsafat tentang keindahan menyangkut berbagai wawasan keindahan yang dipersepsi oleh manusia. Untuk mengkaji fenomena tersebut menggunakan teori bentuk estetis dengan metode kualitatif yang dibantu oleh data kualitatif. Hasil kajian ini menunjukkan bahwa konsep estetik musik tradisional Bali dapat diamati yaitu adanya dua kekuatan oposisi yang mesti dipadukan untuk memenuhi unsur keindahan, seperti misalnya konsep *lanang-wadon*, *polos-sangsih*, *pengumbang-pengisep*, *pesu-mulih*, dan *mebasang-metundun* (*asimetric balance*) yaitu keseimbangan yang tidak simetris, namun hasil perpaduan keduanya adalah sebuah keindahan. Begitu juga ada tiga unsur utama yang menentukan mutu karya seni, yaitu keutuhan, kerumitan, dan kekuatan.

Keutuhan adalah kesatuan hubungan bentuk-bentuk, bermakna utuh, kompak dan tidak ada cacatnya. Kerumitan adalah kerumitan, keanekaragaman, variasi, atau penampilan bentuk-bentuk lain. Karya seni yang memiliki nilai keutuhan dan kerumitan mutu estetikanya belum sempurna jika tidak ada *intensity* yaitu kekuatan, keyakinan, kesungguhan. Intensitas berpotensi memberikan kesan lebih kuat dari yang lain

sehingga lebih menonjol dan mampu menarik perhatian khusus.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Bentuk Musik Tradisional Bali

Secara konseptual bentuk adalah apa yang nampak sehingga dapat dipersepsi, diidentifikasi, kemudian dibedakan dengan yang lain. Dalam Kamus Besar Bahasa Indonesia bentuk diartikan sebagai bangun, rupa atau wujud, sistem atau susunan, serta wujud yang ditampilkan. Read (1990:36) dengan mencermati berbagai aktualitas karya seni lukis membedakan dua macam bentuk, yaitu arsitektonik yang sifatnya intelektualistik atau absolut dan simbolik yang sifatnya instingtif atau relatif. Hal ini sama dengan aktualitas musik sebagai sebuah komposisi yang juga disusun secara intelektualistik dan instingtif. Oleh sebab itu bentuk musik juga dapat dibedakan menjadi dua yaitu arsitektonik dan simbolik.

Bentuk arsitektonik musik adalah bentuk yang terkait dengan komposisi atau pengorganisasian unsur-unsur fisik dan musikalitas yang menjadikan musik sebagai bangun, rupa atau wujud yang dapat diidentifikasi. Pengorganisasian unsur-unsur fisik (sumber bunyi) dan musikalitas (ritme, melodi, tempo, dinamika, harmoni), ini melahirkan suara musik. Suara yang dihasilkan lewat rekayasa ini juga memiliki bentuk simbolik yang dapat dipersepsi lewat nuansa atau kesan musikal yang disampaikan. Bentuk simbolik musik adalah sifat-sifat dinamis yang muncul akibat susunan atau komposisi, yaitu dapat berupa gagasan, kesan, suasana, isi atau makna. Adanya dua bentuk inilah (arsitektonik dan simbolik) menyebabkan seni musik merupakan bentuk khas, bentuk yang dalam banyak hal mempengaruhi manusia baik suasana hati maupun gerak motorik (Read, 1990:39).

Salah satu kesulitan yang dihadapi dalam memahami bentuk musik adalah ketika seorang komposer menciptakan bentuk-bentuk komposisi yang terlepas dari isinya, hal ini cenderung memperkecil arti sebuah bentuk menjadi semata-mata sesuatu yang abstrak atau absolut. Seni musik memang diakui memiliki kualitas abstrak, namun abstrak yang dimaksud bukan berarti tanpa konsep. Schoenhauer (dalam Read, 1990:1) menyebutkan:

“...hanya dalam seni musik seorang seniman mempunyai kemungkinan untuk menarik publiknya secara langsung, tanpa intervensi medium komunikasinya yang sering dipergunakan untuk maksud-maksud lain... Hanya seorang komponis musiklah yang betul-betul bebas menciptakan hasil seni sesuai dengan kesadarannya sendiri dan dengan tiada tujuan lain kecuali menyenangkan orang”.

Dari ungkapan ini dapat disimak bahwa, kualitas abstrak seni musik memberikan kebebasan seniman untuk menciptakan sensasi tanpa pengaruh hal lain di luar tujuannya. Namun untuk sampai pada sebuah sensasi, seniman harus mampu menampilkan musik dalam bentuk arsitektonik yang intelektualistik dan simbolik yang instingtif. Bentuk dalam hal ini tidak lagi terbatas dalam pengertian struktur (*musical form*), melainkan dalam pengertian yang luas, termasuk bentuk sensasi bunyi (*isi*) sebagai hasil rekayasa manusia dan cara-cara mengekspresikan bunyi sebagai pernyataan diri. Struktur (kerangka) dan sensasi bunyi (*isi*) adalah dua hal yang menjadi dasar terjadinya musik. Bunyi saja tanpa bentuk tidak dapat disebut musik, karena bunyi sebagai *isi* dalam musik menampilkan dirinya dalam berbagai bentuk seperti ritme, melodi, dan harmoni. Beranalogi dari hal tersebut di atas, pembahasan mengenai bentuk musik tradisional Bali dalam studi ini mengacu pada bentuk arsitektonik dan simbolik yang dijabarkan melalui empat hal yaitu sumber bunyi, musikalitas, ekspresi musikal, dan tata penyajiannya.

a. Sumber Bunyi

Ditinjau dari sumber bunyinya musik tradisional Bali terdiri atas dua jenis yaitu musik vokal dan musik instrumental. Musik vokal menggunakan suara manusia sebagai sumber bunyi dan musik jenis ini juga disebut *tembang* Bali. Ada empat kelompok *tembang* Bali, yaitu *Sekar Rare* (*gegendingan*), *Sekar Alit* (*macapat*), *Sekar Madya* (*kidung*), dan *Sekar Ageng* (*kekawin*). Tiga kelompok yang disebut terakhir memiliki pola dan stuktur baku, sedangkan kelompok pertama yaitu *Sekar Rare* atau *gegendingan* memiliki pola dan struktur yang tidak baku, sehingga bentuknya berubah-ubah. Oleh masyarakat Bali *tembang* ini dianggap yang paling sederhana sehingga sering diidentifikasi sebagai lagu anak-anak, kendatipun *tembang* ini tidak selalu dinyanyikan oleh anak-anak. *Gegendingan* sering digunakan dalam beberapa kesenian Bali, seperti *Kecak*, *Janger*, *Genjek*, *Cakung*, dan *Rengganis*. *Sekar Alit* atau *macapat* bentuknya diikat oleh aturan yang disebut *pada lingsa*, *guru wilang*, dan *guru dingdong*. *Pada lingsa* adalah jumlah baris dalam tiap-tiap bait, *guru wilang* adalah jumlah suku kata dalam tiap-tiap baris, sedangkan *guru dingdong* adalah jatuhnya huruf hidup pada setiap akhir baris. Sama dengan *gegendingan*, *macapat* menggunakan bahasa Bali. *Sekar Madya* atau *kidung* berbentuk puisi berpolakan matra dengan menggunakan bahasa Jawa Pertengahan dan Bahasa Bali. *Sekar Ageng* atau *kekawin* berbentuk puisi yang terdiri atas empat baris berdasarkan matra puisi India yang diikat oleh sistem guru (suara panjang) dan *laghu* (suara pendek). *Kekawin* pada umumnya menggunakan bahasa Jawa Kuno atau Kawi.

Musik instrumental adalah musik yang menggunakan alat atau instrumen sebagai sumber bunyi. Kesatuan alat atau instrumen musik Bali umumnya disebut *gamelan*, yaitu konstruksi harmonis instrumen-instrumen dalam sebuah sistem untuk membentuk satu kesatuan. Setiap instrumen memiliki

jenis dan warna suara tersendiri, sehingga konstruksi berbagai jenis instrumen dalam satu kesatuan adalah untuk melahirkan bunyi musik. Berdasarkan jumlah dan kompleksitas instrumen yang digunakan Dibia (Wawancara, 27 Agustus 2011) mengkatagorikan musik instrumental Bali ke dalam tiga jenis yaitu musik *Barungan Alit*, *Barungan Madya*, dan *Barungan Ageng*. Musik dengan *Barungan Alit* menggunakan empat hingga sepuluh instrumen, *Barungan Madya* menggunakan sebelas hingga dua puluh instrumen, sedangkan *Barungan Ageng* menggunakan lebih dari dua puluh satu instrumen. Musik Bali yang menggunakan *Barungan Alit* seperti *Gender wayang*, *Rindik*, *Selonding*, *Tambur*, dan *Gambang*, yang menggunakan *Barungan Madya* seperti *Gong Luang*, *Bebatelan*, *Gong Suling*, *Geguntangan*, dan *Gong Bheri*, sedangkan yang merupakan *Barungan Ageng* seperti *Gong gede*, *Gong kebyar*, *Smar Pagulingan (Semara Pagulingan)*, *Jegog*, dan *Joged Bumbung*.

Hingga dewasa ini sedikitnya terdapat 30 jenis *barungan* (ansambel) *gamelan* Bali yang masing-masing memiliki karakter dan warna musikal berbeda-beda. Setiap *barungan gamelan* Bali memiliki repertoar atau lagu-lagu yang memberikan identitas masing-masing. Sebagai contoh *gamelan Gong gede* memiliki repertoar konvensional yang disebut dengan *tabuh pagongan*, *gamelan Kebyar* memiliki repertoar *tabuh kekebyaran*, *gamelan Pegambuhan* memiliki repertoar *gending Pegambuhan*, dan *gamelan Semara Pagulingan* memiliki repertoar *gending Smar Pagulingan*.

Perangkat *gamelan* Bali pada didominasi oleh alat-alat pukul ditambah beberapa alat tiup dan alat gesek. Setiap instrumen *gamelan* Bali telah memiliki cara, pola, dan teknik permainan secara konvensional yang diikat oleh kesatuan fungsional terhadap perangkatnya. Meminjam katagori fungsi instrumen seperti yang diungkapkan oleh Sukerta (2009:151), ada enam kelompok instrumen *gamelan* Bali yaitu *Bantang gending*,

Penandan, *Pepayasan*, *pesu milih*, *Pemanis*, dan *Pengramen*.

Bantang gending, berasal dari kata *Bantang* yang artinya kerangka pokok dan *gending* artinya lagu, adalah instrumen-instrumen yang berfungsi untuk menentukan kerangka lagu. *Penandan*, dari kata *nandan* yang artinya penuntun atau pemimpin, adalah kelompok instrumen yang memimpin jalannya musik baik secara melodis maupun ritmis, mengatur tempo dan volume, menentukan peralihan, termasuk memberi kode tentang mulai dan berakhirnya musik. *Pepayasan*, berasal dari kata *payas* yang artinya hiasan, adalah kelompok instrumen yang berfungsi untuk merealisasi melodi-melodi pokok menjadi lebih semarak dan ramai dengan membuat jalinan yang disebut *kotekan* atau *ubit-ubitan (interlocking configuration)*. *Pesu milih*, yang artinya pergi-pulang adalah kelompok instrumen yang berfungsi untuk memberi tekanan ringan dan berat dalam kalimat lagu. Istilah *pesu* digunakan untuk mengungkapkan kalimat lagu yang mempunyai rasa tekanan ringan, untuk memberi tanda bahwa satu rangkaian kalimat lagu akan berakhir, dan *milih* digunakan untuk mengungkapkan kalimat lagu yang mempunyai rasa tekanan berat, yang berfungsi mengakhiri satu rangkaian kalimat lagu. *Pemanis*, dari kata manis adalah instrumen-instrumen yang berfungsi untuk menambah suasana lembut dan halus dalam nada-nada tinggi. *Pengramen*, dari asal kata *rame*, adalah kelompok instrumen yang berfungsi untuk menambah suasana menjadi *rame* (Bahasa Indonesia: ramai).

b. Musikalitas

Instrumen menghasilkan suara musik, sebagai hasil modifikasi dan rekayasa bunyi. Bunyi yang telah dimodifikasi oleh seniman secara realitas tampil dalam berbagai wujud, seperti ritme, melodi, harmoni, dan frekwensi, yang ditunjang oleh unsur-unsur musikal lainnya seperti tempo dan

dinamika. Nada di alam ini tidaklah bersifat tunggal melainkan sangat beragam. Kicauan burung, suara kodok, suara kucing, tiupan angin, gema di gua-gua, burung hantu, jika dicermati memiliki berbagai variasi nada. Perbedaan dan variasi yang telah direkayasa inilah menjadi melodi. Manusia dapat mengkonstruksi bunyi dan nada untuk menciptakan dan merumuskan berbagai teori tentang melodi. Rumusan-rumusan teori melodi ini disebut dengan tangga nada, yang dalam musik tradisional Bali sering disebut dengan sistem *pelarasan*.

Musik tradisional Bali memiliki sistem *pelarasan* yang cukup kompleks yang secara umum terdiri atas dua jenis, yaitu *laras pelog* dan *laras selendro*. *Laras pelog* yang juga sering disebut *laras gong* mencakup *pelog* empat nada, *pelog* lima nada, dan *pelog* tujuh nada. *Laras selendro*, yang sering disebut dengan *laras gender wayang* ada dua, yaitu *selendro* lima nada dan *selendro* empat nada. Khusus mengenai *laras pelog* tujuh nada, memiliki sistem nada fungsional yang disebut *saih* dalam *gamelan Gambang, Selonding, Caruk, dan Gong Luang*, *tetekep* dalam *gamelan Pegambuhan* dan *Geguntangan*, dan *patutan* dalam *gamelan Smar Pagulingan, Genta Pinara Pita, dan Semarandana*.

Variasi dalam penggunaan *laras* dan sistem nada fungsional merupakan hal yang esensial dalam *gamelan* Bali. *Laras* dan sistem nada fungsional memiliki karakter yang dapat menentukan ekspresi musikal. *Laras pelog* pada umumnya identik dengan karakter maskulin (laki-laki) sedangkan *laras selendro* identik dengan karakter feminim (wanita). Demikian halnya dengan sistem fungsi nada, sebagai contoh dalam *gamelan Pegambuhan* dibedakan ada empat *tetekep* yaitu *selisir, tembung, sundaren, dan lebeng*. *Tetekep selisir* memiliki karakter halus (*refined*), *tetekep tembung* memiliki karakter keras (*coarse*), *tetekep sundaren* memiliki karakter antara halus dan keras, *tetekep lebeng* memiliki karakter halus, dan khusus untuk

mengiringi tokoh putri (*princess*), dan *tetekep baro* berkarakter diantara halus dan keras untuk mengiringi tokoh pelayan dan pelawak (McPhee, 1966:40).

Ritme atau irama juga merupakan unsur penting dalam musik tradisional Bali. Secara sederhana, seniman Bali memahami ritme sebagai sesuatu yang diulang-ulang secara teratur. Namun, dengan kecerdasan dan daya kreativitas, komposer mampu mengadakan rekayasa sehingga ritme dalam musik muncul dengan berbagai variasi. Pada umumnya musik tradisional Bali menganut sistem ritme dengan hitungan kelipatan genap, yaitu 2, 4, 8, 16, 32, 64, 128, 256, dan 512 hitungan dalam satu siklus (*gong*). Berdasarkan pola ritme yang kemudian dipadukan dengan pola melodi, dinamika, dan tempo inilah muncul berbagai motif lagu dan *tabuh*. Termasuk motif lagu adalah *batel, bapang, gegaboran, lelonggoran, gilak, dan legodbaawa*, sedangkan yang termasuk *tabuh* adalah *tabuh pisan, tabuh dua, tabuh telu, tabuh pat, tabuh nem, dan tabuh kutus*. Motif lagu dan *tabuh* ini memiliki bentuk, struktur, dan karakterisasi tertentu sehingga penggunaannya juga disesuaikan dengan kesan apa yang ingin disampaikan oleh musik tersebut.

Dalam musik dikenal istilah komposisi yang dimengerti sebagai suatu proses penciptaan lagu atau hasil dari pada proses tersebut (*a musical composition*) yang disebut *gending* atau *tabuh*. Dalam *Harvard Dictionary of Music* (1970), istilah komposisi dijelaskan sebagai berikut:

"Composition literally meaning "putting together", in terms is particularly suitable for early polyphonic music, in which various voice-parts are indeed put together. In the more complex music of later periods, this meaning less obvious, yet an opera by Wagner or symphony by Tchaikovsky involves the putting together of numerous diversified elements just as much as voice parts were "put together" in early music".

[Secara harfiah istilah komposisi berarti "menyusun menjadi satu", istilah itu khususnya cocok untuk menyebutkan awal dari musik polifoni, yang mana di dalamnya ber-

jenis-jenis bunyi (suara) benar-benar disusun menjadi satu. Di dalam susunan musik yang lebih kompleks pada periode belakangan, pengertian ini menjadi kurang jelas, akhirnya sebuah opera ciptaan Wagner atau sebuah simponi ciptaan Tchaikovsky melibatkan penyusunan menjadi satu dari bermacam-macam elemen yang berbeda seperti bagian-bagian bunyi yang banyak disusun menjadi satudalam musik kuno].

Sebagai sebuah komposisi, *gending* atau *tabuh* memiliki struktur yang terdiri dari bagian-bagian tertentu. Dalam beberapa repertoar musik tradisional Bali seperti *Gong gede*, *Pegambuhan*, *Palegongan*, dan *Bebarongan* dikenal struktur musik yang disebut *kawitan*, *pengawak*, dan *pengecet*. Oleh para ahli tiga bagian ini sering dihubungkan dengan konsep *Tri Angga* (tiga bagian tubuh manusia), yaitu *kawitan* dimaknai sebagai kepala, *pengawak* dimaknai sebagai badan, dan *pengecet* dimaknai sebagai kaki. *Kawitan* merupakan bagian awal atau introduksi untuk memperkenalkan sekilas tentang perwajahan lagu yang dimainkan. *Pengawak* berasal dari kata awak yang artinya badan, adalah bagian utama (*main body*) sebuah lagu. Bagian ini biasanya terdiri dari kalimat-kalimat lagu yang lebih panjang dan tempo lambat. *Pengecet* adalah bagian akhir ditandai dengan perubahan pola permainan yang lebih lincah dan dinamis.

Keras dan lembutnya bunyi musik menunjukkan sebuah dinamika, sedangkan cepat dan lambat bunyi musik menunjukkan adanya tempo. Dinamika dan tempo mempengaruhi perjalanan melodi dan ritme dan dalam rekayasa bunyi semua hal ini dapat diatur sesuai dengan daya kreativitas seniman. Musik Bali dikenal memiliki pola dinamika dan tempo yang sangat kaya dan beragam. Pengolahan dinamika dan tempo mempengaruhi melodi dan ritme dalam membentuk karakter dan penjiwaan sebuah lagu. Kaitannya dengan dinamika, dalam musik Bali dikenal istilah *angsel* yaitu tanda atau aksentuasi untuk menentukan perubahan tempo dan dinamika seperti cepat-lambat

dan keras-lunak. Instrumen yang berfungsi untuk mengatur dinamika dan sekaligus sebagai *pemurba* atau pemimpin irama dalam musik Bali adalah kendang.

Konstruksi terhadap keempat unsur dasar musik inilah (melodi, ritme, dinamika, tempo) menciptakan sebuah harmoni. Dalam ilmu musik harmoni didefinisikan sebagai prihal atau sesuatu yang berhubungan dengan keselarasan paduan bunyi, baik antara sesama bunyi maupun dengan bentuk keseluruhannya berdasarkan konsep dan fungsi serta hubungan satu sama lain (Syafiq, 2003:133). Harmoni musik adalah ekspresi kebudayaan manusia sehingga perwujudannya beraneka ragam dan menyesuaikan dengan ekspresi budaya tempat ia dilahirkan. Harmoni musik Barat akan berbeda dengan harmoni musik Jawa, musik Bali, musik Minang, musik Papua dan sebagainya. Oleh sebab itu tak satupun budaya musik yang mampu mendominasi paham harmoni sebagai sesuatu yang universal, karena ia selalu hadir dalam konteks dan hubungannya dengan ekspresi budaya suku bangsa.

c. Ekspresi Musikal

Ekspresi musikal merupakan bentuk simbolik dari musik. Ekspresi musikal adalah kesan, suasana, atau nuansa tertentu yang ditimbulkan akibat rekayasa dan modifikasi bunyi. Johan (2003:29) menyebutkan ekspresi musikal dapat mempengaruhi suasana hati. Kendatipun belum dapat dirangkakan mengapa musik memiliki kekuatan mempengaruhi, namun telah terbukti bahwa suasana hati yang disebabkan oleh musik dapat merubah perhatian, persepsi, dan memori serta mempengaruhi keputusan seseorang terhadap kondisi mental dan emosionalnya.

Dalam musik tradisional Bali ada berbagai macam kesan atau suasana yang sering disajikan lewat suara musik seperti keindahan alam, kekacauan alam, pengalaman hi-

dup, keprihatinan, kegembiraan, kesedihan, kekalutan, dan romantisme. Nuansa-nuansa ini dapat mempengaruhi sedikitnya enam suasana hati yaitu sedih, gembira, romantis, marah, takut, dan lucu. Kemampuan musik tradisional Bali dalam mempengaruhi suasana hati disebabkan oleh karakter atau watak nada kemudian didukung oleh permainan ritme, tempo, dan dinamika. Sebagai contoh nada *deng* memiliki karakter magis, nada *ding* memiliki karakter romantis, nada *dung* memiliki karakter manis, nada *dong* memiliki karakter lucu, dan nada *dang* berkarakter lincah, ceria, dan dinamis (Sugiarta, 2014:8). Beranalogi dari perwatakan nada tersebut, maka jika seorang komposer ingin menciptakan lagu yang bernuansa lembut dan manis maka nada-nada *dung* (kecil) digunakan lebih dominan, begitu juga jika ingin menampilkan lagu yang lucu, humor, maka digunakan nada *dong* lebih dominan. Namun penggunaan nada saja tidaklah cukup untuk mempengaruhi suasana hati, masih diperlukan unsur-unsur musikalitas lain untuk mendukungnya.

d. Tata Penyajian

Produk akhir sebuah musik bukan pada bunyi dan ekspresi, melainkan ketika bentuk itu disajikan baik hanya sebagai musik ilustratif untuk mendukung suasana-suasana tertentu, maupun yang dipagelarkan sebagai seni presentasi. Karena adanya unsur penyajian inilah menyebabkan dalam rumus ilmu seni, musik dikategorikan dalam bidang seni pertunjukan (Soedarsono, 1993: 4). Penyajian musik diikat oleh ruang yaitu tempat dimana musik itu disajikan, dan waktu kapan dan seberapa lama musik itu disajikan. Keterikatan dengan ruang dan waktu ini menyebabkan seni pertunjukan sering disebut-sebut sebagai seni yang tidak awet. Kendatipun pertunjukan yang sama dapat diulang dalam tempat yang sama, maka ia tidak akan tampil dalam waktu yang sama, dengan kata lain pertunjukan ulang sudah

merupakan hal yang lain dari sebelumnya (Soedarsono, 1993:12).

Penyajian sebuah musik biasanya disesuaikan dengan fungsi dan kegunaan musik itu sendiri. Secara tradisional tata penyajian musik Bali ada dua yaitu sebagai pagelaran instrumentalia dan sebagai iringan seni pertunjukan. Dalam pertunjukan instrumentalia musik Bali tradisional biasanya berfungsi untuk memeriahkan atau menambah kesan atau suasana yang diinginkan sesuai jenis upacara. Dalam upacara *Dewa Yadnya* di Pura biasanya ditampilkan *Gong Gede*, *Selonding*, atau *Gong kebyar* dengan lagu-lagu *lelambatan*, sedangkan untuk mengiringi upacara *Manusa Yadnya* ditampilkan *Smar Pagulingan*, dan dalam upacara *Pitra Yadnya* ditampilkan *Angklung*. Tempat penyajian musik tradisional Bali sangat fleksibel, sesuai dengan situasi dan kondisi. Sebagai musik protokoler, penyajian musik Bali tradisional biasanya ditempatkan pada bangunan yang disebut *Bale Gong*, *Bale Selonding*, atau tempat-tempat lainnya yang memang disiapkan untuk penyajian musik. Dalam penggunaannya sebagai iringan seni pertunjukan, penyajian musik Bali menyesuaikan dengan bentuk pertunjukan dan jenis pertunjukan yang diiringi. Karena dalam hal ini fokus penyajian adalah seni pertunjukan yang diiringi, maka musik biasanya diletakkan di bagian pinggir dari halaman utama pertunjukan.

Selain tempat dan penggunaan, tata penyajian musik tradisional Bali juga mempertimbangkan unsur-unsur estetika seperti tata letak instrumen, kostum pemain, dan sikap menabuh. Tata letak instrumen diatur menurut fungsi terhadap barungannya. Instrumen-instrumen pokok seperti pemimpin melodi dan ritme biasanya ditempatkan paling menonjol (di depan) sementara yang lain di belakang atau di sampingnya yang disusun secara rapi. Hal ini dilakukan untuk memudahkan kordinasi dan penampilan secara keseluruhan. Busana penabuh musik tradi-

sional Bali biasanya menggunakan pakaian adat Bali lengkap, seperti destar (hiasan kepala), baju, kain, dan saput. Belakangan ini perkembangan tata busana pakaian penabuh sangat semarak sehingga melahirkan berbagai desain dan jenis busana yang cukup menarik. Selain tata letak instrumen dan busana, penyajian musik tradisional (*gamelan*) Bali sangat memperhatikan sikap dalam menabuh. Seniman Bali menyadari karena penyajian musik adalah sebuah pertunjukan yang akan dinikmati secara auditif maupun visual, maka sikap bermain amatlah penting. Pemain musik harus bermain dengan menjiwai ekspresi musikal yang ditampilkan, sehingga sajian musik menjadi lebih hidup.

Konsep Estetik Musik Tradisional Bali

Djelantik (dalam Mudra, 1994:15) menyebutkan, estetika atau ilmu keindahan selain merupakan ilmu pengetahuan (*science*), didalamnya juga banyak mengandung unsur-unsur filsafat. Unsur *science* dalam estetika adalah sejauh mana sesuatu yang indah dapat diukur dengan perhitungan logis melalui standar-standar estetik yang diajukan oleh para ahli. Sedangkan unsur filsafat tentang keindahan menyangkut berbagai hal tentang wawasan terhadap keindahan yang dipersepsi oleh manusia. Hal ini berkaitan dengan sudut pandang dari mana kita mengamati sesuatu yang indah itu, apakah objeknya atau persepsi keindahan itu harus diamati dari segi fungsi, atau kemampuan yang ada dalam jiwa manusia.

Konsep estetik musik tradisional Bali yang bersifat ilmiah dapat dicermati dari analisa bentuk, struktur, dan proses perwujudan karya seni itu sendiri yang bersifat objektif. Konsep estetika filsafati musik tradisional Bali berupa nilai tradisi dan kebiasaan yang telah menjadi bagian penting dan disepakati oleh masyarakat kendatipun sering

bersifat irasional. Selain itu estetika filsafati musik Bali tradisional juga tercermin dari pandangan hidup dan perlakuan orang Bali terhadap seni musik. Apakah musik hanya sekedar hiburan dan kemewahan, atau musik memiliki fungsi-fungsi untuk mencapai suatu tujuan tertentu, misalnya mencari perlindungan, atau secara magis diharapkan dapat mempengaruhi suatu keadaan.

a. Estetika Ilmawi

Secara ilmiah keindahan musik Bali tradisional tercermin dari konsep keseimbangan dalam berbagai dimensi seperti dua, tiga, empat, lima, enam, dan tujuh. Keseimbangan yang berdimensi dua, yaitu adanya dua kekuatan oposisi yang mesti dipadukan untuk memenuhi unsur keindahan, seperti misalnya konsep *lanang-wadon*, *polos-sangsih*, *pengumbang-pengisep*, *pesu-mulih*, dan *mebasanng-metundun*. Dalam ilmu estetika hal demikian dikenal dengan *asimetric balance* yaitu keseimbangan yang tidak simetris, namun hasil perpaduan keduanya adalah sebuah keindahan. Keseimbangan berdimensi dua merupakan ciri khas *gamelan* Bali karena memiliki makna kebersamaan dan saling membutuhkan. Secara musikal hal ini juga berkaitan dengan kualitas suara musik. Dalam musik Bali dikenal adanya *pengumbang* dan *pengisep*, dua hal yang berbeda namun jika dimainkan secara bersamaan akan melahirkan suara pelayangan dan hal ini adalah suara khas *gamelan* Bali.

Keseimbangan berdimensi tiga dalam musik Bali dapat diamati dari struktur musik Bali yang umumnya terdiri dari tiga bagian utama yaitu *kawitan*, *pengawak*, *pengecet*. Konsep ini bukan hanya menyangkut masalah struktur atau komposisi musik, melainkan juga merupakan konsep estetis. Pada bagian *kawitan* terdapat pola-pola permainan yang pada prinsipnya berfungsi untuk memperkenalkan sepintas berbagai hal seperti jenis instrumen, melodi-melodi dominan, pola ritme yang jika dihubungkan dengan

manusia inilah perwajahan musik yang akan ditampilkan. *Pengawak* merupakan bagian utama dimana seluruh instrumen telah berfungsi untuk membentuk dan menghidupkan kesatuan musikal. Jika dikaitkan dengan badan manusia, disinilah terletak organ-organ vital yang sangat menentukan kehidupan manusia. Demikian halnya dengan *pengecet* merupakan bagian akhir yang sifatnya lincah dan dinamis, dan hal ini sesuai dengan sifat kaki manusia sebagai bagian tubuh yang paling lincah karena kaki adalah organ mobilitas manusia.

Keseimbangan musik Bali berdimensi empat, lima, dan tujuh dapat diamati dari jumlah nada-nada *gamelan* Bali yang biasanya terdiri dari empat nada (*Angklung* dan *Jegog*), lima nada (*Gong gede*, *Gong kebyar*, *Palegongan*, *Bebarongan*, *Joged Pingitan*), dan tujuh nada (*Selonding*, *Gambang*, *Pegambuhan*, *Smar Pagulingan*, *Semarandhana*). Menurut falsafah *Prakempa* (dalam Bandem, 1988:13), bunyi atau suara disusun berdasarkan pada suara gemuruh yang berada di dasar bumi yang disebut *Prakempa*, kemudian menyebar ke seluruh penjuru dunia. Bunyi ini kemudian direkonstruksi oleh Bhagawan Wiswakarma menjadi sepuluh nada kemudian dikelompokkan menjadi dua yaitu lima nada dalam *laras pelog* dan lima nada dalam *laras selendro*. *Laras pelog* merupakan simbol Dewa Kamajaya dengan karakter maskulin dan *laras selendro* merupakan simbol Dewi Kama Ratih dengan karakter feminim. Di samping terciptanya *pelog* lima nada dan *selendro* lima nada juga tercipta *laras pelog* tujuh nada dari sumber yang disebut *Genta Pinara Pitu* dan *selendro* empat nada yang berkaitan dengan *Catur Loka Pala*.

Konsep estetika ilmiah musik tradisional Bali juga dapat diamati dengan meminjam *The General Criterion Theory* (teori estetika umum) yang dikemukakan oleh Beardsley. Dalam teori ini Beardsley (dalam Dickie, 1979:149) menyebutkan sebuah karya seni akan memiliki mutu yang tinggi jika meng-

anut tiga unsur utama yaitu *unity* (keutuhan), *complexity* (kerumitan), dan *intensity* (kekuatan). *Unity* adalah kesatuan hubungan bentuk-bentuk, artinya semua unsur yang membentuk saling bersinergi, unsur yang satu membutuhkan kehadiran yang lain. *Unity* juga bermakna utuh, kompak dan tidak ada cacatnya. Namun harus diakui *unity* berpotensi menimbulkan sesuatu yang monoton sehingga sering membosankan. Oleh sebab itulah dalam karya seni juga diperlukan unsur *complexity* yaitu kerumitan, keanekaragaman, variasi, atau penampilan bentuk-bentuk lain. Karya seni yang memiliki nilai keutuhan dan kerumitan mutu estetikanya belum sempurna jika tidak ada *intensity* yaitu kekuatan, keyakinan, kesungguhan. Intensitas berpotensi memberikan kesan lebih kuat dari yang lain sehingga lebih menonjol dan mampu menarik perhatian khusus (Djelantik, 1992:67).

Mutu estetik musik tradisional Bali dapat diamati berdasarkan ketiga kriteria seperti tersebut di atas. Pertama, instrumentasi musik tradisional Bali yang terdiri dari berbagai jenis instrumen dengan bentuk, bahan, teknik pukul, dan warna suara yang berbeda-beda, telah tersusun menjadi satu kesatuan yang utuh. Semua instrumen memiliki fungsi-fungsi untuk mendukung kesatuan perangkatnya, sehingga ketiadaan salah satu instrumen dapat mengurangi keutuhan. Kedua, keanekaragaman instrumen dalam *gamelan* Bali merupakan unsur kompleksitas karena menimbulkan berbagai jenis dan warna suara. Ketiga, dalam setiap komposisi musik Bali ada beberapa instrumen yang dikemas khusus untuk memberikan kekuatan dan penonjolan untuk memecahkan unsur monoton yang ditimbulkan oleh keutuhan dan kekacauan atau ketidakteraturan yang ditimbulkan oleh kerumitan.

b. Estetika Filsafati

Musik bagi masyarakat Bali adalah seni yang telah terabsahkan dalam berbagai realitas fungsi dan penggunaannya sejak masa

lampau hingga masa kini. Nilai estetis yang terkandung dari keabsahan fungsinya ini dapat memberi rasa tenang, tenteram, dan nyaman, bahkan rasa penyerahan diri. Padanya tidak hanya terkandung unsur indah yang dinikmati secara visual dan auditif dengan mendekati persoalan dari luar, tetapi juga dengan peninjauan ke dalam, yang merupakan kegiatan intelek, budi, spiritual, dan rohaniah. Oleh sebab itulah musik Bali yang memiliki akar dan perjalanan budaya panjang, telah menjadi sebuah seni tradisi yang dirasakan sebagai milik bersama berdasarkan atas cita rasa masyarakat pendukungnya. Penghormatan terhadap eksistensi musik Bali menyebabkan munculnya berbagai konsep filosofis baik yang tertuang dalam mitologi, cerita, anjuran, dan larangan.

Dua karya tulis berbentuk lontar yang membahas tentang filosofis *gamelan* Bali adalah *Lontar Prakempa* dan *Aji Gurnita*. Bandem (1988:1) yang pernah meneliti *Lontar Prakempa* menyebutkan pada hakekatnya lontar ini berintikan empat aspek pokok yaitu *tatwa* (filsafat atau logika), *susila* (etika), *lango* (estetika), dan *gagebug* (teknik). Aspek *tatwa* dalam *Prakempa* menjelaskan tentang penciptaan bunyi *gamelan* Bali yang erat kaitannya dengan unsur *Panca Maha Bhuta* yaitu *pertiwi*, *bayu*, *apah*, *teja*, dan *akasa*. Bunyi diciptakan oleh Bhagawan Wiswakarma dengan sepuluh nada yaitu lima nada *pelog* dan lima nada *selendro*. Aspek *susila* membahas masalah perlakuan manusia terhadap *gamelan* mulai dari kaitan fungsi dan jenis *gamelan*, stratifikasi, dan upacara. Selain itu juga dibahas mengenai anjuran yang mesti ditaati dan larangan yang mesti dihindari oleh penggiat *gamelan* Bali. Aspek *lango* (estetika) membahas masalah-masalah keindahan musikal seperti sistem pelarasan dan fungsi nada, ekspresi musikal, komposisi, dan *angsel*. Aspek terakhir yaitu *gagebug* membahas mengenai teknik memainkan *gamelan* Bali. Disebutkan dalam *Lontar Prakempa*, bahwa setiap instrumen *gamelan* Bali memiliki

teknik tersendiri dan mengandung aspek *physical behavior* dari instrumen tersebut.

Aspek *susila* yang termuat dalam *Lontar Prakempa* tercermin realitasnya dalam hal bagaimana orang Bali menghormati *gamelan* sebagai produk seni yang bermutu tinggi. Sumber dan tempat penciptaan musik yang dikisahkan terjadi di Sorga dengan kreator orang-orang suci dan bijak, memberikan makna bahwa karya ini merupakan hasil ciptaan seniman-seniman besar yang berkedudukan tinggi sehingga dapat memberikan kesenangan, kepuasan, dan ketenteraman bagi yang mendengarkannya. Oleh sebab itulah *gamelan* sangat dimuliakan, tidak boleh dilangkahi. Hal ini ditegaskan dalam *Lontar Prakempa* berikut ini:

"Yan tan sang wruh sawuwus pascaning tatabuhan, kang wus dadi guruning tatabuhan, anetepaken kang sastra iki, ayu palanya tekeng patinya wekasan. Mwah yan tan angweruhi ri pamutus-ing sastra iki, papa palanya tekeng patinya, atmanya dadi dasaring kawah Tambragohmuka, tan walya jadmah mwah, matemahan guricak mwah salwiring duleging rat, apan anamohaken tutur yukti. Kengetakene ayua lupa".

[Apabila orang tidak mengetahui dan bijaksana dari bunyi-bunyian *tetabuhan* dan telah menjadi guru dari *tetabuhan*, menetapkan dan teliti menurut aksara ini, selamat pahalanya hingga sampaimeninggal dunia di kemudian hari. Demikian juga sebaliknya apabila tidak mengetahui dengan intisari dari aksara ini, neraka pahalanya hingga sampai saat matinya, rohnya menjadi alasnya kawah Tambragohmuka, tidak bisa menitis menjadi manusia lagi, menjadi kuricak (binatang rapy) dan segala yang tidak disenangi orang, karena tidak menghiraukan dan tidak menghayati nasehat-nasehat yang sejati. Ingatlah selalu jangan sekali-kali dilupakan] (Bandem, 1988:77).

Semua anjuran dan larangan seperti di atas kendatipun bersifat mitologis pada dasarnya ditujukan untuk memperkuat nilai estetis musik Bali sebagai karya seni yang dianggap bermutu tinggi dan sebagai seni yang dihormati oleh masyarakat pendukungnya.

Selain aspek *tatwa* dan *susila*, *Lontar Prakempa* juga membahas tentang hari yang

baik dan jenis sesajen untuk mengupacarai *gamelan*. Disebutkan dalam *Prakempa* sebagai berikut:

"Mwang yaning angupakara salwiring tatabuhan rikala wuku Krulut, ring dina Saniscara Keliwon. Bebantenya, kang inarep sesayut pengambeyan, pras, panyeneng, sodan, daksina, blabaran, katipat gong kelanan, canang burat wangi lenge wangi, pasucian, rantasan, kumkuman saha panyamblehan. Mwah pangulapan panegteg, prayascita sakeng sang wiku. Lyan sakeng rika sakarepta ngawewehin wenang, mwah rikala samangkana sang wruh tatabuhan asuci laksana. Mangkana kalinganya.

(Dan apabila merayakan segala *tetabuhan*, pada waktu wuku Kerulut, pada waktu hari Sabtu, *Keliwon*. Bahan-bahan sesajennya, yang utama memakai *sesayut pengambeyan, peras, panyeneng, sodaan, daksina, blabaran, katipat gong kelanan, canang burat wangi lenge wangi, pasucian, rantasan, kumkuman, dengan penyamblehan* (ayam panggang). Dan *pungulapan panegteg, prayascita sari sang wiku*. Lain dari pada itu boleh juga ditambah sekehendak kelalaian dan pada waktu itu orang yang telah meresapi *tetabuhan* membersihkan diri secara spiritual. Demikian seterusnya) (Bandem, 1988:76-77).

Upacara bermakna penghormatan terhadap kuasa Tuhan sebagai sumber keindahan bunyi-bunyian. Dengan upacara para seniman diharapkan mendapat kekuatan magi simpatisasi untuk menuntun mereka agar mampu menyajikan keindahan suara *gamelan* yang dimainkan. Setelah melakukan upacara, semua seniman membunyikan *gamelan* sebagai ungkapan terima kasih kepada Tuhan.

Konsep estetis lain yang juga mendasari seniman Bali dalam berkarya adalah apa yang disebut dengan *taksu* dan *jengah*. Mantera (1989:9) menjelaskan *taksu* adalah *inner power* (kekuatan dalam) yang memberi kecerdasan, keindahan, dan memiliki zat. Dalam kaitannya dengan aktivitas seni Bali, *taksu* juga kreativitas budaya murni (*genuine creativity*), suatu kreativitas yang memberikan kekuatan spiritual kepada seorang seniman untuk mengungkapkan dirinya 'lebih besar' dari kehidupan sehari-hari. Seorang

pemain *gamelan* dapat dikatakan memiliki *taksu* apabila ia mampu mentransformasikan dirinya secara utuh sesuai dengan peran yang ditampilkan. Seniman muncul dengan *stage presence* yang memukau, sehingga dengan penampilan itu ia dapat menyatu dengan masyarakat pendukungnya. Sedangkan *jengah* dalam konteksnya dengan seni Bali, memiliki konotasi sebagai "*competitive pride*" yaitu semangat untuk bersaing guna menumbuhkan karya-karya yang bermutu. Sementara *taksu* mempunyai arti sebagai kreativitas budaya, maka *jengah* adalah sifat-sifat dinamis yang dimiliki oleh budaya itu, suatu proses atau gerak yang menjadi pangkal segala kemajuan dalam kehidupan masyarakat. Konsep *taksu* dan *jengah* bertujuan memberi stimulasi kepada seniman untuk berkarya dengan sebaik-baiknya, tekun, dan penuh pengabdian pada seni itu sendiri. Apabila dihubungkan dengan fungsi ritual seni sebagai media persembahan kepada Tuhan, maka nilai estetis yang dominan muncul adalah nilai estetis yang religius yang memberikan rasa tenang dan nyaman. Kenyataannya konsep-konsep nilai estetis religius sampai sekarang masih berlaku khususnya bagi seni-seni ritual di Bali.

Musik tradisional Bali juga menganut konsep persembahan. *Agasthia* (dalam Djelantik, 1992:22) mengutarakan bahwa estetika Bali mengacu pada tulisan-tulisan kuno dari India, yang telah diolah dan disesuaikan dengan falsafah hidup orang Bali yang sarat dengan simbol-simbol. Akibat dari sikap tersebut tidak ada kecenderungan sang seniman untuk menonjolkan kepribadian dirinya (bereksresi) tetapi cenderung mengikuti pola yang telah ditentukan, hal ini menyebabkan banyak karya-karya yang tidak diketahui penciptanya. Dalam berkarya seniman Bali berusaha mencapai hasil pekerjaan yang sesempurna mungkin. Tidak menjadi persoalan jika orang lain meniru karyanya atau cara kerjanya, malahan hal itu merupakan kebanggaan karena dengan itu me-

reka membuktikan keunggulannya sebagai seniman.

Dalam menciptakan karya seni, seniman Bali biasanya merasa diri bersatu (manunggal) dengan obyek yang dikerjakan. Hal ini mungkin pengaruh dari filsafat *Tat Twam Asi* yang tanpa disadari meresap ke dalam kepribadian manusia Bali mulai dari anak-anak sampai dewasa. Berkat falsafah ini seniman Bali terbawa oleh prinsip keserasian antara *buana alit* (tubuh manusia) dan *buana agung* (alam semesta), karena dalam *buana agung* dirasakan ada pengaturan yang pasti oleh Tuhan, maka untuk menjaga keserasian itu sang seniman berusaha mewujudkan pengaturan penempatan segala-galanya yang berkaitan dengan pekerjaan sesuai peranan dan hirarki. Penyesuaian mengenai ruang maupun kedudukan (spasial dan hirarki) merupakan salah satu prinsip keindahan atau estetika Bali yaitu kegiatan intelektual yang meliputi ilmu maupun falsafah.

PENUTUP

Dari seluruh uraian di atas dapat ditegaskan bahwa bentuk dan konsep estetik adalah dua hal yang sangat esensial dalam musik tradisional Bali. Bentuk berkaitan dengan aspek luar yang dapat dinikmati melalui indra dengar dan visual, sementara konsep estetik menyangkut keindahan apa yang dapat kita serap dari bentuk tersebut. Hal itu mungkin berupa rasa gembira, romantis, sedih, magis, lucu atau penghayatan atas harmoni yang disampaikan. Kemampuan dan keberhasilan komposer melakukan pemindahan rasa (*transfer of feeling*) kepada penikmat sekaligus dapat membedakan ciri khas musik yang satu dengan yang lainnya.

Bentuk musik tradisional Bali terdiri atas empat hal, yaitu sumber bunyi, musikalitas, ekspresi musikal, dan tata penyajian. Sumber bunyi berkaitan dengan fisik (instrumentasi) yang dapat dicerna tidak hanya melalui vi-

sual melainkan juga berimplikasi pada musikalitas, dan penyajian. Musikalitas meliputi ritme, melodi, harmoni, tempo, dan dinamika yang dikemas dalam sebuah struktur atau komposisi. Hal lainnya adalah sistem *pelantaran gamelan* Bali yang cukup kaya untuk melahirkan variasi bunyi untuk mendukung penampilan suasana musik. Penyampaian suasana dalam musik Bali disebut ekspresi musikal, yaitu berbagai suasana yang diciptakan untuk mempengaruhi suasana hati. Bentuk akhir musik adalah penyajian yang dikemas tidak hanya indah dari segi suara atau bunyi, melainkan juga penampilan baik instrumen maupun tata panggung beserta pendukung-pendukungnya seperti kostum dan tata rias.

Konsep estetik atau nilai keindahan musik tradisional Bali dapat diamati melalui dua hal, yaitu keindahan ilmiah dan filsafati. Keindahan ilmiah tercermin dari konsep keseimbangan dalam berbagai dimensi seperti dua, tiga, empat, lima, enam, dan tujuh. Konsep estetik musik tradisional Bali juga dapat diamati melalui teori estetik umum Beardsley, yang menyebutkan tiga unsur utama yang menentukan mutu karya seni, yaitu *unity* (keutuhan), *complexity* (kerumitan), dan *intensity* (kekuatan). *Unity* adalah kesatuan hubungan bentuk-bentuk, bermakna utuh, kompak dan tidak ada cacatnya. *Complexity* adalah kerumitan, keanekaragaman, variasi, atau penampilan bentuk-bentuk lain. Karya seni yang memiliki nilai keutuhan dan kerumitan mutu estetikanya belum sempurna jika tidak ada *intensity* yaitu kekuatan, keyakinan, kesungguhan. Intensitas berpotensi memberikan kesan lebih kuat dari yang lain sehingga lebih menonjol dan mampu menarik perhatian khusus.

Keindahan filsafati dalam musik tradisional Bali termuat dalam *Lontar Prakempa*, yaitu berintikan empat aspek pokok yaitu *tatwa* (filsafat atau logika), *susila* (etika), *lango* (estetika), dan *gagabug* (teknik). Keindahan filsafati lainnya yang juga mendasari seniman

Bali dalam berkarya adalah apa yang disebut dengan *taksu* dan *jengah*. *Taksu* adalah *inner power* (kekuatan dalam) yang memberi kecerdasan, keindahan, dan memiliki zat. Sebagai kreativitas budaya murni (*genuine creativity*), *taksu* memberikan kekuatan spiritual kepada seorang seniman untuk mengungkapkan dirinya "lebih besar" dari kehidupan sehari-hari. *Jengah* dalam konteksnya dengan kesenian Bali adalah semangat untuk bersaing guna menumbuhkan karya-karya yang bermutu. Sementara *taksu* mempunyai arti sebagai kreativitas budaya, maka *jengah* adalah sifat-sifat dinamis yang dimiliki oleh budaya itu, suatu proses atau gerak yang menjadi pangkal segala kemajuan dalam kehidupan masyarakat.

Daftar Pustaka

- A.A. Made Djelantik
1992 *Pengantar Ilmu Estetika Jilid II*. Denpasar: Sekolah Tinggi Seni Indonesia.
- Anh, To Thi
1985 *Nilai Budaya Timur dan Barat: Konflik atau Harmoni*. Jakarta: PT Gramedia.
- Covarrubias, Miguel
1972 *Island Of Bali*. Kuala Lumpur: Oxford University Press.
- Dickie, George
1971 *Aesthetics An Introduction*. Pegasus, Bobbs-Merrill Educational Publishing Indianapolis.
- Djohan
1993 *Psikologi Musik*. Yogyakarta: Buku Baik.
- Harnish, David
2000 "The World of Music Composition in Bali" dalam *Journal Musicological Research* Vol. 20, pp. 1-40. Malaysia: Overseas Publisher Association.
- Holt, Claire
1967 *Art in Indonesia Continuities and Change*. Ithaca New York: Cornell University Press.
- Hood, Mantle
1982 *The Ethnomusicologist*. The Kent State University Press.
- I.B. Mantra
1993 *Bali: Masalah Sosial Budaya dan Modernisasi*. Denpasar: PT Upada Sastra.
- I Gede Arya Sugiarta
2008 *Gamelan Pegambuhan "Tambang Emas" Karawitan Bali*. Denpasar: Sari Kahyangan.
- ,
2014 "Pergulatan Ideologi Dalam Penciptaan Musik Bali", *Makalah Seminar Nasional Fakultas Seni Pertunjukan ISI Denpasar*, 7 Nopember 2014.
- I Ketut Donder
2005 *Esensi Bunyi Gamelan dalam Prosesi Ritual Hindu*. Surabaya: Paramita.
- I Made Bandem
1986 *Prakempa Sebuah Lontar Gambelan Bali*. Denpasar: Akademi Seni Tari Indonesia.
- ,
2013 *Gamelan Bali di Atas Panggung Sejarah*. Denpasar: BP STIKOM Bali.
- James Danandjaja
1991 *Folklor Indonesia*. Jakarta: Grafiti.
- Langer, Suzanne K
1988 *Problematika Seni*, Terj. Fx. Widaryanto, Bandung: Akademi Seni Tari Indonesia.

- Lindsay, Jennifer
1991 *Klasik, Kitsch, Kontemporer*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Mack, Dieter
1995 *Ilmu Melodi*. Yogyakarta: Pusat Musik Liturgi.
- McPhee, Colin
1966 *Music In Bali A Study in Form and Instrumental Organization in Orchestral Music*. New Haven and London: Yale University Press.
- Merriam, Alan P
1964 *The Anthropology Of Music*. North western: University Press.
- Muhammad Syafiq
2003 *Ensiklopedi Musik Klasik*. Yogyakarta: Adicita Karya Nusa.
- Pande Made Sukerta
2009 *Gong kebyar Buleleng: Perubahan dan Keberlanjutan Tradisi Gong kebyar*. Surakarta: Program Pascasarjana bekerja sama dengan ISI Surakarta Press.
- Read, Herbert
1990 *Pengertian Seni*. Yogyakarta: Saku Dayar Sana.
- Soedarsono
1993 *"Hand Out Pengantar Sejarah Seni" (diktat mata kuliah)*. Yogyakarta: Program Pascasarjana Universitas Gadjah Mada.
- Sp. Soedarso
1990 *Tinjauan Seni: Sebuah Pengantar untuk Apresiasi Seni*. Yogyakarta: Saku Dayar Sana.
- Tenzer, Michael
1991 *Balinese Music*. Berkeley: Periplus Edition.
- Toth, Andrew
1993 "Selera yang Selaras: Papatutan Gong Ditinjau dari Segi Akustika dan Estetika", dalam Jurnal *Mudra*. Denpasar: Sekolah Tinggi Seni Indonesia.

Sosioestetik: Patung Ruang Publik Kawasan Hunian Masyarakat Urban

Gustiyan Rachmadi, Gustami,S.P., Suwastiwi Triatmodjo
Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta
Jl. Parangtritis Km. 6,5 Yogyakarta, 371233

ABSTRACT

The main problem of this research is how the public space statue in urban areas can have an aesthetic meaning that focusing the harmony on the social, pragmatic, economic, education and recreation. So that the public space statues have integrative functions for the developers of property business and its users. This study was the creation of art works, offers an alternative concept in reconstructing the meaning of public space statue based on the beauty of the social environment in urban residential areas. The presence of a concept does not stop only at understanding the beauty visually but also aesthetic socially. This research aims to find and produce the creative process models of public space statue which are reliable, comprehensive and holistic in accordance with its text and context. Socio-aesthetic method has several stages: (1) Exploration (2) Experimentation and Improvisation, (3) Illumination, (4) Presentation and (5) Evaluation. Which includes in it: idea, peruses the creation and form of presentation. The idea and concept that have been reduced from the accompanied events poured in the visual process and represented in the form of public space statue in the housing complex of SSP Bandung. Construction of the creative process of creating a public space statue is expected to represent as one of application model of social-aesthetic.

Keywords: socio-aesthetic, public spaces statue, residential areas, urban society

ABSTRAK

Permasalahan pokok penelitian ini, bagaimana patung ruang publik di kawasan masyarakat urban dapat bermakna secara estetik dengan memperhatikan aspek harmoni secara sosial, pragmatis, ekonomis, edukasi dan rekreasi. Sehingga patung ruang publik ini memiliki fungsi integratif bagi pengembang dunia usaha *property* maupun masyarakat penggunanya. Penelitian penciptaan karya seni ini, menawarkan konsep pengembangan dalam merekonstruksi pemaknaan patung ruang publik yang berbasis pada keindahan lingkungan sosial kawasan hunian masyarakat urban. Kehadiran konsep yang tidak berhenti pada pemahaman keindahan secara visual saja, melainkan estetis secara sosial. Penelitian ini bertujuan menemukan dan menghasilkan model proses kreatif penciptaan karya seni patung ruang publik yang *reliable*, komprehensif dan holistik sesuai dengan teks dan konteksnya. Metode kajian Sosioestetik ini melalui beberapa tahapan: (1) Eksplorasi (2) Eksperimentasi dan Improvisasi, (3) Iluminasi, (4) Presentasi dan (5) Evaluasi. Yang mencakup di dalamnya: ide, peroses penciptaan dan bentuk penyajian. Gagasan serta konsep yang direduksi dari peristiwa pendukung yang menyertai, dituangkan dalam proses visual dan direpresentasikan dalam bentuk patung ruang publik di kawasan komplek perumahan SSP Bandung. Konstruksi proses kreatif penciptaan seni patung ruang publik ini diharapkan dapat mewakili sebagai salah satu model aplikasi esetika-sosial.

Kata kunci: sosioestetik, patung ruang publik, kawasan hunian, masyarakat urban

PENDAHULUAN

Di Indonesia penempatan patung sebagai bagian dari ruang publik sudah dimulai sejak masa pemerintahan Orde Lama, yang menempatkan patung di beberapa titik ibu kota Jakarta. Pada masa pemerintahan Orde Baru hal tersebut terus berlanjut, hingga masa pasca Orde Baru, sedangkan pada masa reformasi pembuatan patung ruang publik yang dilakukan oleh pemerintah dapat dikatakan berkurang, walaupun ada, tidak sebanyak dibandingkan pada masa sebelumnya. Berbeda pada masa sekarang pembuatan patung ruang publik banyak dilakukan oleh pihak swasta. Hal ini dapat dilihat dengan dibangunnya beberapa karya patung ruang publik oleh pihak swasta di beberapa kota besar di Indonesia seperti Jakarta, Bandung, Manado dan kota besar lainnya.

Di era Orde Lama sebagian besar patung ditempatkan terfokus di wilayah ibu kota, khususnya di simpang jalan, sudut-sudut kota, dan tempat strategis lainnya. Dewasa ini karya seni patung dengan berbagai bentuk dan gayanya tidak hanya dibangun di ibu kota atau pusat keramaian kota, seperti alun-alun atau persimpangan jalan saja, tetapi telah menyebar penempatannya di berbagai ruang-ruang kota hingga ke kawasan kompleks perumahan.

Mencermati akan hal tersebut di atas, bahwa pemaknaan ruang sosial telah mendekati dan bersinggungan dengan dimensi yang berkaitan dengan ekonomi. Artinya kehadiran karya seni patung tidak hanya sebagai simbol patriotisme dan nasionalisme seperti pada masa Orde Lama dan Orde baru, melainkan merambah pada pencitraan sosial dan ekonomi, seperti karya seni patung yang berada pada suatu kawasan perumahan tertentu.

Secara diakronik, berdasarkan pada analisis data lapangan yang telah dilakukan, bahwa persoalan karya seni patung

yang telah mengisi dan menghiasi di berbagai ruang eksterior dari arsitektur gedung, serta ruang publik di berbagai wilayah atau daerah kota-kota tertentu, khususnya dalam konteks periodisasi seperti disebutkan di awal telah membawa perubahan. Perubahan dimaksud, baik terkait dengan perubahan bentuk maupun gaya, demikian pula pada sisi makna dan fungsi secara sosial. Artinya hal ini dapat diasumsikan bahwa persoalan wujud, bentuk secara fisik tidak terlepas dengan persoalan-persoalan yang terkait, di antaranya adalah hubungan di antara keduanya dengan kehidupan sosial-budaya masyarakat lingkungan sekitar. Secara sinkronik, peristiwa-peristiwa ketidaksepahaman dan ketidakrelevanan mengenai nilai dan bentuk dari wujud patung itu sendiri masih sering dijumpai, seperti peristiwa protes warga serta penghancuran sepihak dari kelompok masyarakat tertentu. Hal ini terjadi pada Patung 'Tiga Dara' yang dibongkar masyarakat di Kota Bekasi, patung 'Tari Zapin' di Pekanbaru, dan patung 'Gatot Kaca' di Purwakarta Jawa Barat.

Peristiwa atau persoalan tersebut di atas menggugah dan menginspirasi ide gagasan untuk mengkaji lebih dalam mengenai seni patung itu sendiri, relevansinya dengan fasilitas zaman di tengah-tengah era kehidupan sosial-budaya dewasa ini. Peristiwa-peristiwa itu dijadikan sebagai landasan pokok yang melatar belakangi gagasan dan konsep penciptaan karya tulis ini, khususnya dalam pengembangan kreativitas seni patung pada sebuah ruang publik di kawasan kompleks perumahan.

Di era industrialisasi dan ekonomi sekarang ini, representasi ruang publik wilayah perkotaan khususnya dalam ranah realitas keindahan lingkungan yang harmonis, kini menjadi bertambah miskin dan berkurang. Secara fisik, ruang-ruang publik semakin sempit dan kurang diperhatikan. Asumsinya tidak hanya berkurang pada ranah

pemanfaatan dan pemaknaannya, tetapi ruang publik telah mengalami pergeseran dan perkembangan dari fungsi sosial dan ekologis ke arah yang lebih praktis, yakni lebih mengarah pada daya guna sosial-estetis (simbolis) dan ekonomis. Persoalan estetika yang bersifat simbolistik dan ikonis, khususnya dalam konteks patung yang mengisi atau menghiasi ruang publik, perlu dipertanyakan kembali terkait dengan pemahamannya tentang realitas estetika yang dilakukan melalui instrumen-instrumen yang proporsional, realistik, kontekstual, sinergi, dan harmoni untuk diungkapkan sebagai tindakan nyata dari pengembangan kreativitas seni patung pada suatu ruang publik.

Sebagai model kreativitas dalam penggarapan disertasi penciptaan karya seni patung ruang publik ini adalah bagaimana mengolah ruang publik di kawasan kompleks perumahan dapat diwujudkan menjadi karya seni yang memiliki makna sosial-estetik bagi masyarakat penggunaannya, baik secara langsung maupun tidak langsung, karya seni tidak hanya sebatas indah dinikmati dari satu aspek pandang saja. Dengan demikian rumusan masalah dalam bentuk pertanyaan riset, pertama, mengapa karya seni patung perlu hadir di kawasan perumahan masyarakat urban? Kedua, unsur-unsur apa saja yang memandu perwujudan karya patung ruang publik yang relevan dan ideal, baik secara bentuk, nilai dan makna, maupun kaitannya dengan pencitraan kawasan pemukiman masyarakat urban? Ketiga, bagaimana menciptakan bentuk visual patung ruang publik di kawasan perumahan perkotaan, yang relevan dengan nilai dan makna dari lingkungan masyarakat setempat.

Berangkat dari dorongan peristiwa seperti disebutkan pada latar belakang di atas, bahwa tujuan penciptaan ini adalah merekonstruksi pemaknaan patung ruang publik yang berbasis pada lingkungan sosial

kawasan hunian masyarakat urban, sehingga patung tidak berhenti pada pemahaman keindahan secara visual saja, melainkan estetis secara sosial. Gagasan serta konsep yang direduksi dari peristiwa seperti pada latar belakang tersebut di atas, kemudian dituangkan dalam proses visualisasi dan direpresentasikan dalam bentuk patung ruang publik di kawasan kompleks perumahan SSP Bandung, diharapkan dapat mewakili sebagai salah satu model aplikasi estetika-sosial. Secara khusus tujuan penelitian karya cipta seni ini adalah pertama, mensinergikan nilai dan fungsi keindahan visual dengan nilai-nilai sosial dalam suatu tatanan lingkungan kawasan perumahan masyarakat kota. Kedua, mewujudkan harmonisasi keindahan ruang publik kawasan perumahan masyarakat kota secara proporsional khususnya kawasan SSP Cisarua Bandung yang bernuansa sosial.

Patung dengan berbagai bentuk dan gayanya telah mengisi ruang-ruang publik khususnya di daerah ibu kota Jakarta dan kota-kota besar, seperti di Bandung, Surabaya, Semarang, Yogyakarta dan lain sebagainya. Namun demikian apakah perwujudan dari seni patung ruang publik tersebut sudah sesuai dengan lingkungannya atau hanya bersifat dan bermakna menghias terhadap fasilitas fisik suatu ruang tertentu. Kalau memang hanya pada tataran seperti itu, berarti karya seni patung ruang publik itu secara fisik berjarak dari persoalan interaksi sosial masyarakatnya. Padahal dapat dirasakan manfaat dan kegunaan dari ruang publik itu sendiri, adanya interaksi sosial yang sangat dekat dan erat sekali.

Dari sisi lain, karya seni patung ruang publik ini dengan berbagai bentuk modelnya, yakni figuratif (*personal, allegorical form, portait statue*) maupun non-figuratif (*impersonal, abstract*), secara visual telah berhasil memberikan daya rangsang yang dapat mengalihkan perhatian publik sekaligus

mengubah citra ruang menjadi indah dan menawan. Sebaliknya ada beberapa karya patung yang tidak berhasil seperti itu, contohnya karya patung 'Tiga Dara' di Bekasi dan patung 'Gatot Kaca' di Purwakarta Jawa Barat yang diprotes dan dibongkar oleh sekelompok masa karena diindikasikan tampilan visualnya tidak selaras dengan ideologi masyarakat sekitarnya.

METODE

Penelitian ini merupakan penelitian kualitatif penciptaan seni melalui metode pendekatan rekonstruksi proses kreatif dengan strategi ekspreimentatif. Proses penelitian penciptaan ini dengan memperhatikan dan mempertimbangan beberapa aspek pendukung proses penciptaan patung ruang publik sebagai salah satu model pengembangan keilmuan interdisiplin seni dan sosial (sosioestetik).

a. Tahap Identifikasi

Gambaran wujud patung ruang publik pada disertasi penciptaan ini menekankan pada esensi keindahan yang bermuatan nilai dan makna sosial. Artinya, patung sebagai teks (keindahan visual), aplikasinya dalam ruang publik memiliki keterhubungan yang relevan yakni pada konteks sosial (rekreasi-edukasi).

Karya patung ruang publik di perumahan tidak berjarak dengan masyarakat lingkungan sekitar. Masyarakat dapat berinteraksi langsung dengan karya seni tersebut.

Patung ruang publik dibuat dengan memperhatikan:

- luas area, denah lokasi, dan sirkulasi, dengan memperhatikan hal tersebut dapat digambarkan ukuran besar patung, tinggi patung dan elemen penunjangnya.
- Kultur masyarakat, dengan memperhatikan kultur masyarakat penghuni dan kondisi lingkungan masyarakat seki-

tarnya, baik pada aspek ideologi, pendidikan, historis dan lain sebagainya nantinya akan dapat digambarkan melalui gaya visual dari patung dimaksud.

- Memperhatikan historis dari daerah setempat, nantinya akan dapat digambarkan melalui bentuk patung.
- Memperhatikan gaya arsitektur kompleks perumahan "SSP Bandung" yang moderen. Patung akan menselaraskan pada gaya arsitektur tersebut, selengkapny lihat tabel 1.

b. Tahap Eksplorasi

Berdasarkan pengamatan dan analisis awal terhadap latar belakang dan tinjauan referensi tersebut di atas, ditemukan beberapa unsur yang mempengaruhi terhadap proses perwujudan atau penciptaan karya. Pada tahap eksplorasi, yakni *pra-image* atau sering disebut proses pengembaraan kognitif dari pengalaman-pengalaman atau peristiwa yang pernah di alami oleh seseorang, pada ranah ini, unsur-unsur seperti yang terdapat di dalam peristiwa, gagasan dan pengalaman dapat dikelompokan: 1) unsur yang mempengaruhi kegelisahan seniman, 2) lingkungan alam, 3) lingkungan sosial-budaya, 4) material yang terkait dengan persoalan-persoalan terhadap kesesuaian bentuk dan fungsi, baik secara praktis maupun secara sosial dan interaksinya.

Unsur yang mempengaruhi kegelisahan seniman baik secara internal maupun eksternal. Secara internal yaitu diri pengalaman-pengalaman pengetahuan mematumng penulis selama menggeluti profesi seniman seni patung dari masa pertama kuliah S1 hingga masa sekarang. Secara eksternal, yaitu pengalaman diri penulis sewaktu masih kanak-kanak, yang dalam hal ini berposisi sebagai pengguna fasilitas zaman seperti anak-anak lain pada umumnya, yaitu anak yang aktif cenderung suka bermain di lingkungan pelataran/halaman rumah, lapangan, dan atau area fasilitas umum lainnya.

Tabel 1 Unsur-unsur pemandu penciptaan patung ruang publik di Komplek Perumahan SSP Bandung

No.	Sub Bidang Terkait	Unsur Pengaruh	Unsur Pertimbangan (Sosio-estetik)
1	Ekologi	- Struktur alam dan lingkungan - Cuaca - Perkebunan, tanah gembur (dataran tinggi)	Konstruksi dan material bahan patung
2	Geografi	- Daerah/wilayah pengembangan kota (Bandung Barat)	Lingkungan masyarakat pekerja/pegawai
3	Kependudukan Masyarakat Penghuni	- Sebagian besar penghuni kelompok keluarga muda, profesi pegawai negeri dan swasta. - Rata-rata memiliki anak usia 3 tahun s.d 8 tahun dengan jumlah 30 anak. - Jumlah KK 73, dari 85 rumah yang tersedia.	Kebutuhan bagi anak-anak penghuni terkait dengan area atau lahan ruang publik taman komplek perumahan "SSP Bandung"
4	Kondisi Sosial-Ekonomi	- Sistem budaya setempat - Strata sosial dan ekonomi masyarakat setempat. - Gaya hidup	Masyarakat urban dari berbagai daerah, suku, etnis yang bermukim sebagai anggota masyarakat pekerja/pegawai (tingkat kesibukan tinggi)
5	Kondisi Kultural dan Religi	- Sistem kepercayaan dan keyakinan warga masyarakat penghuni. - Ideologi budaya	- Mayoritas beragama Islam - Modern, demokratis, adaptif, dan terbuka
6	Lingkungan Arsitektur kawasan pemukiman	- Gaya arsitektur - Pencitraan	Modern, Pragmatis, minimalis
7	Historis	Beberapa informasi yang didapatkan pada masa sebelum dibangun kawasan perumahan di daerah SSP Bandung dan sekitarnya (Cisarua Bandung Barat)	Kawasan sebelumnya adalah kawasan perkebunan/perbukitan yang memiliki banyak pepohonan rindang dan dihuni banyak burung.
8	Managemen Seni Rupa (Patung) aplikasinya dalam bidang usaha property	Berfokus pada kepentingan pembuat, pengguna, dan pemesan secara utuh dan harmoni	- Kepentingan pembuat: idealisme aka demik. - Kep. pengguna: patung yang indah ber makna luas (substantive) - Kep. pemesan: saling menguntungkan

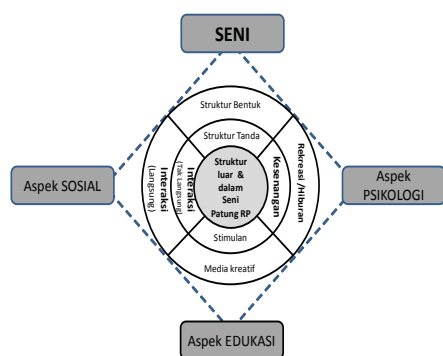
Kegelisahaan pada perkembangan kota yang cenderung seiring berbalik dengan pengembangan atau pemeliharaan ruang-ruang publik yang kian menyempit sebagai fasilitas umum yang jarang didapatkan di lingkungan kota-kota besar seperti Bandung.

Unsur-unsur lingkungan alam yang dapat mempengaruhi wujud dan bentuk karya itu sendiri. Hal ini juga sangat ditentukan oleh pengetahuan dan kreativitas seniman. Alam dan lingkungannya adalah sumber inspirasi yang paling kaya akan referensi-referensi bentuk, material dan teknik yang dapat diadopsi pada kreativitas seni patung pada khususnya.

Unsur-unsur lingkungan sosial-budaya yang mencakup historikal lingkungan kawasan tersebut, ideologi dan keyakinan masyarakat pengguna dan sekitar, serta status sosial khususnya ilmu pengetahuan dan ekonomi.

Unsur-unsur material yang terkait dengan persoalan kesesuaian bentuk, teknik pengerjaan dan fungsi baik secara praksis maupun secara simbolis (pencitraan dan keindahan).

Dengan memperhatikan peristiwa yang telah dipaparkan pada latar pada latar belakang di atas, serta kaitannya dengan poin di atas, realitasnya ada beberapa kepentingan yang mempengaruhi terhadap per-



Bagan 1: Aspek Pertimbangan Penciptaan Beberapa aspek interdisipliner yang terkait dengan unsur pemandu perwujudan patung ruang publik di Kawasan Pemukiman Masyarakat Urban “SSP Bandung”. (Sumber: Bagan diadaptasi dari Tjetjep Rohendi Rohidi, 2011)

soalan-persoalan ruang publik di lingkungan masyarakat kota. Pengaruh dan dominasi aktivitas tersebut dapat digambarkan pada bagan 1.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Tinjauan Tentang Ruang dan Ruang Publik

Kata ruang publik merupakan terjemahan dari kata *public space* dalam bahasa Inggris. Anehnya kata tersebut tidak memiliki penjelasan semantik untuk menjelaskan dirinya sendiri. Jalan yang terbaik untuk menangkap artinya adalah dengan cara melacak padanan katanya. Dalam *Webster's New World College Dictionary of Current English* (1995:1087) dikutip Miky E. Santoso (2006:99-105), ada satu kata yang sepadan dengan kata *public space*, yaitu kata *public domain*, yang berarti: 1) *public land*; 2) *the conditions of being free from copyright or patent and hence, open to use by anyone*. Menurut Miky E. Santoso (2006:99-105), tempat (*place*) merupakan bagian dari ruang (*space*) yang didiami dan digunakan oleh seseorang atau sesuatu, dan memberikan pemaknaan (*meaning*) dan nilai (*value*) pada ruang tersebut. Tempat

adalah ruang interaksi masyarakat dengan lingkungan di dekatnya yang memberikan karakteristik pada tempat tersebut sehingga berbeda dengan lingkungan sekitar yang lain. Bertolak dari kedua pengertian tersebut nampak bahwa masyarakat Komplek Perumahan SSP Bandung memiliki peranan yang besar dalam memberikan pemaknaan terhadap ruang yang ada di dalam lingkungan kompleks perumahan tersebut. Karena ruang di sekitarnya sering digunakan dan mudah diakses oleh publik, maka ruang di sekitar ruang terbuka hijau itu disebut sebagai ruang publik.

Terkait dengan keberadaan ruang publik dan pemahamannya terhadap kehidupan publik di dalamnya, serta pemahaman historis terhadap perkembangan ruang terbukanya, ruang publik perlu mempunyai setidaknya tiga pola perilaku (*behavioural setting*), yaitu: responsif, demokratis dan bermakna. Responsif meliputi aspek kenyamanan, tempat berekreasi, tempat mengadakan pertemuan, tempat mengadakan hubungan atau komunikasi dan berdiskusi, baik aktif maupun pasif, serta sebagai tempat untuk beristirahat, melepaskan lelah dari kehidupan rutin. Pola responsif ini dirancang dan dikelola untuk melayani kebutuhan pemakainya. Demokratis dalam arti dapat diakses oleh seluruh publik atau masyarakat dan memberikan kebebasan untuk beraktivitas serta dapat melindungi hak-hak penggunaannya. Bermakna, yaitu mempunyai ikatan yang erat dengan tempat atau kondisi sekitarnya, terutama kehidupan masyarakatnya dalam konteks yang lebih luas dan mereka terkait dengan lingkungan secara fisik maupun sosial. Keterikatan tersebut berhubungan dengan aspek-aspek yang melatarinya, serta dapat memberikan kesempatan kepada orang atau masyarakat untuk memahami keterkaitan yang kuat antara tempat, kehidupan pribadinya, dan dunia yang luas (Santoso, 2006:100-101).

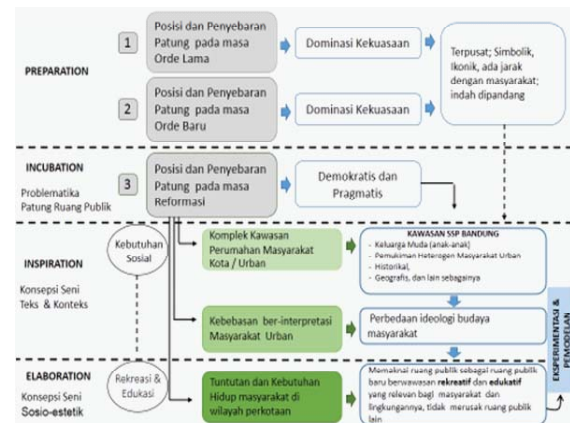
Ruang publik dan ruang privat secara

fenomenologis tidak dapat dipisahkan satu dengan yang lain. Seorang subjek merasakan kehadirannya secara bersamaan, sama dengan fenomena ketika ia merasakan dualitas batas dan ruang serta isi dan kosong sekaligus (Pierre Albert Birot, 1995:217). Makna yang satu senantiasa tergantung kepada yang lain. Demikianlah hubungan antara ruang pribadi dan ruang publik. Ruang publik dan ruang privat bukan dua hal yang terpisah secara mutlak, meskipun jelas berbeda, karena masing-masing memiliki struktur, baik fisik maupun makna serta aturannya sendiri. Pada saat membawa ruang privat ke dalam ruang publik, orang senantiasa sadar bahwa dia harus membatasi atau menyesuaikan dengan sifat ruang publik yang dimasukinya. Ruang publik dalam arti yang sungguh-sungguh murni adalah ruang yang memang tidak boleh dikuasai oleh pihak atau kelompok tertentu.

Sosioestetik Patung Ruang Publik

Secara tekstual, estimasi karya ini didasari dari hasil analisa patung-patung ruang publik di Indonesia dari periode masa Orde Lama, Orde Baru dan Orde Reformasi. Secara kontekstual, terinspirasi dari bebe-rapa unsur pertimbangan seperti pada tabel 1, seperti di antaranya, patung ruang publik ini mengelaborasi kebutuhan sosial masyarakat penghuninya dengan orientasi pada fungsi rekreasi dan edukasi.

Berdasarkan hasil analisa problematika patung ruang publik pada tahapan no 3 bagan 2, khususnya studi terhadap posisi dan penyebaran patung pada masa Era Reformasi ditemukan beberapa bentuk patung ruang publik yang ada di kawasan perumahan masyarakat kota. Dari hasil observasi studi lapangan di kawasan "SSP Bandung" dan komparasi karya-karya patung sejenis terdahulu di beberapa daerah lainnya, gambaran wujud patung ruang publik pada karya tulis penciptaan ini menekankan pada esensi



Bagan 2: Skema Jalan Pengembangan Konsep Penciptaan Patung Ruang Publik di SSP Bandung (Bagan alur berfikir ini dibuat Penulis)

keindahan yang bermuatan nilai dan makna sosial. Artinya, patung sebagai teks keindahan visual, aplikasinya dalam ruang publik memiliki keterhubungan yang relevan dan kontekstual. Relevansi keterhubungan patung sebagai elemen estetis di lingkungan sosial perumahan (dunia *property*) secara kontekstual dan penciptaannya perlu memperhatikan unsur-unsur yang mempengaruhi pada proses pembuatannya. Adapun indikator yang menjadi unsur-unsur pertimbangan dalam perancangan konsep bentuk patung ruang publik ini adalah sebagai berikut.

Unsur-unsur pemandu tersebut di atas, secara interdisiplin keindahan seni patung harus dirangkum dalam suatu pertimbangan secara holistik menjadi tema dan konsep penciptaan patung ruang publik yang proporsional dan harmoni di antara berbagai kepentingan dan dominasinya.

Secara administratif dan manajerial pada penciptaan karya seni patung ruang publik ini direncanakan akan mengikuti dan menyesuaikan waktu yang sudah ditentukan oleh Pascasarjana Institut Seni Indonesia Yogyakarta, mulai dari ujian proposal, penulisan, penciptaan sampai ke ujian dan pameran. Dalam penciptaan ini diadakan peninjauan dan pengamatan terhadap tempat atau lokasi dan objek kajian, serta memper-

hatikan dan mempertimbangkan beberapa aspek, seperti lokasi komplek perumahan (luas dan kulturnya), dan gaya arsitektur komplek perumahan "SSP Bandung"

Sebagai gambaran wujud, digambarkan lokasi dan kondisi komplek perumahan sebagai berikut:

- Luas area, dengan memperhatikan denah lokasi dapat digambarkan ukuran besar patung, tinggi patung dan elemen penunjangnya.

- Kultur masyarakat, dengan memperhatikan kultur masyarakat penghuni dan kondisi lingkungan masyarakat sekitarnya, baik pada aspek ideologi, pendidikan, dan lain sebagainya nantinya akan dapat digambarkan melalui bentuk, material bahan dan gaya visual dari patung dimaksud.

Sebelum patung dibuat dan ditempatkan pada area ruang publik yang ditentukan, beberapa alternatif bentuk patung direncanakan akan dibuat dalam skala 1:10, dengan pendekatan material yang sama dengan skala 1:1. Dari beberapa alternatif patung tersebut, akan dipilih salah satu untuk direalisasikan dengan skala 1:1 yang akan ditempatkan di ruang publik di lingkungan perumahan SSP di Bandung.

Karya Seni Patung: Ruang Fisik dan Ruang Sosial

Merujuk pada teori Feldman dalam *Art as Image and Idea*, karya patung yang berada di ruang publik termasuk dalam karya seni yang mempunyai fungsi sosial dimana ia dibuat untuk kepentingan umum. Pada karya patung berfungsi sosial, seorang seniman berkarya bukan untuk dirinya sendiri, tetapi sebagai tanggapan terhadap keadaan sosialnya. Untuk itu seniman harus dapat mengutarakan tanggapannya melalui karya dengan beberapa unsur pertimbangan, dengan satu tujuan agar dapat dimengerti oleh semua lapisan masyarakat. Mengenai

batasan fungsi sosial seni, Feldman menyatakan bahwa seni dapat termasuk ke dalam fungsi sosial:

"(1) *It seeks or tends to influence the collective behavior of people*, (2) *It is created to be seen or used primarily in public situations*; and (3) *it expresses or describes social or collective aspects of existence as opposed to individual and personal kinds of experience*" (Feldman, 1967:36).

Oleh karena itu patung yang ditempatkan di ruang publik secara tidak langsung dapat mempengaruhi nilai dan manfaat lingkungannya, baik dalam lingkup arsitektural maupun dalam lingkup sosial, yang pada akhirnya menciptakan sebuah lingkungan yang lebih baik.

Ruang Sosial menurut Ridwan Kamil (2002) dalam artikelnya "Arsitektur Kota Anti Kota" dalam majalah *I-Arch*, edisi 02/2002, bahwa *the city is the people*. Ia mencontohkan bahwa kota-kota dunia yang masuk kategori *world great cities* umumnya memiliki kepedulian atas pentingnya ruang sosial kota, *social space* sebagai bagian dari roh kehidupan sebuah kota. Menurutnya, kemajuan peradaban, teknologi, dan kompleksitas budaya tidak seharusnya merusak pemahaman bahwa kota adalah untuk kehidupan manusia itu sendiri. Ia berpendapat bahwa bangunan hadir dan bersentuhan dengan publik, sehingga sudah semestinya bahwa setiap gedung yang dirancang dalam kota urban haruslah menjadi karya arsitektur yang memiliki kepeberpihakan terhadap sistem ekologis yang sensitif menghidupkan lingkungan kota dengan berbagai alternatif fasilitasnya. Dalam konteks ini nampak bahwa pada akhirnya keberadaan sebuah patung di ruang publik, kembali kepada otoritas penggunaannya, yakni publik atau masyarakat yang ada di sekitarnya. Faktor hasrat dan emosi, latar belakang pengalaman, berbagai kepentingan dan juga peran serta ekonomi kapitalis sebagai sistem global juga ikut mempengaruhi pola perilaku, aktivitas dan pemahaman publik atas patung di ruang publik.

Dalam buku *Indonesian Heritage, "Visual Art"* Seri Ke 7, dikatakan bahwa setelah Indonesia merdeka, pemerintahan pertama dipimpin oleh Presiden Soekarno yang merupakan seorang arsitek terdidik dan pecinta seni yang pada era ini memulai sebuah program perencanaan dan pengembangan kota di Indonesia, terutama Ibukota Jakarta yang menjadi pintu gerbang negara. Salah satu gedung pertama di Jakarta adalah Hotel Indonesia yang dibangun pada tahun 1962 oleh arsitek Amerika, Sorensen. Presiden Soekarno bersemangat untuk membangun hotel ini sebagai sebuah bagian percontohan negara. Dengan pikiran ini, ia memanggil para seniman dari Yogyakarta ke Istana Presiden di Bogor untuk membicarakan perihal gagasannya. Tim ini terdiri dari: Hendra Gunawan, Sudarso, Djoni Trisno, Sutopo, Haryadi, Gambir Anom, Suro-no, Edhi Sunarso, dan G. Sidharta Soegijo. Presiden kemudian memesan relief, lukisan dinding, dan patung untuk menghias gedung dan menekankan bahwa hotel harus menjadi kebanggaan bangsa. Soekarno lebih jauh menentukan bahwa semua seni harus dihasilkan oleh para seniman Indonesia menggunakan bahan-bahan setempat. Peristiwa tersebut merupakan awal seni untuk umum di Indonesia dan tentu diharapkan dapat diapresiasi oleh masyarakat (Tjahjono, 2002). Dalam hal ini, apresiasi dapat diartikan mendapat tanggapan dari masyarakat, sehingga mereka dapat mengerti nilai-nilai yang disampaikan, atau menolak, atau dapat menikmati karya tersebut sebagai wujud keindahan suatu benda sebagai unsur rupa saja, juga tentang keberadaannya di tempat umum atau ruang publik.

Tinjauan Aspek Edukasi dan Rekreasi bagi anak dan orang dewasa

Dengan memperhatikan beberapa bidang dan unsur yang terkait dan terdapat di dalam proses penciptaan karya seni patung



Bagan 3: Kerangka Teoritik yang menuntun pada Konsep Bentuk

ruang publik ini, maka konsep bentuk patung ruang publik di SSP Bandung adalah relevansinya dengan sosial estetik. Konsep sosial estetik adalah usaha untuk menghadirkan aspek edukasi dan rekreasi pada patung ruang publik di SSP Bandung yang sesuai dengan konteksnya.

Teori rekreasi yang dikembangkan oleh Schaller dan Lazarus, dua orang sarjana Jerman di antara tahun 1841 dan 1884 menyatakan permainan itu sebagai kesibukan rekreatif, sebagai lawan KERJA dan keseriusan-hidup. Orang dewasa mencari kegiatan bermain-main, apabila ia merasa capai sesudah bekerja atau melakukan tugas-tugas tertentu. Dengan begitu permainan tadi bias "me-rekiir" kembali kesegaran tubuh yang tengah lelah (Kartono,1990:117).

Dengan jalan bermain-main, anak melakukan eksperiment tertentu, dan ber-eksplorasi, sambil mengetest kesanggupannya. Melalui permainan anak mendapatkan macam-macam pengalaman yang menyenangkan, sambil menggiatkan usaha belajar dan melaksanakan tugas-tugas perkembangan. Semua pengalamannya visa kegiatan bermain-main, anak memberikan dasar yang kokoh kuat bagi pencapaian macam-macam keterampilan yang sangat diperlukan bagi pemecahan kesulitan hidup di kemudian hariya (Kartono,1990:117).

Dari pernyataan tersebut, dinyatakan secara tegas bahwa rekreasi mencakup pada kebutuhan orang dewasa juga pada anak-anak. Bentuk kegiatan nyata dari rekreasi itu adalah lawan dari kerja dan keseriusan dalam perilaku kehidupan. Demikian pula bahwa rekreasi dan edukasi memiliki hubungan yang sangat erat di dalam suatu bentuk konsep bermain. Karena di dalam bermain juga memuat aspek edukasi, demikian pula di dalam edukasi memuat rekreasi. Di dalam edukasi memuat rekreasi ditujukan pada bentuk atau model pengemasan edukasi itu sendiri, yakni pengemasan edukasi dengan konsep bermain sambil belajar, belajar melalui bentuk-bentuk dan atau metode bermain.

PENUTUP

Perlunya menghadirkan gagasan karya seni patung yang mempertimbangkan unsur-unsur terkait sesuai dengan kondisi lingkungan alam, dan sosial masyarakat penghuni di kawasan perumahan masyarakat urban (SSP Bandung) dengan memperpadukan fungsi estetik dan fungsi sosial. Selain itu perlu merumuskan dan mewujudkan konsep dan bentuk patung ruang publik 'Sosioestetik' dengan berbagai unsur-unsur yang memandu perwujudan karya patung ruang publik yang relevan dan ideal, baik secara bentuk, nilai dan makna, bagi masyarakat (SSP Bandung, akademisi bidang keilmuan dan masyarakat luas).

Penciptaan Patung Ruang Publik dalam konteks Sosio-estetik (1) memperhatikan aspek kontekstual masyarakat setempat; (2) memiliki citra kawasan; (3) berfungsi interaktif (tidak hanya indah dipandang mata/berjarak); (4) terintegrasi dengan konsep perumahan yang memberikan ruang untuk berinteraksi antar penghuninya.

Daftar Pustaka

- Albert Birot, Pierre
1995 *Les Amusements Naturels* Dikutip oleh Gaston Bachelard, dalam *Poetics of Space*.
- Feldman, E.B
1967 *Art as image and idea*. New Jersey Prentice Hall.
- Goenawan Tjahjono
2002 *Indonesia Heritage, "Visual Art"*, Glorier, Jilid 7, Jakarta.
- Husen Hendriyana
2008 "Tinjauan Kreativitas pada Proses Penciptaan Alat Musik karya Dodong Kodir", *Panggung Jurnal Seni dan Budaya*. Vol. 18, No.1.
- Kartini Kartono
1990 *Psikologi Anak (Psikologi Perkembangan)*. Jakarta: Penerbit Mandar Maju.
- Tjetjep Rohendi Rohidi
2011 *Metodologi Penelitian Seni*. Semarang: Cipta Prima Nusantara.
- Ridwan Kamil
2002 "Arsitektur Kota Anti Kota", *I-Arch: Grasindo Mediatama*, edisi 02, tahun 2002, Jakarta.
- Santoso, M.E
2006 "Berbagai Konsep Pemikiran Berkaitan dengan Korelasi antara Monumen dan Ruang Publik di Sekitarnya", *Jurnal Imaji FSRD U.K. Maranata*, Bandung.

Perkembangan *Ronggeng* Sebagai Seni Tradisi Di Kabupaten Pangandaran

Nina Herlina Lubis, Undang Ahmad Darsa
Universitas Padjadjaran
Jl. Raya Bandung-Sumedang Km. 21 Jatinangor 45363

ABSTRACT

This article is the result of literature and field research on the potential social, economic, political, and cultural Pangandaran Regency funded by the Higher Education budget year 2014. The problem is studied in this article is how the dancer's art history? Is the presentation of art ronggeng amended from time to time? How the government's efforts to preserve the art ronggeng? To answer that question, the research method used is the historical method because the study was conducted in a historical perspective. In the implementation, the method includes the history of the four stages, namely: heuristics, criticism, interpretation, and historiography. For purposes of analysis, this article comes to the concept and theory of art that is relevant to the problem. The results showed that in the beginning, art exhibits ronggeng sacred because it is associated with trust samanisme and in its development, shifted into profane. Negative elements inherent in the art ronggeng, slowly removed or changed so no longer deemed violated social norms.

Keywords: Pangandaran regency, ronggeng, history, traditional arts

ABSTRAK

Tulisan ini merupakan hasil penelitian kepustakaan dan lapangan mengenai potensi sosial, ekonomi, politik, dan budaya Kabupaten Pangandaran yang dibiayai oleh Dikti tahun Anggaran 2014. Permasalahan yang dikaji dalam tulisan ini adalah bagaimana sejarah seni *ronggeng* itu? Apakah penyajian seni *ronggeng* tersebut mengalami perubahan dari waktu ke waktu? Bagaimana upaya pemerintah dalam melestarikan seni *ronggeng*? Untuk menjawab pertanyaan itu, metode penelitian yang dipergunakan adalah metode sejarah karena penelitian ini dilakukan dalam perspektif historis. Dalam implementasinya, metode sejarah meliputi empat tahap, yaitu *heuristik*, kritik, interpretasi, dan historiografi. Untuk keperluan analisis, tulisan ini dilengkapi dengan konsep dan teori kesenian yang relevan dengan permasalahan yang ada. Hasil penelitian menunjukkan bahwa pada awalnya, kesenian *ronggeng* menunjukkan sifat sakral karena terkait dengan kepercayaan *samanisme* dan dalam perkembangannya, bergeser menjadi bersifat profan. Unsur-unsur negatif yang melekat dalam kesenian *ronggeng*, secara perlahan dihapus atau diubah sehingga dipandang tidak lagi melanggar norma sosial.

Kata kunci: Pangandaran, *ronggeng*, sejarah, kesenian tradisional

PENDAHULUAN

Berdasarkan data Dinas Pendidikan, Kebudayaan, Pemuda dan Olahraga Kabupaten Pangandaran, dan wawancara dengan praktisi seni, kesenian daerah yang tetap bertahan dan terus berkembang di Kabupaten Pangandaran, di antaranya lain seni *Ibing* atau *Ronggeng*. Kesenian tersebut masih tetap hidup karena masih mendapat dukungan penuh dari masyarakat Pangandaran. Namun demikian, untuk mempertahankan keberadaan seni tradisi tersebut, tidak hanya sekedar mendapat dukungan dari masyarakat, tetapi harus pula diikuti oleh upaya-upaya pelestarian. Hal ini perlu dilakukan karena tanpa dukungan dari pemerintah, lambat laun seni tradisi tersebut akan hilang karena akibat modernisasi masyarakat begitu terbuka menerima pengaruh dari luar.

Ciri bahwa *Ronggeng gunung* merupakan kesenian tradisional adalah pemakaian alat-alat musik yang relatif sederhana (terdiri dari *kendang*, *ketuk*, *kecrek*, dan *goong*). Musikalitas lagu yang dibawakan juga relatif sederhana. Suasananya monoton serta lirik yang berupa *sisindiran* yang dikumandangkannya dengan melengking-lengking. Gerak tari yang diungkapkan juga sangat sederhana. Kecuali gerakan langkah tari laki-lakinya yang sangat variatif dengan pola melingkar. Pola melingkar menjadi salah satu ciri yang memberi kesan kesakralannya. Salah satu peninggalan mengenai *ronggeng* adalah adanya Situs *Ronggeng* yang terletak di Dusun Sukawening Sukamaju, Desa Sukajaya, Kecamatan Pamarian. Di tempat ini ditemukan struktur bangunan candi terbuat dari batu, berdenah segi empat yang membujur ke arah utara-selatan (Lubis *et al.*, 2003:133).

Pada awalnya, kesenian ini berkembang hampir di seluruh pelosok Kabupaten Pangandaran dan acapkali digelar untuk keperluan-keperluan formal dan informal.

Namun, seiring dengan perkembangannya, kesenian ini hampir punah karena terdesak oleh jenis kesenian modern. Walaupun demikian, beberapa seniman/budayawan dan pemerintah tetap berupaya melestarikan kesenian ini sebagai warisan budaya tradisional masyarakat Pangandaran. Meskipun seni *ronggeng* masih hidup di kalangan masyarakat, namun terdapat beberapa permasalahan yang perlu dikemukakan antara lain bagaimana sejarah seni *ronggeng* itu? Apakah penyajian seni *ronggeng* tersebut mengalami perubahan dari waktu ke waktu? Bagaimana upaya pemerintah dalam melestarikan seni *ronggeng*?

Dalam melakukan penelitian dan penulisan sejarah yang tidak hanya berkisah (aspek prosesus) diperlukan analisis (aspek struktural) dengan meminjam konsep-konsep dari ilmu bantu sejarah. Untuk penelitian dan penulisan sejarah kebudayaan ini dipakai konsep dari antropologi budaya khususnya yang berkaitan dengan pembatasan-pembatasan.

Orang mengenal dua istilah yang seringkali dibedakan, meskipun maknanya berdekatan, yaitu istilah “kebudayaan” dan “peradaban”. Di dunia ini ada begitu banyak definisi tentang kebudayaan (lebih dari 160 buah). Salah satunya adalah yang dikemukakan oleh Koentjaraningrat yang mendefinisikan kebudayaan (*culture*) sebagai keseluruhan gagasan dan karya manusia, yang harus dibiasakannya dengan belajar, beserta keseluruhan dari hasil budi dan karyanya (Koentjaraningrat, 1974:19). Menurut definisi ini kebudayaan berarti menyangkut semua aspek kehidupan manusia.

Sementara itu, istilah “peradaban” (*civilization/civilisatie*) berasal dari kata *adab* (bahasa Arab) yang berarti “sastra” dan “ajaran etika”. Istilah yang dipakai dalam bahasa Arab sendiri untuk “peradaban” adalah “*tamaddun*”. Dalam kamus Inggris

disebutkan bahwa *civilizatio*” adalah *an advance state of human society, in which a high level of culture, science, industry and government has been reached*”. Adinegoro membedakan antara kebudayaan dan peradaban bagai “manusia dengan pakaiannya”. Kebudayaan itu dianggap “ruh” sedangkan peradaban adalah lapis luar kehidupan yang bisa diganti-ganti atau dipinjam dari luar. Beberapa sejarawan Barat, seperti Braudel dan Toynbee juga jelas-jelas membedakan arti keduanya sehingga menyiratkan seakan ada pembagian kerja, urusan kebudayaan adalah pekerjaan antropolog sedangkan urusan peradaban adalah kerja sejarawan (Abdullah, 2007).

Selanjutnya perlu dijelaskan bahwa kebudayaan terdiri dari tujuh unsur yang bersifat universal (*seven cultural universals*) yaitu sistem religi dan upacara keagamaan, sistem dan organisasi kemasyarakatan yang terdiri atas aktifitas-aktifitas kultural (*cultural activities*) antara lain sistem kekerabatan, sistem hukum, organisasi politik, dan sistem perkawinan, sistem pengetahuan, bahasa baik bahasa lisan dan tulisan, kesenian yang meliputi seni rupa, seni suara, dan seni gerak, sistem mata pencaharian hidup dan sistem ekonomi yang mencakup pertanian, peternakan, sistem produksi, sistem distribusi, dan sistem teknologi dan peralatan (Harsojo, 1972:103).

Namun, kebudayaan yang meliputi tujuh unsur di atas (yang ternyata berarti seluruh realitas kehidupan sosial adalah kebudayaan) sekarang sudah banyak ditinggalkan. Banyak pendapat yang mengatakan bahwa kebudayaan adalah “jaringan makna”. Kebudayaan bisa dilihat sebagai suatu hierarki struktur makna dan dipahami sebagai pola simbolik dari perilaku, ekspresi, dan benda yang bermakna dalam kaitannya dengan konteks dan proses yang secara sosial menemukan strukturnya. Jadi, wilayah kebudayaan itu hanya meliputi beberapa unsur saja yaitu

ingatan kolektif dan sejarah, sistem pengetahuan dan kesadaran nilai kultural, bahasa, benda budaya, adat istiadat, dan kesenian (Abdullah, 2007). Dengan demikian, jelaslah bagi kita bahwa kesenian merupakan unsur kebudayaan yang bersifat universal karena tidak masyarakat yang hidup tanpa kesenian. Dalam tulisan ini, pembahasannya dibatasi pada aspek seni gerak, yang acapkali di dalamnya terdapat seni musik dan seni suara.

Dengan mengacu pada permasalahan dan tujuan penelitian, metode penelitian yang digunakan adalah metode sejarah yaitu proses menguji dan menganalisis secara kritis rekaman dan peninggalan agar peristiwa masa lampau dapat direkonstruksi secara imajinatif (Gottschalk, 1985:32) yang terdiri dari empat tahap. Tahapan pertama adalah *heuristik* yakni proses mencari, menemukan, dan menghimpun sumber sejarah yang relevan dengan pokok masalah yang sedang diteliti. Pada saat sumber sejarah telah terhimpun, proses metode sejarah berlanjut dengan melakukan kritik terhadap sumber tersebut baik kritik ekstern (untuk menentukan otentisitas sumber) maupun kritik intern (untuk menentukan kredibilitas sumber). Tahap ketiga dari metode sejarah adalah interpretasi yakni proses menafsirkan berbagai fakta verbalistik, teknis, faktual, logis, maupun psikologis. Tahapan terakhir dari metode sejarah adalah historiografi yakni proses penulisan peristiwa masa lampau menjadi sebuah kisah sejarah yang kronologis dan imajinatif.

METODE

Tulisan ini merupakan hasil penelitian kepustakaan dan lapangan mengenai potensi sosial, ekonomi, politik, dan budaya Pangan-daran sebagai kabupaten baru hasil pemekaran Kabupaten Ciamis. Menyangkut po-

tensi kesenian, potensi seni yang dimiliki oleh Kabupaten Pangandaran dapat dipergunakan sebagai bahan dasar oleh pemerintah dalam perumusan kebijakan. Sementara itu, secara khusus, tujuan tulisan ini adalah merekonstruksi sejarah seni *ronggeng*, mendeskripsikan penyajian seni *ronggeng* dari waktu ke waktu, dan memetakan upaya pemerintah dalam melestarikan seni *ronggeng*.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Sejarah dan Perkembangan Kesenian *Ronggeng*

Di Kabupaten Pangandaran terutama di Kecamatan Langkaplancar, Mangunjaya, Padaherang, Pangandaran, Parigi, dan Sidamulih, bahkan hingga perbatasan Kabupaten Cilacap (Jawa Tengah), paling tidak ada tiga sebutan untuk pertunjukan *ronggeng*, yaitu *Ronggeng gunung*, *Ronggeng kaler*, dan *Ronggeng amen* atau *Ronggeng kidul*. Penamaan itu diberikan untuk membedakan bentuk pertunjukan masing-masing.¹

Ronggeng gunung merupakan bentuk awal dari seni pertunjukan *Ronggeng* yang diyakini berasal dari daerah pegunungan di Kabupaten Pangandaran. Sementara itu, bentuk pertunjukan *Ronggeng kaler* merupakan pengembangan dari *Ronggeng gunung*. Biasanya dalam pertunjukan ini, *ronggeng*-nya terdiri dari dua orang dan gamelan pengiringnya lengkap disertai dengan lagu-lagu *kliningan*. Pagelaran *Ronggeng kaler* dikhususkan hanya untuk hiburan dalam perhelatan perkawinan atau khitanan dan tidak dipertunjukkan dalam ritual. *Ronggeng amen* juga merupakan perkembangan dari *Ronggeng gunung*. Pada awalnya pertunjukan *Ronggeng amen* disebut *Ronggeng Ngamen*, namun lama kelamaan berubah nama menjadi *Ronggeng amen*. Dalam penyajiannya *Ronggeng amen* lebih banyak melibatkan penonton untuk menari bersama *ronggeng*. Selain itu, lagu yang dibawakan pun lebih

variatif, misalnya bercampur dengan lagu dangdut atau *kliningan*, yang pada intinya bisa menarik perhatian banyak penonton (Wawancara dengan Nia Kurniasih (42 tahun) pada 9 Mei 2014).

1. *Ronggeng gunung*

Berbicara mengenai kapan munculnya seni pertunjukan *Ronggeng gunung* tidak diketahui dengan pasti. Namun demikian, menurut sumber tradisi, nama itu selalu dihubungkan dengan cerita tentang Dewi Samboja (Lubis *et al.*, 2013:348), sehingga muncul mitos tentang itu dalam beberapa versi, antara lain sebagai berikut.

Versi pertama tentang Dewi Samboja mengisahkan bahwa *Ronggeng gunung* diciptakan oleh Raden Sawunggaling. Dia adalah seorang tokoh penyelamat ketika Kerajaan Galuh dalam keadaan kacau-balau karena serangan musuh. Pada waktu itu, raja dikejar musuh dan terpaksa mengungsi ke tempat yang aman. Dalam situasi demikian, datanglah Raden Sawunggaling. Sebagai ungkapan terima kasih atas jasanya itu, raja menikahkan Raden Sawunggaling dengan putrinya, kemudian menggantikannya menjadi raja berikutnya. Pada saat menjadi raja itulah ia menciptakan tari "*ronggeng gunung*" sebagai sarana hiburan resmi di istana. Untuk menjadi penari *ronggeng*, dipilihlah perempuan yang memiliki kemampuan menari, menyanyi, dan berparas cantik sehingga penari *ronggeng* pada waktu itu mempunyai status yang cukup tinggi.

Versi kedua bercerita tentang seorang puteri yang ditinggal mati oleh kekasihnya. Ia terus meratap siang dan malam menangi kepergian orang yang dicintainya itu. Kemudian datanglah beberapa pemuda menghibur Sang putri. Sambil menari mengelilingi Sang putri, para pemuda itu menutupi hidungnya akibat bau mayat yang mulai membusuk. Lama-kelamaan, sang puteri pun akhirnya ikut menari dan menyanyi dengan suara lirih dan melankolis.

Adekan-adekan itulah yang kemudian menjadi dasar sebagian besar gerak tari *Ronggeng gunung*.

Versi ketiga, berkisah tentang Dewi Samboja, puteri ke-38 Prabu Siliwangi. Suaminya yang bernama Anggalarang, mati terbunuh oleh Kalasamudra, pemimpin bajak laut dari seberang lautan. Melihat kesedihan dan kemarahan putrinya itu, ayahnya memberikan wangsit kepada Dewi Samboja, yang isinya agar jika Dewi Samboja mau membunuh Kalasamudra, ia harus menyamar sebagai Nini Bogem, seorang penari *ronggeng*. Sejak saat itu, Dewi Samboja mulai belajar seni bela diri dan menari tari *ronggeng*. Setelah mahir menari dan memahami seni bela diri itu, Dewi Samboja mulai menari *ronggeng* dari suatu tempat ke tempat lain untuk mencari Kalasamudra. Akhirnya, Dewi Samboja dapat bertemu dan menari dengan Kalasamudra, dan pada suatu kesempatan ia berhasil membalas kematian suaminya dengan membunuh Kalasamudra.

Versi keempat, jalan ceritanya hampir mirip dengan versi ketiga. Dalam versi ini, perkawinan antara Dewi Samboja dan Anggalarang, putra Prabu Haur Kuning dari Kerajaan Galuh, tidak mendapat restu dari ayahnya. Oleh karena itu, mereka kemudian mendirikan kerajaan di Pananjung. Suatu saat, kerajaan Pananjung diserang oleh para perompak yang dipimpin oleh Kalasamudra. Penyerangan yang tiba-tiba itu membuat pertempuran berlangsung tidak seimbang, dan akhirnya Anggalarang gugur. Dewi Samboja yang berhasil menyelamatkan diri dalam peristiwa itu, kemudian mengembara dari satu tempat ke tempat lain. Di matanya masih terbayang kematian suaminya ketika dibunuh oleh para perompak. Mayatnya diarak lalu dibuang ke Samudera Hindia. Kepedihan itu diungkapkan dalam lagu berjudul "Manangis". Dalam pengembaraannya yang sarat dengan penderitaan itu, Dewi Samboja menerima wangsit agar mengganti namanya menjadi Dewi Rengga-

nis dan menyamar sebagai *ronggeng*. Dalam penyamarannya sebagai *ronggeng*, ia terus mengembara untuk mencari Kalasamudra, hingga akhirnya rombongan *ronggeng* itu tiba di tempat Kalasamudra. Dalam kesempatan menari *ronggeng* bersama Kalasamudra, Dewi Samboja kemudian berhasil membunuhnya.

Versi kelima menyebutkan bahwa Dewi Samboja merupakan perwujudan dari Nyi Pohaci Sanghyang Sri yang melindungi tanaman padi. Dengan demikian, *Ronggeng gunung* bukan sekedar hiburan melainkan lebih pada fungsinya sebagai pengantar ritual yang berhubungan dengan pertanian, terutama dalam pelaksanaan *tandur* (menanam padi di sawah), *ngaseuk* (menanam padi di ladang), *mapag sri* (mengangkut padi ke *leuit*), dan meminta hujan. Oleh karena itu, dalam pertunjukan *Ronggeng gunung*, sudah biasa bila dupa dan sesaji ada di depan panggung (Wawancara dengan Nia Kurniasih (42 tahun) pada 9 Mei 2014; [http://PAN-GANDARAN/TariRonggengGunung\(Ciamis,JawaBarat\)Budaya.htm](http://PAN-GANDARAN/TariRonggengGunung(Ciamis,JawaBarat)Budaya.htm), diakses 28 Juni 2014).

Terkait dengan itu, kedudukan seorang *ronggeng* di masa lalu sangat penting dalam sebuah ritual. Menurut kepercayaan pada sebelum abad ke-18, *ronggeng* merupakan penari *shaman* dalam *shamanisme*, sehingga *ronggeng* memiliki unsur daya magis. Ketika *ronggeng* menari berpasangan dengan laki-laki, tarian itu dimaksudkan untuk memunculkan unsur daya magis simpatetis yang bertujuan memperoleh kesuburan (Sujana, 2001: 4). *Shaman* menduduki posisi terpenting dalam kegiatan suatu ritual. Masyarakat membentuk dan mengkonstruksi *shaman* menjadi sosok yang agung yang tidak dapat dilakukan oleh sembarang "perempuan". Untuk menjadi seorang *shaman* harus melalui proses ritual tertentu, misalnya harus berpuasa, bertapa, mandi kembang dan sebagainya, sehingga ia mampu menjadi sosok perempuan yang memiliki "aura

magis". Dalam ritual kesuburan pertanian, kehadiran *shaman* dianggap sebagai perantara manusia dengan roh nenek moyangnya, dalam memohon kesuburan, kesejahteraan dan keamanan dalam kehidupan. *Magi Simpatetis* yang divisualkan melalui *ronggeng* dan para pengibing yang terkesan banyak mengungkapkan gerakan percintaan, diyakini masyarakat dapat mempengaruhi kesuburan (Amelia, 2007: 451).

Namun dalam perkembangan yang lebih kemudian, *Ronggeng gunung* merupakan seni pertunjukan yang disajikan sebagai hiburan melepas lelah se usai melakukan aktivitas pertanian. Ketika panen usai, kesenian *Ronggeng gunung* biasanya disajikan pada malam hari sebagai ekspresi kegembiraan dan juga ungkapan syukur kepada Tuhan Yang Mahakuasa. Dalam kesempatan lain, saat ini tarian *Ronggeng gunung* digunakan sebagai sarana hiburan, misalnya pada pesta perkawinan, khitanan, dan acara-acara pemerintahan lainnya.

2. *Ronggeng amen (Ronggeng kidul)*

Sebagaimana uraian terdahulu, *Ronggeng amen* atau *Ronggeng kidul* merupakan hasil pengembangan dari *Ronggeng gunung* dan *Ronggeng kaler*. Penggabungan ini dianggap lebih menarik dari *Ronggeng gunung*. Oleh karena itu, *Ronggeng amen* jauh lebih populer di kalangan masyarakat, terbukti dari banyaknya grup kesenian *Ronggeng amen* di Kabupaten Pangandaran yang berjumlah tidak kurang dari 17 lingkungan seni.²

Ronggeng amen awalnya disebut "*Ronggeng Ngamen*", karena biasanya penonton yang ikut menari bersama *ronggeng*, memberi *saweran* yang besarnya tidak ditentukan. Dalam meminta *saweran*, para *nayaga* pun memiliki cara khusus. Misalnya, pada saat mereka sedang menari dan waktunya gong seharusnya bunyi, oleh penabuh gong sengaja tidak dibunyikan. Dengan begitu, penonton biasanya langsung mengerti dan bersiap-siap untuk memberikan *saweran*.

Pada masa lalu, uang *saweran* diselipkan ke dada penari *ronggeng*. Hal itu yang kemudian menyebabkan *ronggeng* dicap sebagai pelacur. Namun demikian, seiring dengan perkembangan zaman cara tersebut berubah menjadi lebih sopan, tidak lagi menyelipkan uang *saweran* ke dada penari, tetapi memasukan uangnya ke dalam amplop dan menyelipkan uang itu di antara jari-jari penari (Suhaety, 2008:37).

Penyajian Kesenian *Ronggeng*

1. *Ronggeng gunung*

Dalam seni pertunjukan *Ronggeng gunung*, pemain yang terlibat dalam pertunjukan antara tujuh hingga sepuluh orang, terdiri atas seorang perempuan atau lebih sebagai penari dan penyanyi (*sinden*) serta beberapa laki-laki sebagai penari pengiring. Dalam setiap pertunjukan pakaian yang

Foto 1: Alat Musik dan *Nayaga Ronggeng gunung*



Sumber: Dokumentasi Tim Peneliti Sejarah Kebudayaan Sunda, Januari 2010

dikenakan para pemain sangat sederhana. *Sinden* hanya memakai kebaya dan *sinjang* (kain). Penabuh alat musik (*waditra*) mengenakan baju dan celana *pangsi* serta ikat kepala (*iket*). Sementara itu, penari pengiring hampir sama dengan penabuh alat musik, hanya dalam busananya ditambahkan kain sarung yang diselendangkan ke pinggang atau dikerudungkan ke kepala dan menyandang golok (*nyoren bedog*). Namun, sekarang ini busana penari, maupun *nayaga* sangat bervariasi.

Ketika pertunjukan, beberapa lagu yang mengisahkan pengalaman Dewi Samboja dalam pelariannya adalah sebagai berikut... (Sujana, 1996:56-57).

1. *Kanajom*, lirik lagunya berkisah tentang cinta Dewi Samboja dengan Raden Anggalarang.

2. *Kudup Turi*, lagu dengan lirik dan nada sedih melukiskan Dewi Samboja ketika ditinggal mati oleh Raden Anggalarang.

3. *Tunggul Kawung*, lagu yang mengisahkan pertemuan Dewi Samboja dengan Raden Sawung Galing, kemudian sama-sama mendirikan kemah di hutan.

4. *Sasagaran*, lagu yang mengisahkan Dewi Samboja dalam pengembaraannya yang seringkali diwarnai keributan dengan para pemuda yang mau merebut dirinya dan para *ronggeng*.

5. *Raja Pulang*, lagu yang penuh kegembiraan dan bersifat dinamis, karena kerajaan dapat direbut kembali dari tangan musuh.

6. *Torondol*, lagu yang bernada gagah, menggambarkan suasana hari yang penuh semangat ketika menghadapi serangan dari para bajak laut. Selain itu dilantunkan juga lagu-lagu lainnya misalnya *Ladrang*, *Sisigaran Golewang*, *Canggeng*, *Jangganom*, *Manangis*, *Cacar Burung*, *Torondol*, *Kawungan*, *Liring*, *Onday*, *Dengdet*, dan *Parut*.

Pertunjukan *Ronggeng gunung* dimainkan dengan alat musik sederhana, terdiri dari satu *kendang*, tiga *ketuk*, dan satu *goong*.

Foto 2: Unsur Tarian dalam *Ronggeng gunung*



Sumber: Dokumentasi Tim Peneliti Sejarah Kebudayaan Sunda, Januari 2010

Setiap lagu berpadu dengan tarian khusus dan penyajian satu lagu itu dianggap satu babak. Wujud koreografi tari *Ronggeng gunung* lebih berfokus pada gerakan kaki, meskipun gerakan tangan juga berperan dalam setiap babak tari. Penari biasanya menari secara berkelompok membentuk lingkaran, mengelilingi *Ronggeng*. Pada lagu tertentu mereka menari dengan berkerudung kain sarung atau *iket*.

Dalam pada itu, pola lantai tarian laki-laki mirip siput ketika mendekati dan akhirnya melingkari *Ronggeng* yang selalu menari dan bernyanyi sendiri. Gerakan *ronggeng* sangat halus, termasuk gerakan *pincid*. Demikian juga dengan gerakan penari pria. Penari masuk dan keluar dari tempat menari diawali dan diakhiri oleh *goong* atau *anjog*. Lagu-lagu yang mengiringi tarian *Ronggeng* memiliki aturan dan urutan tersendiri. Lagu-lagu yang berjumlah tidak kurang dari tiga puluh lagu itu, tidak boleh sembarang dinyanyikan (*dihaleuangkeun*), karena setiap lagu pada dasarnya menggambarkan kisah Dewi Samboja dan para pengikutnya (Wawancara dengan Nia Kurniasih (42 tahun) pada 9 Mei 2014).³

2. *Ronggeng amen* (*Ronggeng kidul*)

Daya tarik *Ronggeng amen* lainnya adalah pagelaran ini dirasakan lebih me-

Foto 3: Alat Musik dalam Pertunjukan *Ronggeng amen*

Sumber: Dokumentasi Lingkungan Seni Giri Santika, Parigi-Pangandaran

riah karena diiringi gamelan *kliningan* dan lagu-lagu *rancagan*. Sementara itu, *Ronggeng gunung* masih bertahan pada pakem *buhunnya* yang terbatas pada lagu-lagu *kawungan* dengan alat musik (*waditra*) sebuah *kendang* tanpa *kulanter* (*kendang* kecil), *goong* (gong), dan tiga buah *ketuk*. Dalam *Ronggeng amen*, penari tidak berperan ganda sebagai penyanyi (*sinden*).

Dalam *Ronggeng amen* biasanya terdapat lima hingga tujuh orang *ronggeng*, diiringi sekitar empat belas penabuh (*nayaga*) dengan alat musik (*waditra*) yang cukup lengkap, berupa *saron 1*, *saron 2*, *bonang*, *rincik*, *demung*, *peking*, *selentem*, *kenong*, *kendang*, *rebab*, *kecrek* dan *goong*. Pertunjukan itu semakin menarik dengan hadirnya seorang juru kawih atau *sinden* yang melantunkan lagu-lagu tidak saja lagu-lagu lama, namun juga lagu dangdut atau lagu-lagu Sunda Pop lainnya yang sedang *ngetrend*.

Dalam hal gerakan, *Ronggeng amen* juga tampak lebih bebas berekspresi. Penonton yang terlibat dalam tarian, tidak ada tuntutan untuk menguasai gerakan tertentu. Setelah dipilih dan dikalungi selendang (*sampur*) sebagai tanda ajakan untuk menari dari penari *ronggeng*, penonton diberi kebebasan untuk *ngengklak* sesuka hati asal tetap mengindahkan sopan santun.

Daya tarik lainnya dari pertunjukan *Ronggeng amen* adalah busana para pemain. Biasanya, busana yang dikenakan baik *naya-*

Foto 4: Pertunjukan *Ronggeng amen*

Sumber: Dokumentasi Lingkungan Seni Giri Santika, Parigi-Pangandaran

ga maupun penari, berupa busana tradisional yang telah dimodifikasi, sehingga baik model, warna, motif, maupun dandanan lain yang dikenakan para *nayaga* dan *ronggeng* seperti *iket*, *sarung*, *gelung*, *siger*, dan selendang tampak jauh lebih menarik dan *trendi*, termasuk riasan wajah para penari yang menggunakan alat-alat kosmetik masa kini sehingga mereka terlihat cantik, dan menarik. Para penonton pun bisa menggunakan pakaian apa saja, mulai dari busana tradisional hingga busana modern tergantung dari busana yang dikenakan pada saat menghadiri pagelaran itu.

Dengan demikian, pertunjukan *Ronggeng amen* di masa kini lebih ke penyajian seni hiburan, dan dipertunjukan dalam pesta perkawinan, khitanan, atau perayaan lainnya yang sama sekali tidak mengenal tahapan ritual. Untuk menjadi seorang penari *Ronggeng amen*, juga tidak ada persyaratan tertentu. Asal berbakat dan bisa menari, dengan latihan intensif langsung dapat menjadi penari (Wawancara dengan Nia Kurniasih (42 tahun) pada 9 Mei 2014).⁴

PENUTUP

Berdasarkan pemaparan yang telah dilakukan oleh penulis, dapat dirumuskan beberapa simpulan sebagai berikut. **Pertama**, sampai saat ini belum ditemukan bukti his-

toris mengenai awal mula perkembangan kesenian *ronggeng*. Akan tetapi, berdasarkan tradisi yang berkembang di masyarakat, kesenian ini memiliki hubungan yang sangat erat dengan Dewi Samboja, salah seorang putri Prabu Siliwangi, yang ingin melakukan balas dendam terhadap para *bajo* yang telah menewaskan suaminya. Dalam perkembangannya, kesenian ini mengalami pasang surut sejalan dengan pandangan masyarakat terhadap kesenian ini yang kadang-kadang berpandangan negatif, kadang-kadang pula berpandangan positif.

Kedua, penyajian kedua jenis *ronggeng* yang berkembang di Kabupaten Pangandaran menunjukkan perubahan dari waktu ke waktu. Menurut sumber tradisi, kesenian *ronggeng* pada awalnya termasuk jenis kesenian sakral danseiring dengan perkembangan zaman berubah menjadi kesenian profan. Artinya, kesenian ini bisa dimainkan kapan pun dan melibatkan berbagai jenis kalangan masyarakat. Unsur sakral dalam kesenian ini tidak terlepas dari adanya pengaruh *samanisme* karena pada awal eksistensinya memiliki hubungan erat dengan paham kepercayaan tersebut.

Ketiga, mengingat kesenian ini sebagai seni tradisi, Pemerintah Kabupaten Pangandaran berupaya melestarikan kesenian *Ronggeng gunung* dan *Ronggeng amen* melalui pembinaan terhadap kelompok-kelompok seni *ronggeng*. Pemerintah dan lingkungan seni tradisi melakukan revitalisasi dengan membuang unsur-unsur yang dipandang melanggar etika atau mengubahnya dengan unsur tarian yang lebih sopan. Dengan revitalisasi tersebut, kesenian *ronggeng* relatif bisa diterima masyarakat sehingga acapkali dipentaskan untuk berbagai acara baik formal maupun informal.

Catatan Akhir

¹Sebagian masyarakat menyebut kesenian *Ronggeng gunung*, *Ronggeng amen* atau *Ronggeng kaler* dengan istilah *Tayuban* (Sujana, 2002:10). Pe-

nyebutan ini mungkin terkait dengan suatu kenyataan bahwa dalam acara *Tayuban*, penari pria menampilkan tarian yang bebas sekehendak hati namun harus sesuai dengan musik pengiring. Dahulu, arena *Tayuban* sering dijadikan sebagai tempat hiburan pribadi atau *kalangenan* menari dengan *ronggeng*, bahkan sering pula dibarengi dengan mabuk-mabukan. Arena *Tayuban* kadang kala menimbulkan eksek yang kurang baik yaitu adanya perilaku yang menyimpang dari norma dan etika agama (Sudarto, 2001:5).

²Data ini mengacu pada hasil Rekapitulasi data Kelompok Seni Kabupaten Pangandaran, 17 Januari 2014 yang dilakukan oleh Pemerintah Kabupaten Pangandaran.

³Deskripsi kesenian *Ronggeng gunung* tersebut berdasarkan penjelasan Nia Kurniasih (praktisi kesenian) dengan memperhatikan video pertunjukan *ronggeng* hasil dokumentasi Lingkungan Seni Giri Santika pimpinan dirinya.

⁴Deskripsi kesenian *Ronggeng amen* tersebut berdasarkan penjelasan Nia Kurniasih (praktisi kesenian) dengan memperhatikan video pertunjukan *ronggeng* hasil dokumentasi Lingkungan Seni Giri Santika pimpinan dirinya.

Daftar Pustaka

- Anis Sujana
1996 *Pengantar Sejarah Tari I Sumber-sumber Data Tari Pada Masa (Pra) Hindu di Jawa Barat*. Bandung: Akademi Seni Tari Indonesia.
- ,
2001 Evolusi *Ronggeng gunung* dari Ritus Kesuburan ke Pertunjukan Hiburan dalam *Panggung* Jurnal Seni STSI Bandung No XVIII.
- Etty Suhaety
2008 Pertunjukan *Ronggeng gunung* di Banjarsari Kabupaten Ciamis. Surakarta: Tesis Institut Seni Indonesia Surakarta.
- Harsojo
1972 *Pengantar Antropologi*. Bandung: Binatijpta.
- Koentjaraningrat
1974 *Kebudayaan Mentalitet dan Pembangunan*

- nan. Jakarta: Gramedia.
- Lia Amelia dan Een Herdiani
2007 Peran dan Citra Pesempuan dalam Tari Sunda, dalam *Panggung* Jurnal Seni STSI Bandung Vol 17 No 4.
- Nina H. Lubis, *et al.*
2003 *Sejarah Tatar Sunda*. Bandung: Pusat Penelitian Kemasyarakatan & Kebudayaan. Lemlit Universitas Padjadjaran.
- ,
2013 *Sejarah Kebudayaan Sunda*. Bandung: YMSI Cabang Jawa Barat.
- R. Tjetje Somantri
1953 "Tari-Tarian di Pasundan" dalam *Majalah Budaya*. Bandung: Jawatan Kebudayaan Perwakilan Jawa Barat.
- Sudarto
2001 Topeng Babakan Cirebon 1900-1990. *Tesis*. Yogyakarta: Program Pascasarjana UGM.
- Taufik Abdullah
2007 "Sebuah Kilas Balik yang Berpihak; Tentang Peta Pemikiran Kebudayaan, *Analisis Makalah-makalah* dalam Kongres Kebudayaan ". Kalam.
- Sumber Lain:
Wawancara dengan Nia Kurniasih (42 tahun) pada 9 Mei 2014
[http://pangandaran/tarironggenggunung\(ciamis,jawabar\)budaya.htm](http://pangandaran/tarironggenggunung(ciamis,jawabar)budaya.htm), diakses 28 juni 2014.

Ekspresi dan Gestur Penari Tunggal dalam Budaya Media Visual

Sri Rustiyanti, Andang Iskandar, Wanda Listiani
Institut Seni Indonesia (ISI) Denpasar
Jl. Nusa Indah Denpasar Bali, 80235

ABSTRACT

Body Dancer's is used as a media to feel, thoughts, and imagination; representing verbal and nonverbal language; media for nonverbal motion and muscle intelligence; walking and 'walking' as metaphoric-figural phenomenon; and the relation between body-motion-culture-epoch. The dancer expressive movements had motion distillation contains rhythm, so arouse the audience feelings. Dancer performs the slow and smooth motion and also performs the rough, solid, powerul and even the not moving motion. Expression and rythme to create the meaning of the move, so the beauty will come up by itself. The beauty can be enjoyed with the technology of photomotion, thus, gesture and expression from the dancer can be recoreded with soft and high detail with two dimenssion. This research used qualitatieve methods. This result research is a model of solo body dancer's motion with the technique of photomotion.

Keywords: solo dancer, visual culture, two dimension, photomotion

ABSTRAK

Tubuh penari digunakan sebagai media pengungkap perasaan, pikiran, dan imajinasi; pengungkap bahasa verbal dan nonverbal; media ungkap gerak nonverbal dan kecerdasan otot; berjalan dan 'berjalan' sebagai fenomena metaforik-figural; serta sebagai hubungan antara tubuh-gerak-kultur-zaman. Gerak yang dilakukan oleh penari merupakan gerak-gerak ekspresif, gerak yang distilasi mengandung ritme, sehingga mampu menggetarkan perasaan penonton. Penari menyajikan gerak yang halus dan lembut mengalir, juga gerak yang kasar, keras, kuat bahkan dalam diam diam sekali pun. Ekspresi dan irama mewujudkan ungkapan gerak, sehingga akan tampak keindahannya. Keindahan dapat juga dinikmati melalui teknologi *photomotion* yang canggih, sehingga gestur dan mimik dari para penari bisa terekam begitu detail dan halus, melalui media *visual* dua dimensi yang hanya mengandalkan indra penglihatan. Penelitian ini menggunakan metode kualitatif. Hasil penelitian ini berupa model gerak tubuh penari tunggal dengan teknik *photomotion*.

Kata kunci: penari tunggal, budaya *visual*, dua dimensi, *photomotion*

PENDAHULUAN

Eksistensi tubuh penari dalam pertunjukan dapat terjadi saat pertunjukan berlangsung; begitu tari selesai maka proses berlangsungnya pertunjukan pun juga selesai (sifatnya sesaat). Hal ini tentu saja berbeda dengan budaya *visual* dua dimensi yang bersifat tetap (tidak berubah, abadi) seperti: foto, lukisan, dan gambar. Media *visual* ini ada yang berupa gambar diam seperti *film strip* (film rangkai), *slides* (film bingkai) foto, gambar atau lukisan dan cetakan, gambar atau simbol yang bergerak seperti film bisu dan kartun. Media *visual* dapat memperlancar pemahaman dan memperkuat ingatan. *Visual* dapat menimbulkan minat apresiator untuk mengaitkan hubungan antara *photomotion* dan dunia nyata (tubuh penari dalam pertunjukan). Oleh karena itu seorang penari harus mampu mengungkapkan ekspresi koreografer dari ruang imajinasi ke dalam wujud *visual*. Rangsang kreatif pada penari dapat berupa rangsang *auditif*, rangsang *visual*, rangsang kinestetik, rangsang idesional, dan rangsang peraba (Smith, 1976:32). Rangsangan ini sebagai sesuatu yang membangkitkan pikir, semangat, atau mendorong untuk melakukan sesuatu. Menurut koreografer Sardono W. Kusumo, bahwasannya kriteria seorang penari harus memiliki bakat gerak, seperti yang dijelaskan sebagai berikut:

...keleluasaan tafsir ini memungkinkan penari menyentuh beberapa tingkat kesadaran: perenungan meditatif, ungkapan emosi ekspresif, maupun *corporal acrobatic* (gerak hebat dan mengagumkan karena ketangkasan tubuh). Sepertinya, pendekatan ini memang naif, tetapi karena tubuhnya terlatih dari gerak tari *alusan* dan beragam pola silat, maka keterampilan dalam memainkan kecepatan pengerahan otot kestabilan atau keseimbangan tubuh dan koordinasi gerak serta keseimbangan antara gerak *virtuoso*, spektakuler serta detil-detil yang *intense* dari bagian anggota badan, menjadi kekayaan media ungkapan batin. Gerak-gerak yang merupakan ekspresi emosi kemudian terasa menjadi ungkapan spontan,

karena tubuh yang sering merasakan *corporal impulses* (gerak atas desakan hati) atau *survival instinct* (naluri yang terkuat) dari otot-otot tubuh, ketika dorongan tubuh dibawa ke wilayah yang sering berbahaya, bahkan terasa sebagai pengalaman hidup-mati yang sering dilatih dalam silat; dari adegan peperangan antara Hanuman dan raksasa; dorongan ekspresi yang membawa tubuh ke atas tembok dinding pembatas panggung secara instingtif berlarian menelusuri tembok tipis, yang tentu saja sangat berbahaya, atau gerak memenuhi ruangan dan berputar berkali-kali hingga pada batas kehabisan tenaga, dan bentuk gerak lainnya (2002:107-108).

Seorang penari, selain kemampuan bakat gerak, memiliki kemampuan mengingat urutan gerak dari awal proses gerak hingga akhir gerak yang dilakukannya, baik itu gerak yang dilakukan dengan improvisasi (spontanitas yang terlatih yang mampu mengendalikan ruang dan waktu) maupun vokabuler gerak yang sudah ditentukan komposisinya. Ia mesti memiliki rasa irama dan musikalitas, kepekaan rasa ruang baik ruang gerak maupun ruang pentas, kemampuan dramatik, dan kemampuan kreatif. Dalam disertasinya, Widaryanto menjelaskan bahwa, gerak dalam eksplorasi ruangnya menciptakan *spatial multilayers* yang memungkinkan berbagai disiplin menggali kesadaran baru akan terciptanya rasa ruang yang tak pernah berhenti setelah mewujudkan bentuk, tetapi terus cair dan berubah dalam ruang baru yang terus cair seperti yang ada dalam bangun arsitektural *Lawang Sewu* di Semarang yang menginspirasi menjadi konsep 'kompilasi ruang' yang cair, dan tak sempat membeku dan mewujudkan menjadi koreografi yang tertutup (2015: 76).

Banyak pendapat definisi tari yang dikemukakan oleh para ahli. Tari terbentuk bukan hanya sekedar susunan gerak penari dari awal hingga akhir, tetapi sebenarnya tari hadir secara utuh dalam suatu kerangka yang dibentuk oleh cabang-cabang seni lainnya, seperti seni rupa, seni musik, tea-

ter, dan seni *visual*. Dari beberapa pendapat tentang tari pada dasarnya semua mempunyai penekanannya yang sama yaitu tari sangat erat kaitannya dengan gerak dan ritme. Menurut Langer, bahwasannya gerak tari bukanlah gerak realistik melainkan gerak ekspresif, yang diungkapkan untuk dinikmati dengan rasa (Widaryanto, 1988:6).

METODE

Tulisan ini merupakan hasil penelitian kualitatif dengan menggunakan pendekatan Peragaan dan Penerapan, dari proses eksplorasi gerak yang dilakukan oleh penari tunggal untuk didokumentasikan dalam bentuk seni *visual* dua dimensi teknik *photomotion*. Penelitian kualitatif ini lebih memfokuskan diri kepada kasus kajian yang melibatkan permasalahan yang kecil tetapi secara terperinci, mempunyai sesuatu yang menarik dengan tujuan untuk melihat seni pertunjukan dari budaya seni *visual* dua dimensi. Metode kajian kasus secara kualitatif, menyatakan bahwa suatu kasus kajian terdiri atas persoalan-persoalan empirikal yang mengkaji suatu fenomena kontemporer antara konteks kehidupan yang sebenarnya (terutama bila sepadan dengan fenomena) dan konteks yang tidak dapat dibuktikan secara jelas (Robert K. Yin, 2003:18).

HASIL DAN PEMBAHASAN

Penari dalam kebebasan berekspresi, eksplorasi, dan improvisasi dengan melalui beberapa tahap seperti: mendengarkan, mengalami, dan melakukan gerak tari. Elemen-elemen koreografinya yaitu tubuh, ruang, waktu, dan tenaga. Bahwasannya kinestetik tersebut sangat penting menjadi sumber inspirasi untuk eksplorasi membuat tari (Joyce, 1994:74). Pada definisi koreografi, nampak beberapa hal yang krusial,

antara lain: berbentuk, dikuasai dengan baik dan mapan, berpola, ada standar gerak yang pakem dan selesai, menempati ruang dengan baik, tidak terlalu formal, frontal atau bahkan juga terlalu praktis, mempunyai citra yang terlalu mengagumkan atau merupakan karya agung, menggunakan dekorasi, terikat gerak yang sudah terpola. Namun penjelasan tersebut secara sepintas memperlihatkan kriteria yang justru mereduksi arti seni itu sendiri. Disisi lain, pertunjukan tari kontemporer memperlihatkan ciri-ciri sebagai berikut: berani menghadapi segala resiko, orisinal, karya yang idenya benar-benar baru dan segar bahkan yang belum terpikirkan oleh orang lain, selalu menghadirkan hal-hal yang muncul di luar perkiraan kita, bebas terus bergerak seperti air mengalir, berani berpenampilan yang sangat minimalis. Hal ini, seperti yang pernah disampaikan oleh Gwennaëlle Roulleau dalam Makalah Seminar di STSI Bandung, tanggal 20 Juli 2002.

Keterbatasan ekspresi tari sangat ditentukan oleh kondisi internal dan eksternal penari. Tari adalah salah satu bentuk seni pertunjukan yang mempunyai sifat temporer (sesaat). Tari sebagai seni mempunyai kedudukan yang unik diantara bentuk seni yang lain. Keunikan ini berasal dari kenyataan dasar bahwa tubuh manusia menjadi medium/materi dasar tari. Setiap bentuk seni kecuali akting atau vokal dapat diekspresikan secara bebas sebagai pusat kekuatan ekspresi yang mampu mandiri. Bentuk sebuah syair, lukisan dan patung, tidak dibatasi oleh kemampuan pertumbuhan bentuk tubuh manusia, tetapi mencakup teba yang tak terbatas dari kemungkinan formal unsur lain di luar tubuh manusia. Suara, musik dan lukisan dapat diungkapkan secara berlebihan, sedangkan bentuk tari tidak dapat berlebihan seperti pada bentuk seni yang lain. Tubuh manusia tetap tidak mampu untuk mengarah pada keleluasaan ekspresi seperti seni yang lain karena keterbatasan

tubuh sebagai pokok media ungkap. Tari tidak pernah mampu melebihi dasar-dasar realisme tertentu. Tari tidak dapat mengungkapkan secara kontradiktif, misalnya dalam lukisan surrealisme, patung, musik atau puisi yang mampu berintegrasi secara mendasar dengan realitas alam. Oleh karena itu, tari terbebas dari gejala ekstrim sehingga tidak seperti seni yang lain yang mampu menggali nilai baru untuk mengungkapkan prinsip estetis dari realitas transfigurasi.

Banyak peristiwa dimana gerak mempunyai maksud yang dapat dimengerti, dengan komunikasi yang non verbal, komunikasi tanpa kata-kata dapat dimengerti apa hendak diekspresikan, seperti: ekspresi kesakitan alis meninggi, pandangan marah penuh intimidasi, jari mengetuk jika menanti tidak sabar dan sebagainya, yang semuanya mempunyai potensi sebagaimana cara hubungan antarmanusia yang terjadi dalam masyarakat, meskipun sulit untuk diketahui secara sadar (Bonni Bird, 1981:3).

Tubuh Penari Tubuh Grotesk

Dalam pertunjukan sebuah karya seni tari yang ditata oleh seorang koreografer dapat terwujud oleh kehadiran seorang penari. Seorang penari memiliki tubuh sebagai sesuatu yang terbuka dan belum selesai, terus-menerus berubah dan diperbaharui; ia adalah sebuah citraan yang dinamis. Menurut Mikhail Bakhtin, bahwa tubuh '*tubuh grotesk*' adalah daging sebagai tempat berproses. Tubuh tidak dipahami sebagai sesuatu yang individual melainkan sesuatu yang universal (Will Derks, t.th: 83). Sosok *grotesk* merupakan simbolisasi akan perpaduan antara dua jiwa yang bertentangan dalam satu tubuh, *grotesk* mencitrakan bentuk baru yang mengerikan namun sebenarnya merupakan hasil keselarasan dari dua sisi yang disatupadukan dalam satu bentuk. *Grotesk* merupakan penyejajaran dua atau

lebih entitas yang ada dalam satu tubuh. Dalam karya seni rupa, media *photomotion* mampu memvisualisasikan hal itu dengan kelebihan medium unsur rupa dibandingkan dengan medium lain, yakni adanya gerak, cahaya dan suara serta durasi (waktu tayang), pencapaian visualisasi yang tumpang tindih *layer* (lapisan) dengan mudah dan sesuai dapat dilakukan dengan *photomotion*. Dengan demikian, *photomotion* mampu menampilkan semua aspek yang dibutuhkan seniman untuk memvisualisasikan gagasannya melalui multimedia ini.

Hawkins menyatakan, bahwa kemahiran dan keinginan untuk mengulang gerak yang spesifik dengan lancar tergantung pada persepsi kinestetik (1988:114). Penari menggunakan kinestetik sebagai rangsang awal untuk bergerak melakukan berbagai variasi gerak, sehingga mampu melakukan gerak baik memahami dengan gerak *lokomotor* maupun *non-lokomotor*. Persepsi kinestetik ini berkaitan erat dengan eksplorasi gerak dan kesadaran dalam melakukan gerak tersebut. Akan tetapi, ide penari tunggal dalam kinestetik tetap disesuaikan dengan kreativitas dalam teknik *photomotion*.

Menurut Jean Paul, *grotesk* merupakan 'humor destruktif' yang ditujukan tidak hanya untuk menentang aspek negatif dari realita, tetapi juga menentang semua realitas dan dunia yang terbatas secara keseluruhan. Dalam hal ini Jean Paul tidak memisahkan *grotesk* dengan lelucon; di satu sisi Victor Hugo melihat *grotesk* sebagai sesuatu yang menimbulkan ketakutan dan ketidakjelasan bentuk, tetapi di sisi lain menciptakan perasaan riang dan lucu. Menurut Hugo aspek penting dari bentuk *grotesk* adalah kebesaran atau kedahsyatan. Sementara itu Hegel mendefinisikan *grotesk* dalam tiga karakteristik, yaitu (1) penggabungan sesuatu yang lazimnya berbeda, (2) dimensi yang dibesar-besarkan dan tak terkira, dan (3) penyeragaman anggota atau organ tubuh manusia yang berbeda. Berbeda dengan

Hegel, E.K. Fischer melihat *grotesk* sebagai *burlesk* yaitu keriang yang muncul dalam bentuk yang ajaib atau menakutkan. *Grotesk* yang menjadi unsur dari realisme *grotesk* dalam tulisan ini adalah *grotesk* yang muncul dari gagasan Bakhtin tentang *carnival* atau *carnivalesque*. Oleh karena itu, dalam membahas realisme *grotesk* juga dibahas pemahaman tentang *carnival* atau *carnivalesque*, serta semangat *carnival* yang membentuk realisme *grotesk*. Selain itu dibahas juga prinsip dasar realisme *grotesk*, imaji dalam realisme *grotesk* dan realisme *grotesk* yang memani-festasikan 'taksadar kolektif' dalam 'kesadaran kolektif' (Mikhail M. Bakhtin, 1984:42).

Gerak tubuh merupakan persiapan untuk melakukan gerak apa saja yang diinginkan, dan gerak ini dapat dimengerti oleh orang-orang yang terbiasa menggunakan bahasa tubuh, artinya orang-orang yang cukup peka terhadap tari, sehingga timbul tanggapan gerak terhadap tari tersebut. Pengalaman imajinatif dapat memberikan kekuatan gerak dengan memberikan kesempatan mendapatkan pengalaman emosional. Rasa gerak terhadap suatu bentuk tari (*pure movement*) kemudian dimasukkan dalam bentuk-bentuk gerak yang dapat dimengerti sehingga menjadi bentuk realitas yang praktis. Kegelisahan, ketakutan, cinta dan seterusnya, semua itu perlu dialami dan dapat dinikmati berulang kali.

Teknik ini pada prinsipnya menggunakan foto-foto atau *frame by frame* foto. Dengan demikian, 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. Geraknya patah-patah, tetapi menjadi sebuah pilihan yang tepat apabila digunakan untuk menganalisis gerak objeknya, karena objek tidak bergerak begitu cepat tapi terlihat seperti ada jeda di setiap gerakannya. Gerak-gerak

Gambar 1. Penari tunggal menjadi objek lebih fokus daripada penari kelompok



(Fotografer Andang Iskandar, Model Alfiyanto 2014).

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. Fotografi sebagai salah satu media, 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 gerak-gerak tari, langkah demi langkah, bisa dibuat beku atau blur. Salah satu teknik yang sering digunakan dalam merekam gerak adalah dengan teknik *photomotion*, yang secara harfiah terbangun dari dua kata yaitu photo (foto) yang berarti gambar yang dihasilkan dari proses fotografis dan *motion* berarti gerak/bergerak.

Teknologi telah berkembang sedemikian pesat, baik sebagai sebagai penunjang terciptanya gagasan bentuk (aspek intrinsik) maupun juga gagasan pengusung isi (aspek ekstrinsik), yang juga menampilkan fleksibilitas dalam mengusung proses kolaborasi antar berbagai disiplin ranah seni. Di sini dimungkinkan adanya interaksi tubuh dengan misalnya, ruang piktorial lukisan, bila itu merupakan sebuah pameran. Demikian

Gambar 2. Proses Pemotretan



juga dengan penonton yang sedang berada di garis imajinasi pentas panggung yang bisa berubah-ubah, di mana tubuh penari bisa masuk dalam wilayah area penonton. Kekaburan garis batas wilayah pentas dan penonton bisa menjadi rangsang interaktif antar keduanya dalam menciptakan ruang-ruang baru sebuah pertunjukan.

Sebaliknya *photomotion* penari kelompok terbangun dari satu-kesatuan penari yang mempunyai kekuatan secara total. Bahkan dalam pertunjukan penari kelompok yang menggunakan *desain paralel* (berkesinambungan) tidak akan terwujud bentuk gerak jika dilakukan oleh penari tunggal. Seperti pada gambar 2, yang menggambarkan kekuatan penari terdapat pada kebersamaan penari dalam kelompok dan tidak ada yang ditokohkan, semua penari mempunyai peran yang sama.

Transformasi Estetika Tubuh Penari ke *Photomotion*

Estetika adalah ilmu yang mempelajari segala sesuatu yang berkaitan dengan keindahan dari aspek wujud, bobot, dan penampilan (Djelantik, 1999:17). Rasa keindahan, nikmat-indah-bagus yang terjadi pada manusia timbul karena peran dari pancaindra. Manusia memiliki pancaindra dengan kemampuan untuk menangkap rangsangan dari luar dan meneruskannya ke dalam dirinya. Rangsangan dari luar tersebut baik rangsang *auditif*, rangsang *visual*, rang-

sang kinestetik, rangsang idesional, maupun rangsang peraba, kemudian diolah menjadi sebuah kesan. Selanjutnya kesan itu dibawa lebih jauh ke dalam diri, sehingga perasaan dapat menikmatinya. Penangkapan kesan dari luar, yang menimbulkan nikmat-indah-bagus terwujud melalui dua dari lima jenis pancaindra, yaitu melalui indera mata dan indera telinga baik secara langsung maupun tidak langsung. Kesan diterima menjadi sebuah yang berurutan dari sensasi-persepsi-impresi-emosi-interpretasi-ekspresi. Proses panjang ini kemudian dituangkan menjadi sebuah *photomotion*.

Proses penangkapan sense yang diterima manusia bersumber dari mata yang kita sebut kesan *visual*, sedangkan yang melalui telinga disebut kesan *akustis* atau *auditif*. Dalam proses kesan *visual* memungkinkan terjadinya proses relatif lebih pendek, yaitu dari penerimaan rangsangan keindahan yang didapat dari sumber-sumber *visual* yang ada sebelumnya, dan bentuk-bentuk itu adalah yang dipilih sesuai dengan imajinasi fotografer, kemudian menjadi bahan referensi bahan untuk diinterpretasikan kembali dan dituangkan dalam ide dan gagasan bentuk *visual* baru. Dan disinilah memungkinkan terjadinya 'morfologi estetika', seperti karya-karya fotografi yang telah dihasilkan akan mempengaruhi dan memberikan inspirasi terhadap karya yang akan dihasilkan.

Sensasi adalah proses penerimaan rangsang melalui penginderaan. Rangsangan terdiri atas energi fisik seperti cahaya, suara, dan panas. Rangsangan dideteksi oleh sel reseptor khusus pada organ indra seperti mata, telinga, kulit, hidung, dan lidah. Ketika rangsangan ini sampai ke otak, informasi bergerak ke bagian yang berhubungan pada ingatan *visual*, ingatan baru sebagai pemrosesan input indera. Sensasi yang diterima dengan mata belum mempunyai makna. Pada tahap ini belum dapat dilihat apa yang ditangkap oleh mata. Pada orang yang fungsi otaknya kurang cepat, atau yang kurang

berpengalaman, antara sensasi dan persepsi berselang sejenak waktu. Pada orang dewasa tidak memerlukan waktu, asosiasi dari sensasi yang baru dengan pengalaman yang lalu berlangsung seketika. Agar proses penerimaan ini baik, harus ada objek yang diamati atau kekuatan stimulus, kepastian alat indera yang cukup baik serta syaraf yang baik, serta pengalaman dan lingkungan budaya.

Tahap sensasi yang telah berkesan disebut persepsi. Sebuah persepsi adalah konsep yang sangat penting dalam apresiasi, karena melalui persepsiilah manusia memandang segala isi dunia. Persepsi berbeda dengan sensasi. Persepsi dipengaruhi oleh ketersediaan informasi sebelumnya; ketiadaan informasi ketika seseorang menerima stimulus yang baru bagi dirinya akan menyebabkan kekacauan dalam mempersepsi; kebutuhan seseorang akan cenderung mempersepsikan sesuatu berdasarkan kebutuhannya saat itu, dan pengalaman masa lalu. Faktor psikologis lain yang juga penting dalam persepsi adalah emosi-impresi-konteks. Emosi akan mempengaruhi seseorang dalam menerima dan mengolah informasi pada suatu saat, karena sebagian energi dan perhatiannya menjadi *figure* adalah emosinya tersebut. Impresi merupakan stimulus yang *salient* (menonjol), akan lebih dahulu mempengaruhi persepsi seseorang, sedangkan konteks meskipun pada urutan terakhir, namun justru dapat memungkinkan menjadi faktor yang paling penting. Persepsi itu secara langsung juga menggerakkan proses asosiasi-asosiasi mekanisme lain, seperti *komparasi* (perbandingan), *diferensiasi* (perbedaan), *analogi* (persamaan) dan *sintesis* (penyimpulan). Kemampuannya menghasilkan pengertian yang lebih luas dan mendalam, yang awalnya hanya merupakan kesan (persepsi) sekarang menjadi keyakinan (impresi). Perbedaan impresi dengan persepsi, bahwa yang sudah bersifat impresi setiap waktu dapat diingatkan kembali, karena su-

dah tertanam di dalam wilayah kesadaran kita. Keyakinan-keyakinan yang terdahulu ada kaitannya, atau ada relevan terhadap yang baru (keterkaitan yang khas dan penting). Tahap Impresi ini dapat dikatakan juga dalam tahap memori. Dengan pengkaitan ini terjadilah dua proses yang bersamaan yaituemosidalam bidang perasaan dan interpretasi dalam bidang pemikiran. Emosi, adalah sesuatu yang tidak dapat dielakkan dan dalam mengapresiasi seni memang sangat diperlukan. Tanpa adanya emosi tidak akan terjadi proses apresiasi seni (Deddy Mulyana, 2006).

Keindahan yang ada dalam karya seni dan keindahan alam dapat dinikmati hanya oleh manusia yang memiliki emosi. Bahwasannya emosi-nikmat-indah sifatnya berbeda dengan perkataan sehari-hari yang kita kenal dengan sebutanemosi, yakni perasaan yang meluap tanpa dapat dikendalikan, misalnya jengkel, kecewa, panik, antusias, dan gembira. Sebaliknya, interpretasi menyangkut aktivitas dari daya pikir akibat impresi yang masuk ke wilayah kesadaran. Interpretasi merupakan fungsi aktif intelektualitas manusia, yang dilengkapi dengan emosi, akan menghasilkan pengertian yang lebih mendalam tentang apa yang dipersepsi. Keyakinan yang semakin dimengerti, bukan berarti pemikiran berhenti berfungsi, tetapi akan terus memikirkan dan merenungkan tentang interpretasi yang telah dilakukan. Apresiasi, merenungkan tentang pengertian itu atau yang telah diinterpretasikan, mempersoalkan interpretasi itu, menimbanginya terhadap fakta-fakta yang lain, mempertimbangkan kebenaran dan sampai di mana maknanya, adalah fungsi intelek yang berganda yang dirumuskan dengan kata apresiasi. Pada dasarnya semua pengertian yang menambah pengetahuan dan pengalaman kita, adalah sesuatu yang kita hargai *to appreciate* (Djelantik, 1999:88-91). Aktivitas intelek semacam ini menjadikan penikmatan keindahan dalam seni keseluruhannya se-

bagai objek atau benda untuk diteliti. Aktivitas intelektualitas ini disebut objektivisasi dari peristiwa yang berlangsung.

PENUTUP

Photomotion hasil pemotretan tubuh penari tunggal, sebuah pendekatan analisis teks, yang dalam pengertian luasnya, didefinisikan sebagai pesan-pesan, baik yang menggunakan tanda verbal maupun tanda *visual* yang menghasilkan teks verbal dan teks *visual*. Dengan begitu teks seni seperti: foto, patung, lukisan, tari, dan teater termasuk dalam kelompok teks *visual*. Media dua dimensi merupakan media yang hanya dapat dilihat dari dua sisi saja yaitu panjang dan lebar, tetapi meskipun seperti itu media dua dimensi dengan teknik *photomotion* cukup berpengaruh dalam apresiasi derajat tingkat kedua, sedangkan apresiasi langsung pada tubuh penari tunggal merupakan derajat tingkat pertama. Apresiasi memberi kepuasan intelektual, mental, dan spiritual. Impresi sebagai proses dalam memori dapat diingat dan kemudian dikeluarkan menjadi sebuah pikiran, baik berpikir secara realistik (interpretasi) yang ditandai dengan berpikir secara sistemik, maupun berpikir secara logika rasa (emosi) yang biasanya dilakukan dengan menyendiri, berimajinasi, dan kontemplasi.

Penyampaian elemen tari oleh tubuh penari tunggal dilakukan secara bebas melalui daya imajinasi dalam mengeluarkan ide gerak yang spontan dan digabungkan dengan elemen tari yang menjadi tumpuan penaritunggal. Gerak yang menggunakan variasi komponen tari merupakan gabungan ideal yang diinginkan oleh fotografer, sehingga tercipta komunikasi seni antara penari tunggal dan fotografernya. Dengan demikian fotografer tidak seharusnya mematikan kreativitas penari, tetapi perlu juga memberikan kebebasan daya cipta dan mendorong penari tunggal bereksplorasi dalam

melakukan gerak untuk diambil momen-momen yang penting dalam teknik *photomotion*.

Apa yang kemudian penting adalah kesadaran tempo yang melibatkan cepat atau lambatnya suatu gerak penari tunggal yang berkaitan dengan unsur gerak waktu, tenaga, dan ruang yang dapat dilihat dengan jelas dari permindahan gerak yang satu ke gerak yang lainnya. Kesadaran anggota tubuh adalah kemampuan penari untuk mengetahui dan memahami gerak anggota tubuhnya sendiri menjadi fokus perhatian. Kesadaran ini bertujuan untuk menghasilkan berbagai macam gerak dan potensi tubuh untuk bergerak. Kesadaran arah gerak untuk memahami dan mengaplikasikan konsep, seperti arah diagonal, ke depan, ke belakang, ke kiri, atau ke kanan, dan sebagainya. Maka, ketika penari tunggal melakukan suatu gerak dengan menggunakan anggota tubuhnya, penari melakukan gerak berdasarkan pada gerakan anggota tubuh dan mengetahui fungsi dari tubuhnya tersebut. Di sini, penari mengetahui arah gerakannya, sehingga ketika fotografer menginginkan kedudukan arah gerak, seperti tangan ke depan dan kaki ke kiri dilakukan secara serentak, maka penari telah mengetahui apa harus dilakukannya.

Daftar Pustaka

- A.A.M. Djelantik
1999 *Estetika sebuah Pengantar*. Bandung: MSPI.
- Bakhtin, Mikhail M
1984 *Rabelais and His World*. Diterjemahkan oleh Helene Iswolsky. "Tvorches-tvo Fransua Rable". Bloomington: Indiana UP.
- Bird, Bonni
1981 *Dance an Art in Academi*. Yogyakarta: Akademi Seni Tari Indonesia.

- Deddy Mulyana
2006 *Ilmu Komunikasi Suatu Pengantar*. Bandung: Remaja Rosdakarya.
- Derks, Will
t.th *'Tubuh Liar: Realisme Grotesk dalam Cerita Melayu'*, dalam *Kalam: Mengungkap Tubuh*. Jakarta: Yayasan Kalam.
- FX. Widaryanto
2015 'Ekokritikisme Sardono W. Kusumo: Gagasan, Proses Kreatif, dan Teks-Teks Ciptaannya'. *Disertasi Program Doktor*. Surakarta: Institut Seni Indonesia.
- ,
1988 *Problematika Seni*. Alih bahasa *Problems of Art* oleh Suzane K. Langer. Bandung: Akademi Seni Tari Indonesia.
- Hawkins, Alma M.
1988 *Creating Through Dance*. New Jersey: Princeton Book Company.
- Joyce, Mary
1994 *First Steps in Teaching Creative Dance to Children* (2nd ed). Mountain View, CA: Mayfield Publishing Co.
- Sardono W. Kusumo
2002 'Hanoman, Tarzan, Dan Pithecanthropus Erectus', dalam *Jurnal, MenimbangPraktek Pertukaran Budaya: Kolaborasi, Misi, Sumber, & Kesempatan. Dialog Art Summit Indonesia III*. Jakarta: MSPI.
- Smith, Jacqueline
1976 *Dance Composition A Practical Guide for Teachers*. Terjemahan Ben Suharto. 1985. *Komposisi Tari: Sebuah Petunjuk Praktis bagi Guru*. Yogyakarta: Ikalasti.
- Yin, Robert. K
2003 *Case Study Research: Design and Methods*. SAGE Publication.

Proses Kreatif Dalam Penciptaan Lagu Bersumber Visi Misi Kabupaten

Mohamad Yusuf Wiradiredja
Institut Seni Budaya Indonesia (ISBI) Bandung
Jl. Buahbatu No. 212 Bandung

ABSTRACT

Source of Inspiration for the art creators come from a variety of things, including of a formal challenge in vision-mission had characteristic abstract, visionary, and formal. These challenges is the pressure which requires the artist to explore all their ability to form a song that has been limited by resources of creation. The song which contains the spirit of the vision-mission should then be internalized into the social reality in society, grounded, and operationally effectively convey the intent and purpose of the lyrical content of the song that contains vision-mission. In product textually, the musicality of song are required of people's identity which is historically and culturally Sunda. The creative process is referential from the idea of the work which in this case is a visioning. The song "Bandung Barat Cermat" is the product between the idea and experience of art creators, ultimately the creative process becomes interesting because they have to bring propaganda, community culture, and experience art creators. This result research is a description of the analysis of creative process of the musical song titled "Bandung Barat Cermat".

Keywords: vision-mission, songs, creative process, musicality

ABSTRAK

Sumber inspirasi bagi kreator seni bisa datang dari berbagai macam hal, termasuk dari sebuah tantangan formal dalam mengobjektivikasi sebuah visi misi yang bersifat abstrak, visioner, dan formal (kaku). Pada titik tertentu tantangan tersebut merupakan tekanan (*press*) yang menuntut seniman untuk mengeluarkan segenap kemampuannya dalam mengeksplorasi sebuah karya lagu yang telah dibatasi oleh sumber-sumber penciptaan. Tidak berhenti sampai menjadi sebuah karya jadi, lagu yang memuat roh visi-misi kemudian harus diinternalisasikan menjadi realitas sosial di masyarakat, membumi, dan secara operasional efektif menyampaikan maksud dan tujuan dari isi lirik lagu yang memuat visi misi tersebut. Secara tekstual kekaryaan, musikalitas dari karya lagu ini, dituntut untuk tidak keluar dari identitas masyarakat, yang secara historis dan terutama kultural identik dengan masyarakat Sunda. Pada titik ini, proses kreatif secara referensial tidak akan lepas dari gagasan karya yang dalam hal ini adalah sebuah visioning. Lagu "Bandung Barat Cermat" adalah produk dari pertemuan antara gagasan karya dan pengalaman seni kreator, akhirnya proses kreatif menjadi menarik karena harus menemukan 'kebutuhan propaganda', kultur masyarakat, dan pengalaman seni kreator. Hasil penelitian ini merupakan deskripsi dari analisis proses kreatif terhadap karya musikalitas lagu berjudul "Bandung Barat Cermat".

Kata kunci: visi-misi, karya lagu, proses kreatif, musikalitas

PENDAHULUAN

Tantangan kreativitas bagi seniman bisa datang dari berbagai hal, di saat yang bersamaan tantangan tersebut bisa jadi merupakan sumber inspirasi. Tantangan, bagi setiap subjek kreatif bisa saja dimaknai sebagai tekanan, di mana tekanan menurut Rhodes dalam Utami Munandar merupakan salah satu unsur penting dalam kreativitas bersama pribadi, proses, dan produk (2009:20). Salah satu tantangan dalam berkreativitas adalah melakukan sebuah transformasi bentuk dari sebuah gagasan yang bersifat ideal (abstrak) menjadi bersifat praktis dan operasional. Seperti halnya ketika salah satu kabupaten di Jawa Barat memberikan tantangan tentang bagaimana sebuah “visi-misi” pemerintah dapat secara efektif dikenali, diketahui, dan diimplementasikan bersama secara sinergis antara pemerintah dan masyarakatnya?

Tantangan tersebut datang dari pemerintah kabupaten Bandung Barat yang memiliki visi dan misi tentang masyarakat yang secara sederhana diwakili oleh kata “cerdas”, “rasional”, “maju”, “agamis”, dan “sehat” dengan akronim Bandung Barat “Cermat”. Bandung Barat sendiri merupakan wilayah kabupaten yang relatif baru di Provinsi Jawa Barat, diinisiasi sejak tahun 1999 oleh tokoh-tokoh masyarakat kemudian dideklarasikan sebagai kabupaten pada bulan Agustus tahun 2003, dan akhirnya secara resmi berdasarkan UU No.12 tahun 2007, Bandung Barat kemudian menjadi kabupaten tersendiri yang merupakan hasil pemekaran dari kabupaten Bandung. Bupati pertama yang menduduki roda pemerintahan adalah Drs. H. Abu Bakar, M.Si yang terpilih melalui pemilihan langsung selama dua periode berturut-turut sejak tahun 2008 hingga saat ini setelah sebelumnya (2007) diisi oleh Bupati sementara.

Sebagaimana diketahui, dalam sebuah

organisasi, baik di lingkungan pemerintahan maupun organisasi kemasyarakatan visi-misi merupakan *mapping point* sekaligus fondasi penting terkait ke mana arah roda pemerintahan tertentu akan dibawa. Harapan dengan adanya visi sebuah organisasi, adalah semata-mata untuk menjadi bahan rujukan dalam memandang jauh ke depan tentang apa yang akan dan apa yang harus dicapai sesuai dengan target capaian organisasinya, yang tentu saja semua itu tidak akan berarti apa-apa, apabila masyarakat sebagai sasaran sekaligus pelaku utama bersama pemerintah tidak memahami dan merasa memiliki pandangan bersama. Hal tersebut tidak terkecuali dengan kabupaten Bandung Barat, sebagai wilayah baru visi-misi pemerintah kemudian dicanangkan dan disosialisasikan guna mendapat dukungan langsung dari segenap masyarakat di kabupaten Bandung Barat.

Sebagaimana sifat dari *visioning*, visi-misi pemerintah bersifat abstrak dan ideal, sulit diterjemahkan dan dimengerti, akibatnya dalam konteks implementasi kurang didukung penuh oleh masyarakat sebagai pelaku sekaligus sebagai sasaran utama, hal tersebut tidak terlepas dari inklusifitas visi dan misi yang cenderung abstrak (tidak membumi), tidak diinternalisasi dan diobjektifikasi menjadi bagian dari masyarakat itu sendiri, dengan kata lain visi-misi pemerintah tidak menjadi bagian dari budaya masyarakat itu sendiri. Dalam konteks tersebut visi-misi secara terbatas hanya milik pemerintah, yang secara kultural tidak dilegitimasi eksistensinya oleh anggota masyarakat, sebagaimana Peter L. Berger (2013:126) menyatakan bahwa legitimasi berfungsi untuk membuat objektifikasi tingkat pertama, legitimasi adalah pengetahuan yang diobjektifikasi secara sosial yang bertindak untuk menjelaskan dan membenarkan tatanan sosial. Dengan demikian, dalam konteks ini visi-misi pemerintah yang bersifat ideal hingga

operasional harus dilegitimasi/diakui dijalankan secara kultural oleh masyarakat itu sendiri. Pada titik ini, visi-misi pemerintah penting untuk diterapkan secara kultural yang salah satunya melalui seni tradisi yang telah menyatu dengan manusia sebagai pelaku utama. Tulisan ini merupakan sebuah deskripsi dari analisis tentang proses kreatif dan bagaimana sebuah karya seni dapat lahir dari sebuah hal yang bersifat abstrak dan diekspresikan untuk menjadi nyata dan operasional. Secara khusus, tulisan ini menitikberatkan pada analisis terhadap proses kreatif dari karya lagu berjudul "Bandung Barat Cermat", bagaimana lagu ini dibuat, unsur musikal apa saja yang dihadirkan agar dengan mudah diinternalisasi oleh pendengarnya, dan bagaimana pengalaman kesenimanan kreator mempengaruhinya.

METODE

Karya "Bandung Barat Cermat" merupakan karya seni yang tidak lahir begitu saja tanpa diawali dengan sebuah proses, sebagaimana disampaikan sebelumnya, sekurang-kurangnya terdapat tiga unsur penting terciptanya karya lagu "Bandung Barat Cermat". Ketiga unsur tersebut adalah; gagasan, kreator dan karya itu sendiri. Gagasan dalam konteks di luar seniman adalah tantangan konversi dari sebuah visi-misi menjadi sebuah karya seni, gagasan juga dalam hal ini secara internal (seniman) merupakan bagaimana perspektif seniman dalam melihat tantangan. Gagasan internal bergantung pada subjektivitas seniman, maka dari itu latar belakang pengalaman kesenimanan, dan proses panjang apresiasi seorang seniman sangat berpengaruh terhadap karya itu sendiri. Kemudian yang terakhir adalah karya yang merupakan produk jadi sebagai materi. Berdasarkan kenyataan tersebut, kajian dalam tulisan ini menitikberatkan

metode terhadap kajian tekstual musikalitas, dan historis (dalam batas tertentu terhadap pengalaman musikal). Metode analisis menitik beratkan pada kajian terhadap unsur musikal, sehingga fokus pembahasan akan menitikberatkan pada gagasan karya (dari *visioning* menjadi karya lagu) dan unsur musikal karya.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Tantangan Kreativitas

SVisi dan misi Bandung Barat pada periode kepemimpinan bupati Drs. H. Abu Bakar, M.Si adalah "CERMAT". Visi misi tersebut merupakan akronim dari cerdas, rasional, maju agamais, dan sehat. Target capaian cerdas adalah diharapkan masyarakat Bandung Barat mempunyai sikap positif serta seimbang menyatukan antara pikiran dan perasaannya dalam menyikapi kehidupan di lingkungannya. Kemudian, capaian dari rasional adalah diharapkan masyarakat Bandung Barat mempunyai pola pikir yang proporsional dalam menyikapi berbagai permasalahan hidupnya. Kemudian target capaian visi maju adalah diharapkan masyarakat Bandung Barat tidak boleh tertinggal oleh daerah lainnya dalam segala bidang. Adapun target capaian Agamais adalah diharapkan masyarakat Bandung Barat dalam menjalani kehidupannya harus berpedoman pada nilai-nilai agama, sehingga diharapkan masyarakatnya beriman serta taqwa kepada Tuhan Yang Maha Esa. Selanjutnya target capaian dari visi sehat adalah diharapkan masyarakat Bandung barat sehat, baik lahir maupun batinnya. Oleh karena itu, visi serta misi tersebut merupakan sebuah cita-cita yang diharapkan oleh pemerintah kabupaten Bandung Barat dan masyarakatnya untuk mencapai keadilan serta kesejahteraan.

Untuk mewujudkan visi serta misi Kabupaten Bandung Barat, sudah dipastikan

memerlukan sebuah usaha serta kerja keras dari berbagai pihak, baik unsur pemerintahan maupun masyarakatnya. Adapun permasalahan yang akan terkait dengan hal ini, bagaimanakah konsep untuk mewujudkan sosialisasi visi misi setiap Pemerintah Daerah di Jawa Barat, yang dipandang efektif dan efisien? Pertanyaan tersebut bertolak dari beberapa permasalahan yang penulis amati selama ini; pertama, pada umumnya hampir setiap kabupaten maupun kota, pendekatannya hanya sebatas struktur formal saja dalam rangka sosialisasi masing-masing visi serta misinya. Artinya, pendekatan sosialisasinya hanya sebatas di lingkungan masing-masing instansinya secara formal seremonial. Begitu pula, termasuk Kabupaten Bandung Barat belum menampilkan pendekatan yang efektif di samping pendekatan struktur formal. Padahal, visi dan misi yang dirumuskan oleh setiap instansi tersebut, harus mempunyai dampak yang lebih luas, oleh karena yang akan melaksanakan visi misi tersebut adalah masyarakatnya sendiri. Kemudian kedua, permasalahan yang terkait dengan muatan visi dan misi masing-masing instansi dipandang kurang mengakar kepada nilai-nilai budayanya. Sebagai salah satu contoh umumnya dalam sosialisasi masing-masing visi dan misi, maupun motto tersebut, masih dipandang belum mencerminkan nilai-nilai kearifan lokal, yang ada hanya sebatas singkatan-singkatan yang kurang terukur seperti telah disebutkan di atas. Berkaitan dengan hal tersebut, apabila masing-masing instansi di daerah di lingkungan Propinsi Jawa Barat kurang peka terhadap pentingnya penerapan nilai-nilai budayanya sebagai kearifan lokal, di khawatirkan masyarakat akan kehilangan identitas keperibadian bangsanya. Pada titik ini, pendekatan budaya yang secara operasional dilakukan dengan pendekatan seni penting untuk dilakukan.

Seperti telah disinggung di atas, salah satu strategi khususnya dalam sosialisasi visi

misi Bandung Barat adalah dengan pendekatan budaya lokal yang mengandung unsur bahasa daerah dan seni. Mengapa demikian, karena melalui seni budaya lokal apabila dilihat dari geopolitiknya akan mengakar kepada nilai sosial budaya setempat, yang telah melahirkan nilai-nilai kearifan lokal yang telah turun temurun sejak lama. Salah satu bentuk kearifan lokal dapat digali melalui pendekatan serta pemanfaatan bahasa daerah dan kesenian Sunda. Kedua aspek ini merupakan sebuah kekuatan seni budaya masyarakat Sunda khususnya di lingkungan Bandung Barat. Mengingat hal tersebut di atas, pemerintah daerah Propinsi Jawa Barat merumuskan sebagai landasan hukum dalam rangka pelestarian bahasa daerah dan kesenian dalam Perda No. 5 dan 6.

Pada konteks proses kreatif, kreator tidak cukup hanya dengan menggunakan pertimbangan nilai estetis dan idealisme seniman. Tantangan bagi penulis pada titik ini adalah harus mampu melakukan harmoni antara idealitas visi-misi dan estetika karya yang harus tetap indah, dapat dinikmati, serta mudah dimainkan oleh masyarakat umum. Dengan kata lain, kreator harus berkarya berdasarkan rambu-rambu atau bahan yang sudah ada dan tersedia, Jakob Sumardjo (2000:80-81) juga menjelaskan bahwa kreativitas juga bertolak dari yang sudah ada, dari kebudayaan, dan tradisi.

Tantangan kreativitas selain mengedepankan unsur keindahan (estetis) penting bagi kreator untuk dapat tetap berada pada jalur utama yakni menjadikan karya kreatif ini sebagai sesuatu yang *real* dari visi-misi Bandung Barat. Tujuan utama dari karya seni yang diciptakan ini adalah dalam rangka sosialisasi visi dan misi Bandung Barat untuk: pertama mempercepat pengertian serta pemahaman masyarakat tentang substansi visi misi Kabupaten Bandung Barat; kedua menumbuhkan semangat untuk bersama-sama merealisasikan visi serta misinya. Adapun harapan yang ingin dicapai melalui

sosialisasi visi dan misi Kabupaten Bandung Barat adalah, pertama adanya kesadaran akan pentingnya arti serta makna nilai-nilai budaya yang sarat dengan filosofis, sehingga masyarakat Bandung Barat akan lebih menyadari akan pentingnya nilai-nilai kepribadian bangsa. Kedua, secara khusus sosialisasi visi dan misi Kabupaten Bandung Barat cermat jilid dua akan cepat tercapai secara efektif dan efisien. Pada titik ini, penulis sebagai kreator dituntut untuk membuat karya yang dalam konteks tertentu dibatasi oleh *frame* visi-misi yang memberikan batasan, sekaligus kerangka utama karya.

Dalam karya ini, terdapat dua unsur penting yang menjadi fondasi utama di antaranya sastra lagu, dan eksplorasi teks musikal. Sastra lagu dalam karya ini dibuat sangat sederhana dengan diksi sesuai dengan kerangka visi-misi Bandung Barat yang "Cerdas". Pemilihan diksi yang sederhana tersebut pada konteks tertentu membutuhkan pertimbangan yang matang, terutama berkaitan dengan penggunaan fonem yang juga menentukan estetika lagu. Unsur kedua adalah teks musikal, visi-misi dalam karya lagu ini selain harus diakomodasi melalui sastra lagu, tentu saja juga harus dapat diekspresikan dengan indah, penuh semangat dan mudah dicerna dan dilagukan oleh masyarakat, di samping itu identitas musikal masyarakat Sunda tetap harus dominan. Maka stuktur dan pola lagam lagu dieksplorasi dengan menggunakan idiom-idiom identitas musik Sunda. Pada karya ini, *Tembang Sunda Cianjuran* atau *mamaos* sebagai genre dalam khazanah musik Sunda dijadikan referensi utama pembuatan karya.

Proses Penciptaan

Proses penciptaan suatu karya tidak dapat terlepas dari ide kekaryaannya, referensi karya, dan bentuk karya itu sendiri, berikut ini adalah sebuah tahapan dalam proses produksi suatu karya seni dengan melewati

dimensi: (1) gagasan penciptaan; (2) Sumber Penciptaan; dan (3) Bentuk Penciptaan.

1. Gagasan Penciptaan

Untuk mewujudkan karya seni Sunda dalam rangka sosialisasi visi dan misi Bandung Barat tersebut, tidak akan lepas dari gagasan penciptaan yang betumpu dari permasalahan yang ada. Seperti telah dijelaskan, pada umumnya ada beberapa permasalahan terkait dengan teknis sosialisasi yang kurang efektif dari masing-masing visi dan misi di setiap instansi, baik kabupaten maupun kota di lingkungan Provinsi Jawa Barat. Dari beberapa permasalahan tersebut dapat disimpulkan bahwa inti masalah yang mendasar dalam rangka sosialisasi visi dan misi masing kabupaten serta kota tersebut adalah rendahnya strategi untuk mengedukasi nilai-nilai seni budaya kepada masyarakat agar tidak terserabut dari akar budayanya. Di samping itu, apapun bentuk visi dan misinya secara substansi beberapa instansi terkadang terlalu mengedepankan pada kepentingan formal semata, sementara nilai seni budaya sebagai aspek yang cukup penting terabaikan. Oleh karena itu, pemerintah Kabupaten Bandung Barat nampaknya menyadari akan arti pentingnya mengangkat nilai-nilai seni budaya lokal. Seperti telah dijelaskan, aspek seni budaya dapat dijadikan piranti sekaligus sebagai media untuk mengedukasi masyarakatnya, khususnya dalam rangka sosialisasi visi dan misi pemerintah daerahnya. Salah satu strategi sosialisasi visi misi Bandung Barat melalui seni budaya adalah mengemas bentuk seni melalui kreativitas penuh dengan inovasi, sehingga diharapkan masyarakat Bandung Barat akan lebih mudah memahaminya. Setelah masyarakat dapat memahaminya diharapkan mereka dapat merasakan serta adanya kesadaran betapa pentingnya untuk mewujudkan visi dan misi Bandung Barat, sehingga mereka akan lebih meningkat nilai partisipasinya secara bersama-sama dalam

mewujudkan visi misi pemerintah daerahnya tersebut.

2. Sumber Penciptaan

Untuk merealisasikan sebuah karya seni sudah dapat dipastikan salah satu unsur yang sangat penting adalah tersedianya sumber penciptaan yang akan dijadikan bahan kreativitas yang dalam hal ini untuk mewujudkan produk seni musik. Melalui penguasaan serta memahami sumber-sumber penciptaan diharapkan akan lebih memperkaya referensi dalam mewujudkan sebuah karya seni untuk mencapai nilai optimal. Oleh karena wujud musikal yang dibangun berbentuk musik dan lagu Sunda, maka idiom yang cukup dominan digunakan bertumpu pada sumber musikalitas Sunda. Namun demikian, di samping itu untuk lebih memperkaya musikalitas, karya tersebut juga ditunjang oleh unsur musikalitas lainnya. Dengan harapan akan lebih tampak nilai kontekstualitasnya dengan perkembangan zaman saat ini. Oleh karena itu, secara garis besarnya sumber musikal terbagi atas; (a) Tembang Sunda; (b) Kawih Sunda) dan (c) Ideom Musik Barat.

a. Tembang Sunda

Sebagai salah satu bagian dari wilayah daerah propinsi di Indonesia, Jawa Barat cukup potensial akan ragam jenis kesenian di antaranya adalah tembang Sunda. Dilihat dari segi fungsi dan kedudukannya tembang Sunda tersebut, dipandang signifikan di lingkungan masyarakat Jawa Barat. Secara faktual fungsi tembang Sunda di samping untuk hiburan, dan upacara, juga untuk pendidikan. Masih fungsionalnya tembang Sunda di lingkungan masyarakat Jawa Barat, menjadikan kedudukan tembang yang disebut *mamaos* ini memiliki pengaruh yang signifikan terhadap identitas dalam konteks seni budaya Sunda, sehingga seni tersebut dapat dijadikan salah satu identitas masyarakatnya. Oleh karena itu, penulis

memasukkan tembang Sunda sebagai salah satu sumber penciptaan dalam mewujudkan karya ini.

Beberapa unsur yang penulis jadikan sumber penciptaan di antaranya kontur melodi, dan ornamentasi. Unsur melodi dan ornamentasi walaupun tidak terlalu dominan, namun secara langsung maupun tidak langsung telah memberikan nuansa musikal yang signifikan terutama pada bagian kontur melodi untuk kebutuhan lirik yang menekankan pada beberapa bagian yang dipandang penting. Misalnya melalui pemanfaatan melodi dan ornamentasi tembang Sunda membangun nuansa lebih impresif untuk memberikan nuansa dalam menyampaikan pesan lirik visi dan misi terhadap pendengarnya.

b. Kawih Sunda

Menurut pengertian karawitan Sunda, yang dimaksud dengan kawih adalah lagu-lagu yang berirama tetap (metris). Adapun bentuk dari jenis seni kawih tersebut di Sunda relatif cukup banyak seperti, *kawih kapasindenan*, *wanda anyar*, *jenaka sunda*, *kawih barudak*, dan sebagainya. Keberadaan kawih dilihat dari perspektif historisnya sudah begitu lama ada di lingkungan masyarakat Sunda. Hal tersebut, berdasar dari salah satu referensi dari salah satu buku kuno yakni *Siskakanda ng Karesian* abad ke 16, yang telah menyebut-nyebut istilah kata kawih, sebaliknya istilah tembang tidak disebutkan. Oleh karena itu, dapat disimpulkan bahwa keberadaan kawih lebih lama serta mengakar khususnya di masyarakat Sunda.

Keterkaitannya dengan proses kreatif dalam mewujudkan konsep musik dan lagu-lagu Sunda dalam rangka sosialisasi visi misi Bandung barat tersebut, penulis mengambil beberapa unsur musikalnya sebagai idiom musikal yang sangat khas. Adapun yang penulis ambil idiom tersebut adalah unsur irama, melodi dan ornamen, tempo, serta teknis vokalisasi. Unsur irama, musik

dan lagu-lagu visi dan misi Bandung Barat umumnya menggunakan serta mengolah irama tetap. Kemudian unsur melodi merupakan salah satu unsur yang cukup dominan baik yang berkontur mendatar, sedang, dan tinggi. Namun kecenderungan melodi yang diambil dari unsur kawih relatif berjarak jauh serta menggunakan ornamentasi yang relatif sederhana. Ukuran sederhana yang dimaksud salah satunya adalah struktur melodi, tempo, maupun irama tidak menggunakan struktur yang rumit. Hal tersebut dengan harapan isi lirik lagu akan lebih mudah untuk dicerna oleh pendengarnya. Namun demikian, agar karya tersebut dipandang menarik, maka aspek-aspek musikal seperti melodi, irama, maupun tempo yang digunakan mempunyai varias-variasi tertentu, misalnya dalam mengolah tempo lambat, sedang, dan tempo cepat. Hal ini dilakukan untuk mendukung lagu agar tetap dinamis sehingga tidak terkesan monoton. Kemudian satu yang sangat berpengaruh dari bentuk lagu kawih adalah cara pembawaan lagu, umumnya lagu-lagu kawih dibawakan melalui teknik suara lebih ekspresif yakni dengan menggunakan teknik suara yang relatif lebih lepas. Artinya, teknik vokal yang digunakan oleh para juru kawih terutama ketika membawakan lirik lagu relatif lebih jelas dalam melafalkan artikulasi dibandingkan dengan juru tembang.

c. Idiom Barat: Musik dan Lagu Pop

Seperti telah diutarakan di atas, penggarapan lagu-lagu dan musik visi dan misi Bandung Barat di samping bersumber dari lagu dan musik Sunda, juga mengadopsi dari lagu dan musik pop yang berlaku pada saat ini. Yang dimaksud dengan musik dan lagu pop adalah musik yang secara tekstual merupakan sebuah sajian musikal dalam bentuk seni musik dan lagu yang berstruktur musik barat. Artinya dari aspek lagunya mempunyai struktur melodi serta ornamentasi yang berbeda dengan lagu kawih dan

tembang Sunda. Salah satu yang menjadi ciri pembedaannya adalah interval yang digunakannya relatif berjarak jauh dalam susunan nada-nadanya. Oleh karena dapat dipahami bahwa produk musik dan lagu pop sangat signifikan dalam rangka pemanfaatan dunia industri, yang lebih mengedepankan selera masyarakatnya, semata-mata untuk kepentingan komersial.

Namun lepas dari hal tersebut, pada kenyataannya bahwa musik dan lagu pop sudah menjadi bagian dari produk kebudayaan kita yang tidak dapat tolak keberadaannya di tengah masyarakat. Oleh karena itu, dalam konteks kreatif, menarik dan menjadi peluang penting untuk mengadopsi beberapa unsur musikal dari musik barat yang ditransformasikan pada musik dan lagu yang bertemakan lirik visi dan misi Bandung Barat. Adapun unsur yang diadopsi dari musik dan lagu pop di antaranya: *beat*, kontur melodi, serta teknik pembawaan. Unsur *beat* atau irama terutama dalam aspek musik untuk mengiringi lagu dalam penggarapannya cukup dominan digunakan pada bagian *intro*, *interlude* dan *coda*. Di samping dalam penggarapan aspek lagu, penulis mengadopsi beberapa bagian kontur melodi yang lazim digunakan dalam lagu pop.

3. Bentuk Penciptaan

Pada umumnya bentuk seni yang diciptakan oleh seniman, melalui berbagai media ungkapannya bertolak dari kompetensi masing-masing keahlian seniman. Media ungkap tersebut dapat berupa lukisan, lagu, bahasa, gerak, dan sebagainya. Kemudian, bentuk penciptaan seni terwujud melalui sebuah proses kreatif, yang selanjutnya difungsikan sesuai dengan situasi dan kondisinya. Berkaitan dengan hal ini, penulis mewujudkan bentuk penciptaan yang dijadikan media sosialisasi visi dan misi Bandung Barat adalah musik dan lagu. Musik yang di dalamnya terdiri atas beberapa

unsur musikal yang disusun sedemikian rupa, sehingga membangun sebuah musikalitas. Adapun unsur-unsur musikal yang dipandang dominan antara lain; melodi, irama, dan tempo. Pengertian ketiga unsur tersebut secara sederhana dapat dijabarkan sebagai berikut; Melodi adalah tinggi rendahnya nada yang disusun dalam suatu frase. Kemudian irama, berkaitan erat panjang pendeknya not dan berat ringannya aksentuasi (tekanan) pada not. Selanjutnya tempo adalah ukuran kecepatan dan lambatnya dalam birama lagu.

Di samping musik, aspek penting lainnya adalah lagu. Adapun yang dimaksud dengan lagu adalah gubahan seni nada atau suara dalam urutan, kombinasi, dan hubungan temporal—biasanya diiringi oleh alat musik—untuk menghasilkan gubahan musik yang mempunyai kesatuan dan kesinambungan (mengandung irama), termasuk ragam nada atau suara berirama yang juga dapat disebut dengan lagu. Musik dan lagu merupakan dua unsur yang selalu harmonis dan saling melengkapi, keduanya identik selalu bersama, maka kedua unsur tersebut tidak dapat dikonstruksi (dalam konteks proses kreatif) secara parsial. Di samping itu, terdapat satu unsur lain yang memiliki signifikansi di antara lagu dan musik, unsur tersebut adalah lirik.

Lirik-lirik lagu yang diciptakan khususnya dalam rangka sosialisasi visi dan misi Kabupaten Bandung Barat, yang bertujuan untuk diapresiasi khususnya oleh masyarakat Bandung Barat agar dimengerti serta dipahami dibuat dengan mengacu pada dinamika dan budaya masyarakat pemilikinya, sehingga proses penciptaan atau pembuatan lirik dalam lagu merupakan ujung tombak dalam proses ini. Selain dari pada itu, pada konteks sosialisasi visi dan misi melalui musik dan lagu, lirik lagu harus dapat dengan mudah dipahami oleh masyarakatnya. Hal tersebut berdasarkan pengamatan bahwa kecenderungan masyarakat sekarang ketika

merespon berbagai informasi tersebut akan lebih pragmatis. Artinya apresiator umum cenderung merespons informasi tersebut didasari adanya daya tarik yang verbal. Melihat kenyataan sekarang dengan maraknya media informasi baik elektronik maupun cetak, dengan berbagai pengemasannya, langsung ataupun tidak mempengaruhi kebiasaan masyarakat dalam menangkap serta merespon berbagai informasi. Oleh karena, melihat kenyataan seperti ini langkah mengantisipasi dalam merespon tantangan tersebut penting untuk dijadikan pertimbangan, termasuk dalam mengonstruksi sebuah karya seni. Oleh karena, kecenderungan masyarakat kita saat ini relatif sulit untuk memahami sesuatu pesan khusus dari pemerintah, maka melalui pengemasan sedemikian rupa menarik diharapkan mereka akan lebih merespon dengan baik.

Musikalitas Lagu Bandung Barat Cermat

Lagu atau nyanyian merupakan bagian dari sebuah karya musik, yang tentunya memiliki struktur yang terkandung di dalamnya. Struktur merupakan rangkaian suatu susunan unsur yang membentuk sebuah karya musik, dalam hal ini lagu. Kekuatan utama pada lagu “Bandung Barat Cermat” terdiri dari dua hal, yakni; lirik/syair, serta lagu dan musikalitas itu sendiri. Dalam konteks lirik, lagu ini jelas memiliki kekuatan verbal yang eksplisit mempropagandakan maksud dari visi-misi instansi, sedangkan teks musikalitas bisa dikaji berdasarkan unsur yang salah satunya adalah melodi. Melodi adalah susunan rangkaian nada (bunyi dengan rangkaian teratur) yang terdengar berurutan serta berirama dan mengungkapkan suatu gagasan pikiran dan perasaan (Jamalus, 1998:16). Melodi adalah naik turunnya harga nada yang bisa disebut sebagai gagasan inti musikal, yang sah menjadi musik bila ditunjang dengan gagasan yang memadukannya dalam

suatu kerja sama dengan irama, tempo, bentuk dan lain-lain (Ensiklopedi musik, 1992: 28). Dari pengertian-pengertian tersebut dapat disimpulkan bahwa melodi adalah suatu rangkaian nada yang terbentuk dari perubahan-perubahan harga nada dalam kaitannya dengan irama, tempo, bentuk dan sebagainya.

Sebelum menginjak kepada melodi, kita mulai dahulu dari unsur terkecil dari melodi yaitu nada. Di dalam lagu “Bandung Barat Cermat” melodi nya dibangun oleh nada-nada yang merupakan tangga nada pentatonis karawitan Sunda, dengan memaksimalkan penggunaan nada nada sisipan yang terdapat di dalamnya (tetapi tidak menggunakan modulasi). Dengan memaksimalkan penggunaan nada sisipan tersebut, kesan yang dihasilkan bahwa lagu tersebut adalah lagu yang terdiri dari diatonic, padahal tidak. Mengapa disebut kesannya seperti diatinos, karena bila didengarkan secara selintas, antara tangga nada karawitan sunda lengkap dengan semua sisipan nya, akan terdengar seperti diatonic bila dibunyikan, walaupun sebenarnya secara teori berbeda.

Pemilihan nada tersebut juga secara tidak langsung merupakan pengaruh dari pencipta lagu yang mempunyai latar belakang kemampuan vokal selain dari vokal di wilayah estetika karawitan sunda.

Kemiripan antara tangga nada pentatonik karawitan sunda dan diatonik dapat digambarkan secara sederhana, seperti terlihat pada tabel 1.

Contoh penggunaan nada pada lagu KBB Cermat pada baris ke 1 dan 2:

51 || 0 0 0̄ 3̄ 4̄ 5̄ 3̄ 2̄ . 4̄ 3̄ 4̄ . |
 Ban-dung ba - rat sa ra kan u -

Tabel 1. Perbandingan tangga nada pentatonik Karawitan Sunda dan diatonik

Degung	da/1	mi/2	ni/3-	na/3	ti/4	la/5	leu/5+	da/1
Madenda	na/3	ti/4	la/5	leu/5+	da/1	mi/2	ni/3-	na/3
Diatonic	do/1	si/7	lha/6	sol/5	fa/4	mi/3	re/2	do/1

2 15+ | 5̄ . 5̄ 3-3- 3̄-2-3- | . 3- 3-3- 4+3- 5̄ |
 rang ko - ta nu en- dah tem- pat u-rang keur bu-me
 | 2̄ . 1̄ 0 |
 tah

Pada notasi di atas dapat di lihat penggunaan tangga nada pentatonis karawitan Sunda lengkap dengan sisipannya. Meskipun kecenderungannya *Madenda*, namun nada sisipan membiaskan entitas laras pentatonis tersebut.

Lagu kabupaten “Bandung Barat Cermat” merupakan sebuah lagu propaganda, sifatnya mengajak atau mengkampanyekan sesuatu. Untuk itu penggunaan atau pemilihan nada, penggunaan harga nada cenderung sederhana (rata-rata 1/2), dan penyusunan melodi pun dibuat semudah serta seakrab mungkin dengan pendengar. Dalam penyusunan melodi pun, representasi pengalaman pencipta lagu sangat terlihat di sana. Bila kita perhatikan pada melodi lagu KBB Cermat perpaduan antara unsur pop dan unsur estetika lagu sunda sangat terlihat. Contohnya pada penggalan lagu KBB Cermat di bawah ini:

2 15+ | 5̄ . 5̄ 3-3- 3̄-2-3- | . 3- 3-3- 4+3- 5̄ |
 rang ko - ta nu en- dah tem- pat u-rang keur bu-me
 | 2̄ . 1̄ 0 | I 4̄ . 5̄ 2̄ |
 . 5̄ tah Yu U- rang
 rik-

Melodi “kota nu endah”, Tampak sekali di luar dari estetika lagu Sunda, dan melodi “tempat urang keur bumetah” melodi tersebut sangat akrab dengan estetika lagu Sunda, baik pada kawih maupun tembang Sunda. Di sini terlihat jelas salah satu perpaduan dua estetika bernyanyi yang berbeda namun dapat terjalin dalam satu lagu atau dapat dikatakan harmonisasi dua esteika vokal yang berbeda.

PENUTUP

Proses artikulasi ide, dari yang berbentuk ideal menuju bentuk riil merupakan sebuah proses biasa dalam sebuah penciptaan sebuah karya. Hal tersebut sebagaimana lazimnya seorang seniman melakukan perencanaan dan mengeksplorasi sebuah gagasan untuk dijadikan sebuah karya. Menjadi tidak biasa ketika proses tersebut harus sesuai dengan rambu-rambu dan tatanan formal yang berlaku pada sebuah kebudayaan. Terlebih, yang ideal tersebut sudah terangkum dalam bentuk visi-visi, pada sisi tertentu batasan karya semakin dapat difokuskan namun pada sisi lain tantangan kreativitas semakin menantang karena kreator tidak dibebaskan dalam mengekspresikan gagasan subjektifnya secara menyeluruh. Proses penciptaan lagu yang berdasarkan pada gagasan visi-misi ini dikonstruksi tidak hanya untuk menemukan bentuk indah dalam sebuah karya seni (karawitan), namun tantangan lainnya mengharuskan penulis untuk menjadikannya karya yang operasional, menjadi sebuah ide bersama dalam kesadaran masyarakat yang ditujunya. Proses kreatif merupakan dimensi yang terdiri atas; karya itu sendiri, ide/gagasan karya, serta latar belakang referensial atau pengalaman apresiasi seniman kreator. Karya lagu "Bandung Barat Cermat" merupakan representasi dari ide/gagasan yang sekaligus tantangan dan tuntutan karya, yang bertemu dengan pengalaman apresiasi kreator seniman, sehingga di dalam karya tersebut hidup ideom-ideom kekhasan atau identitas pengarangnya.

Dalam karya "Bandung Barat Cermat", identitas kekaryaan yang merepresentasikan latarbelakang kreator eksis dalam unsur mikro musikal, hal tersebut bisa ditunjukkan dalam analisis teks lagu, terutama idiom dari *Tembang Sunda Cianjuran*. Di samping

itu, pengalaman referensial tentang musik barat memberikan corak tersendiri sebagaimana nada (laras) dalam lagu "Bandung Barat Cermat" yang dalam beberapa frase terdapat dimensi di mana diferensiasi antara nada pentatonis dan diatonis bias. Berdasarkan seluruh penjabaran tentang karya dan subjek kreator, pada titik ini teori kreatifitas tentang "tekanan", "proses", "pribadi", dan "produk" koheren dan relevan sebagai teori dan pada prakteknya keempat unsur tersebut tidak dapat dipisahkan dalam proses kreatif setiap seniman itu sendiri.

Daftar Pustaka

- Bodiono MA
2005 *Kamus Ilmiah Populer*. Surabaya: Karya Harapan.
- Geger Riyanto
2009 *Peter L. Berger: Perspektif Metateori Pemikiran*. Jakarta: LP3ES.
- Jakob Sumardjo
2000 *Filsafat Seni*. Bandung: ITB.
- Johannes Supriono
2005 *Pradigma Kultural Masyarakat Durkheimian, dalam Teori-teori Budaya*. Editor Musdji Sutrisno & Hendar Putranto. Yogyakarta: Kanisius.
- Luckmann, Thomas & Peter L. Berger
2013 *Tafsir Sosial atas Kenyataan: Risalah Tentang Sosiologi Pengetahuan*. Terj. Hasan Basri. Jakarta: LP3ES.
- Utami Munandar
1999 *Kreativitas & Keterbakatan: Strategi Mewujudkan Potensi Kreatif dan Bakat*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.