

MENYOAL TENTANG DAYA EKSPRESI GARAP PERTUNJUKAN SEORANG DALANG DALAM UPAYA MEMBANGUN KOMUNIKASI ESTETIK PADA PERTUNJUKAN WAYANG GOLEK

Cahya

cahyahedy@yahoo.co.id

Prodi Antropologi Budaya, Fakultas Budaya dan Media

Institut Seni Budaya Indonesia (ISBI) Bandung

Artikel diterima: 24 Oktober 2018 || Artikel direvisi: 23 November 2018 || Artikel disetujui: 30 November 2018

ABSTRACT

This paper discusses the question of the aesthetic realm in the art of puppetry, all of which can be found in the role and position of a dalang with the process and the stages of his work. This paper is also part of the dissertation which became new findings in the study of aesthetics of Sundanese puppetry. Therefore in his dalm contains explanations about the aesthetic trinkets that are present in the form of expression work on a puppeteer. The method uses a multi-disciplinary aesthetic phenomenology as an attempt to enrich the description, analyzing how to conclude the end result of the study. One of the approaches used as a scalpel is, photographing the aesthetic phenomenon related to the realm of art communication within the scope of the Sunda puppet show.

Keywords: *Expression Work, Aesthetic Communication, Concept “Nyari”.*

ABSTRAK

Tulisan ini membahas persoalan ranah estetika dalam seni pedalangan yang kesemuanya dapat dijumpai pada peran dan kedudukan seorang dalang dengan proses dan tahapan berkaryanya. Tulisan ini pun merupakan bagian dari disertasi yang menjadi temuan baru dalam telaah estetika pedalangan Sunda. Oleh karena itu di dalamnya memuat penjelasan tentang pernak-pernik estetika yang tersajikan dalam bentuk ekspresi garap pertunjukan seorang dalang. Metode pendekatannya menggunakan studi fenomenologi estetik yang bersifat multidisiplin sebagai upaya memperkaya pendeskripsian, penganalisisan hingga menyimpulkan hasil akhir penelitian. Salah satu pendekatan yang dijadikan pisau bedahnya adalah, memotret fenomena estetik yang berkaitan dengan ranah komunikasi seni dalam ruang lingkup pertunjukan wayang golek Sunda.

Kata Kunci: *Ekspresi Garap, Komunikasi Estetik, Konsep “Nyari”.*

PENDAHULUAN

Persoalan ranah estetika pedalangan Sunda dalam konteks penjelajahan nilai-nilai *universal*, sudah barang tentu di dalamnya terkait dengan fungsi dan kedudukan peran seorang dalang dalam pertunjukan wayang

golek. Untuk memahami secara lebih dekat tentang persoalan-persoalan substansinya, maka akan dipaparkan aspek-aspek terkait yang dapat memberi gambaran secara rinci dan sistematis.

A. Pengalaman Ketubuhan Dalang

Pemahaman tentang pengalaman ketubuhan dalam penelitian seni menjadi sesuatu yang menarik dan penting untuk dijadikan model pendekatan dan objek kajian. Sejalan dengan perkembangannya, bahwa kajian tentang pengalaman ketubuhan merupakan proses pergeseran dari studi fenomenologi yang memperkarakan persoalan kejadian, perwujudan dan gejala. Menurut pandangan para fenomenolog, baik kejadian, perwujudan maupun gejala apapun baru dapat menjadi objek penelitian apabila fenomena tersebut dialami manusia (Lono Simatupang, *Pergelaran, Sebuah Mozaik Penelitian Seni Budaya*, 2013:74). Penekanan kepada aspek pengalaman manusia pada akhirnya menjadi fokus pengkajian yang selanjutnya diterjemahkan kedalam sebuah bentuk cara pandang peneliti tentang pengalaman ketubuhan manusia. Sebagaimana dikutip oleh Simatupang, para penganut perspektif fenomenologis menyatakan bahwa, pertautan antara manusia dengan dunia pertama-tama diawali dan diperantarai oleh tubuhnya, bukan melalui pikiran (Simatupang, 2013:75). Pengalaman ketubuhan sebagai bagian dari realitas estetik manusia, oleh karena itu estetika tidak dapat dipisahkan dari persepsi indrawi, sebagai sebuah tanggapan manusia atas pengalaman ketubuhannya. Persepsi mengenai sebuah objek (termasuk objek estetik) tidak dapat dipisahkan dari tubuh sebagai satu kesatuan yang utuh (Aton Rustandi Mulyana, *Rame, Estetika Kompleksitas dalam Upacara Ngarot di Lelea Indramayu Jawa Barat*, (Disertasi, Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pasca Sarjana UGM Yogyakarta, 2013:42-43). Dengan mencermati penekanan terkait persoalan tersebut, maka fokus fenomenologi bermuara kepada persoalan pengalaman ketubuhan.

Mencermati konsep tersebut kaitannya dengan kepentingan pengkajian dalam mengungkap pengalaman ketubuhan dalang, maka

dalam pembahasan ini perlu dikaji secara fenomenologis-pragmatis sesuai dengan fakta dan realita yang terjadi. Mendalami dan memahami bagaimana peran seorang dalang dalam mencurahkan ide, gagasan serta mempraktekkan segala keterampilan dalam menggarap pertunjukannya, menjadi sesuatu yang menarik sebagai sebuah kajian perspektif fenomenologis. Dalang sebagai seniman penggarap, sudah barang tentu dalam proses kekaryaanannya akan selalu bersinggungan dengan proses pencurahan daya imajinasi dengan medianya dalam hal ini wayang dan gamelan pengiringnya. Dalang akan selalu bersinggungan dengan kekuatan daya sensibilitas musikal, kepekaan membaca pengalaman estetikanya untuk dikonfersi menjadi sebuah ide baru melalui *skill* dan kekuatan ekspresinya. Pengalaman seni atau pengalaman estetik yang merupakan bagian dari sisi realitas kehidupan dalang, dengan secara utuh melibatkan perasaan, pikiran, dan pengindraan (Jakob Sumardjo, *Filsafat Seni* (Bandung: Penerbit ITB, 2000:161).

Pemetaan sudut pandang estetik dalam perspektif fenomenologis tentang pengalaman ketubuhan yang dialami oleh dalang, pada dasarnya dapat dilihat dari aspek proses, wawasan dan ekspresi.

1. Proses

Menyoal pengalaman ketubuhan dalam melihat fenomena dalang sebagai pelaku garap dalam menyajikan pertunjukannya, sudah barang tentu di dalamnya akan terkait dengan persoalan proses yang dialaminya. Tubuh manusia sebagai agen yang secara aktif terlibat dalam mengalami fenomena (Lihat, Simatupang, 2013:80). Potensi jiwa dan keindraan dari sosok seorang dalang, akan berfungsi secara alami dalam bentuk ekspresi menyajikan garap pertunjukannya melalui keterampilan yang dimilikinya. Terutama dalam hal ini adalah kepekaan dan pengalaman estetik yang melekat pada diri seorang dalang,

menjadi bagian yang penting keberadaannya dalam membangun kualitas kemantapan menyajikan pertunjukannya.

Realitas dan fenomena tersebut dapat ditelusuri sebagai sebuah proses penjelajahan kesenimanannya bagi seorang dalang, pada dasarnya adalah berbentuk tahapan atau fase-fase pembelajaran dalang dari awal hingga menjelma menjadi dalang yang mumpuni. Tradisi *maguron* atau disebut juga *nyatrik* adalah bagai tahap awal bagi seorang siswa dalang dengan cara ikut mengabdikan kepada sang guru dalang dengan mengikuti jejak langkah sang guru baik saat di panggung maupun di luar panggung. *Nyatrik* merupakan proses penemuan diri bagi seorang dalang dalam menimba ilmu mendalang, dengan segala konsekuensi logisnya, totalitas dan loyalitas diri mengabdikan kepada sang guru demi mencapai cita-cita luhurnya kelak menjadi dalang yang berhasil di kemudian hari. Totalitas proses pembelajaran mendalang yang dilakukan di atas panggung adalah sebuah bentuk proses guru panggung, artinya dalang yang dalam tahap belajar dengan cara melihat, mencermati dan menghayati segala perilaku (garap pertunjukan) sang guru di panggung. Sebagai *catrik* (siswa dalang) diperlukan kejelian dan kepekaan dalam membaca ekspresi personal secara langsung terhadap sang guru dalam mengekspresikan gaya pertunjukannya. Sesuai dengan pola tradisi *maguron* dalang (berguru dalang) dengan ciri kekentalan tradisi lisannya (*oral tradition*), maka kekuatan mencatat dalam pikiran, menghafal dalam ingatan, dengan dilakukan secara terus-menerus dari panggung ke panggung, pada akhirnya sang *catrik* mampu “menirukan” gaya pertunjukan sang guru. Mengutip penjelasan Arthur dalam disertasinya, bahwa proses guru panggung yang dijalani oleh seorang *catrik* yakni melalui proses mengenali, memahami, dan menghayati wayang secara bertahap (Arthur S. Nalan, *Gaya Mendalang Murid-Murid Asep Sunandar Sunarya, Studi Fenomenologi Komunikasi Dalang Wayang Golek Purwa*, (Disertasi,

Program Pasca Sarjana Universitas Padjadjaran Bandung, 2013: 9).

Pada saat menempuh proses *nyatrik* tersebut, sebagai siswa dalang akan mendapatkan pengalaman berharga dalam sejarah hidupnya. Sebagaimana yang dialami oleh Asep Sunandar Sunarya pada saat proses bergurunya, ia memaparkan sebagai berikut.

...dewekmah baheula waktu keur ditawajuhan ku Abah, dititah ngasongkeun lengeun duanana, terus diciduhan, terus ditiup-tiup bari dijampe, tah ieu peurah maneh....!!! (Wawancara, Asep Sunandar Sunarya, Giri Harja, Jelekong Kabupaten Bandung, 12 Februari 2012).

(...dulu saya pada waktu sedang ditawajuh oleh Abah (ayahanda), disuruh menyodorkan kedua tangannya, lalu diludahinya dan terus ditiupnya sambil diberi mantra, inilah kekuatan mu..!!!)

Begitu halnya, kisah serupa yang pernah dialami oleh Dede Amung Sutarya pada saat proses *tawajuh*, Dede menjelaskan sebagai berikut.

...akang mah ngalaman pait peuheruna diajar ngadalang timimiti resep ngadalang, terus maguron ka pa Amung Sutarya loba pangala-man nu aheng anu aya patulatalina jeung ngalap elmu ngawayang tinu jadi guru, pangalaman lahir jeung batin, malah akang pernah dibere cai dina gelas anu diciduhan jeung dijampean heula ku pa Amung, sok...., inum kumaneh De...!!! (Wawancara dengan Dede Amung Sutarya di Padasuka Kota Bandung, tanggal 21 Mei 2013).

(...Akang pernah mengalami pahit getirnya belajar mendalang dari mulai pertama tertarik hasrat belajar mendalang sampai ke masa *maguron* (berguru) ke pa Amung Sutarya, banyak pengalaman yang “unik” yang berkaitan dengan proses belajar mendalang, pengalaman lahir dan batin, bahkan pernah pada saat tawajuhan, akang disuruh minum air yang telah diludahi dan dimantrai terlebih dahulu oleh guru (pa

Amung), sembari berkata: “ayo..minum... De...!!!)

Sesuatu hal yang kontras berkaitan dengan pengalaman berguru dalang yang dialami oleh Tjetjep Supriadi. Agak berbeda dengan kisah-kisah berguru dalang seperti yang dialami oleh Dede Amung dan Asep Sunandar, Tjetjep Supriadi tidak belajar mendalang tidak berguru langsung kepada seseorang guru dalang. Cara belajar mendalang Tjetjep berguru kepada buku dan rekaman kaset-kaset wayang golek dan dengan cara menonton dalang yang dianggap “baik” menurutnya. Oleh karena itu ketika penulis mencoba mengungkap bagaimana pengalaman yang didapat pada saat proses *tawajuh* seperti dalang-dalang lain pada umumnya, Tjetjep menjelaskan sebagai berikut.

Akang mah diajar ngawayang teu make guru, teu maguron ka hiji guru atawa paguron dalang, akang mimiti resep non-ton wayang, nepika hiji waktu timbul dina hate jeung pikiran, aing hayang bisa ngadalang, batur bisa jadi dalang, aing oge pasti bisa jadi dalang, batur jelema, aing jelema sarua papada mahluk Alloh. Akang mah nawajuhan sorangan kucara akang soranga, nyaeta ngalakukeun sujud syukur, tadakur jeung tasyakur ka nu maha kawasa, sumerah diri, bari neneda pangampura tina sagala dosa, sajabana sumerah diri oge meredih welas asihna gusti, malah mandar ngancik ka umatna, laksana tinekanan naon anu dicita-citakeun, hayang jadi dalang anu bisa ngadalangan dirina jeung manfaat keur balarea (Wawancara dengan Tjetjep Supriadi di Karawang, tanggal 5 Mei 2011).

(Akang belajar mendalang tidak melalui guru langsung, tidak berguru kepada salah seorang guru atau *paguron* dalang, pada suatu ketika, akang mulai timbul hasrat ingin jadi dalang, orang lain bisa mendalang, sayapun pasti biasa mendalang, saya manusia, orang lain juga manusia, sama-sama cipataan Allah. Saya melakukan *tawajuh* dengan cara saya sendiri, yaitu bersujud syukur, *tadhakur-tasyakur* terhadap nikmat yang telah diberikan oleh

yang Maha Kuasa, berserah diri sambil memohon ampun kepadaNya atas segala dosa, seraya memohon agar selalu memperoleh kasih sayangNya, serta dikabulkan cita-cita yang diinginkan, agar jadi dalang yang biasa mendalang dirinya sendiri dan bermanfaat bagi khalayak).

Fenomena-fenomena seperti itulah yang dapat dijumpai dalam seputar proses menempuh pembelajaran dalang melalui bentuk pembelajaran tradisional, alami dan mengalir dengan ciri ketradisiannya, berupa serpihan-serpihan unik, menarik dan fenomenal dalam sebuah bingkai pengalaman ketubuhan dalang. Masing-masing dalang akan mengalami hal yang dianggap fenomenal dalam sejarah hidupnya, berupa pengalaman ketubuhan yang terakumulasi pada seluruh rangkaian proses panjang selama menempuh pembelajaran dalang melalui bekal dan kekuatan *skill* dan kemampuan-kemampuan diri lainnya. Kemampuan mencerna, menirukan hingga mendalami hal-hal yang bersifat spiritual berkaitan dengan *pangaweruh jeung paelmuan ngadalang* (pengetahuan dan keilmuan mendalang) adalah menjadi modal utama bagi seorang dalang. Pengalaman spiritual dalang menjadi bagian yang tak terpisahkan dalam proses pembentukan mental dan keyakinan dirinya berkaitan dengan kedudukan dalang sebagai pelaku pertunjukan. Pada tahapan proses spiritual ini, dalang akan masuk kepada wilayah ruang dan waktu proses inisiasi dalam suasana yang sakral-religius yang disebut upacara *tawajuh*. Dalam tradisi pedalangan Sunda, *tawajuh* dijadikan sebagai proses puncaknya menempuh pembelajaran dalang sekaligus sebagai legitimasi perolehan gelar *paguron* dalang. Istilah *tawajuh* berasal dari kata *tawa* dan *juh*, *tawa* artinya tiba atau sampai sedangkan *juh* artinya tujuh. *Tawajuh* dalam dimensi kosmologi pedalangan Sunda dipahami sebagai dunia spiritual yang bermuara kepada dimensi tujuh keindraan yaitu mata, telinga, hidung, mulut, hati, tangan dan kaki (Cahaya, Asep Sunandar

Sunarya, Tokoh dan Kreator Pedalangan Sunda, Sebuah Biografi, (Tesis pada Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pasca Sarjana UGM Yogyakarta, 2000:28). Ketika dalang sudah ditawajuh oleh sang gurunya, maka pada saat itu pula dalang memulai masuk kepada siklus realitas dunia kespiritualan dirinya dalam menjalankan dan mempraktekkan segala apa yang diikrarkan pada saat proses *tawajuh* sebagai pertanggung jawaban diri terhadap profesinya sebagai dalang dengan segala bentuk konsekuensinya.

Dengan demikian, apabila proses atau tahapan tersebut mampu dilaluinya dengan baik dan sempurna, maka sosok dalang seperti itulah yang akan mampu berkarya dengan kualitas kemumpunan gaya pertunjukannya sekaligus menjadi kebanggaan sang guru dengan nama kebesaran *paguron* dalangnya.

Meminjam pendapat Victoria Clara Van Groenendael (antropolog) perihal pola atau sistem pembelajaran dalang dengan ciri ketradisionalannya, yakni membaginya dalam tiga bagian; (1) tumbuh dalam keahlian, artinya seorang menjadi dalang karena memiliki latar belakang lingkungan yang kuat, dalam arti lain memiliki darah keturunan, (2) mengabdikan pada seorang dalang, artinya seorang siswa dalang (Sunda, catrik) harus mengabdikan kepada sang guru dalang yang digurunya, (3) bertapa, oleh karena dunia pedalangan selalu terkait dengan masalah kebatinan, maka belajar mendalang pun harus mendalami terlebih dahulu penguasaan ilmu kebatinan sebagai pelengkap dan penyempurna (Victoria Clara Van Groenendael, *Dalang Di Balik Wayang* (Jakarta: Pustaka Utama Grafiti, 1987:38).

Serangkaian kisah unik dan menarik yang dialami oleh ketiga dalang tersebut di atas (Tjetjep, Dede, dan Asep) telah memberi fakta yang fenomenologis sebagai realitas estetika dalam perspektif fenomenologi estetika pedalangan Sunda. Proses perjalanan panjang dan mendalam dengan pengalaman-pengalaman fenomenalnya masing-masing adalah seba-

gai proses pembentuk pencarian jati diri untuk menemukan “mutiara keadirinya” hingga menuju kepada gaya pertunjukan mandirinya. Maka persoalan “proses” dalam melihat, mencermati dan menghayati apa yang dialami oleh dalang, adalah menjadi bagian penting dalam terbentuknya pengalaman ketubuhan dalang. Dengan demikian pengalaman ketubuhan melalui proses memiliki peran besar dalam membentuk keutuhan dan kemantapan dalang dalam menyajikan garap pertunjukannya.

2. Wawasan

Tradisi pembelajaran dalang dengan ciri kekuatan tradisi lisannya (*oral tradition*), seolah menjadi fakta dan penguatan dalam upaya mencari bukti-bukti otentik dalam telaah estetika pertunjukan wayang. Menyoal permasalahan wawasan yang harus dimiliki oleh seorang dalang, hal inipun menjadi bagian yang penting turut membentuk terwujudnya sebuah gaya penyajian dalang dengan kekayaan dan kekuatan-kekuatan kualitas garap pertunjukannya. Kemampuan dalang dalam mencerna, menafsir dan memformulasikan antara ide, gagasan hingga ke teknik keterampilan menyajikan garap pertunjukan, akan sangat dipengaruhi oleh dasar kemampuan pemikiran. Adalah faktor wawasan atau cakrawala berpikir dalang dalam melihat dan membaca fenomena yang telah, sedang dan akan terjadi di lingkungan sekitar kehidupannya.

Cara pandang, sikap dan pemikiran seorang dalang masing-masing akan dapat dipahami berdasarkan melihat dari sisi faktor kejiwaan yang membentuk sikap dan mentalitas berkeseniannya. Pada umumnya masing-masing dalang akan memiliki prinsip atau *motto* diri sebagai pegangan atau dasar pemberangkatan kekaryaan mendalangnya. Sekaitan dengan hal tersebut, munculah pengklasifikasian dalang berdasarkan prinsip dan pola pemikiran sebagai pamiangan (dasar pemberangkatan) berkeseniannya. Jazuli membagi tiga kategori dalang berkaitan dengan pola

dan prinsip berkesenian seorang dalang dalam menghadapi tantangan zamannya. Ketiga kategori tersebut adalah sebagai berikut.

(1) konservatif; (2) progresif; (3) pragmatis moderat ambivalen. Dalang konservatif lebih berorientasi pada masa lampau, status quo, ritual, nilai kemapanan, norma kepatuhan/ketertiban solidaritas komunal. Dalang progresif lebih berorientasi masa depan, pembaharuan, nilai kebebasan, norma kesetaraan, motif sosiokultural. Dalang pragmatis moderat ambivalen lebih berorientasi masa kini, berubah-ubah, nilai praktis/kegunaan, norma pasar/tuntutan situasi, motif ekonomi kapitalis, profit (M. Jazuli, *Dalang, Negara, Masyarakat: Sosiologi Pedalangan* (Semarang, Limpad, 2003:203-204). Adapun Soetarno membagi dalang menjadi empat kategori, yaitu: (1) *dhalang apik*; (2) *dhalang wasis*; (3) *dhalang pinter*; dan (4) *dhalang Sabet*. *Dhalang apik* maksudnya lebih memperhatikan kaidah-kaidah dan nilai estetis (Ki Pujosumarto). *Dhalang wasis* maksudnya lebih mengutamakan dramatis dan garap karakter (Ki Wignyosutarno dan Ki Nartasabdo). *Dhalang pinter* maksudnya lebih sangat intens menyampaikan pesan moral, spiritual dan kritik sosial (Ki Tikna Sudarsa) *Dhalang Sabet* maksudnya lebih menonjolkan pada kemampuan Sabet (Ki Manteb Soedarsono) (Soetarno, *Pertunjukan Wayang & Makna Simbolisme* (Surakarta STSI Press, 2005:2-3).

Munculnya pengelompokan-pengelompokan dalang dalam persepsi pengamatan pada sisi model prinsip berpikir dan berkarya tadi (wawasan dalang), adalah sebagai bentuk fakta terdapatnya hubungan yang kuat dan saling terkait antara alur pikiran dengan alur pencerahan (perwujudan praktek garap pertunjukan) dan menjelma menjadi gaya pertunjukan dalang. Faktor dan peran wawasan ini pulalah yang pada kenyataannya dapat mewarnai bentuk garap pertunjukannya. Dengan demikian konsep berkesenian atau karya dalam bentuk garap pertunjukan seorang

dalang, dapat dilihat dari bagaimana bentuk komitmen diri dalang bersangkutan.

Seorang dalang yang berhaluan konservatif, dengan sendirinya bentuk garap pertunjukannya akan kental dengan pola-pola konvensional yang berkuat pada persolan pakem dan *tetekon* pedalangan. Kecenderungan bertahan dengan pola kebakuannya, keyakinan memelihara tradisi sebagai jaminan gaya mendalangnya, ketakutan dengan derasnya pengaruh kekinian seolah mengancam daya tahan tradisi (pola konvensional) kesemuanya menjadi ciri kelompok atau *madzhab* dalang konservatif. Lain halnya dengan kelompok dalang progresif, dalam strata ini kecenderungannya adalah gaya pemikiran seorang dalang yang berorientasi kepada hal-hal yang bersifat pembaharuan. Kelompok ini menganut paham tiada hari tanpa inovasi. Kecenderungan bentuk garap pertunjukannya selalu ingin memunculkan sesuatu yang baru dengan tetap merujuk kepada tradisi sebagai dasar pembaharuannya. Roland B. Dixon yang menjelaskan terdapat tiga faktor yang melatarbelakangi seseorang melakukan perubahan (inovasi) yaitu (1) *opportunity*, (2) *need* dan (3) *genius* (Roland B. Dixon, *The Building Of Culture* (London: Charles Scribner's Sons New York, 1928:48-49). Demikian pula Timbul Haryono mengutip bahwa inovasi memerlukan empat syarat utama yang saling terkait yaitu: *resources*, *opportunity*, *need*, dan *genius* (Timbul Haryono, *Seni Pertunjukan dan Seni Rupa dalam Perspektif Arkeologi Seni* (Surakarta: ISI Press Solo, 2008:49). Adapun kelompok dalang pragmatis moderat ambivalen adalah kelompok dalang yang menganut paham dunia instan yang cepat saji, cepat berubah, mengikuti selera pasar sesaat, dengan dasar keberangkatan *profit oriented* (yang terpenting cepat mendatangkan keuntungan tidak memikirkan dampak). Kecenderungan memelihara sifat egoistis yang mengenyampingkan bahkan menjauh sama sekali dengan pola-pola kebakuan. Fenomena-fenomena seperti inilah dalam dunia pedalangan lazim terjadi, dan itu adalah sebuah

fakta yang keberadaannya ikut berperan dalam membangun kualitas bentuk garap pertunjukan seorang dalang.

3. Ekspresi

Ekspresi sebagaimana di bagian awal telah dijelaskan, bahwa ekspresi dalam wujud garap pertunjukan wayang dapat diartikan sebagai salah satu bentuk kekuatan daya estetis yang dimiliki oleh seorang dalang melalui kekuatan penghayatan dan kepekaan mendalami nilai melalui pikiran dan perasaan jiwa estetisnya. Istilah ekspresi seolah identik dengan seni, sehingga kita sering mendengar seni itu ekspresi. Seni memang merupakan ekspresi perasaan dan pikiran. Meminjam istilah Jakob Sumardjo, bahwa ekspresi adalah “sesuatu yang dikeluarkan” (Periksa, Sumardjo, 2000,73). Khotthoft, seperti dikutip oleh Aton Rustandi, menyatakan bahwa perasaan tidak sekedar dipandang sebagai sesuatu pembawaan dan berada di dalam, tetapi lebih sebagai sebuah rajutan budaya dan bentukan pengalaman (Periksa, Rustandi, 2013:40).¹⁷ Pengalaman, dalam pemikiran Finnegan, adalah bukan digambarkan terus menerus sebagai pernyataan dari dalam yang misterius, atau gerak hati tanpa pikiran, tetapi sebagai sesuatu yang ditubuhkan, dihidupkan, dan dijalin dengan epistemology-epistemology yang berbeda secara budaya (Ruth Finnegan, “Music, Experience, and the Antropology of Emotion” dalam Martin Clayton (eds.), *The Cultural Study of Music, A Critikal Introduction* (New York, London: Routledge, 2001:183). Terkait dengan soal pengalaman, Simatupang menjelaskan pengalaman rasa ini dalam arti yang luas dapat berbentuk keragaman rasa yang merupakan tanggapan manusia yang diperoleh melalui indra penglihat, pengraba, pencium, pengecap, dan pendengarnya (Lono Lastoro Simatupang, *Seni dan Estetika: Perspektif Antropologis*, (Makalah Seminar Nasional Estetika Nusantara di Surakarta, tanggal 4 November 2010:6).

Pengalaman rasa yang melibatkan indra penglihat, pendengar, dan pengraba berkaitan dengan proses pembentukan pengalaman ketubuhan dalang, fungsi ketiganya menjadi sangat berperan sebagai media untuk mengekspresikan ke dalam bentuk garap pertunjukannya. Dufrenne menegaskan bahwa dunia yang diekspresikan bukan merupakan dunia lain tetapi perluasan dari objek-objek yang direpresentasikan untuk dimensi-dimensi sebuah dunia. Menurutnya, dunia yang diekspresikan ibarat jiwa dari dunia yang direpresentasikan, dengan kata lain dunia adalah tubuhnya itu sendiri (Mikel Dufrenne, “The World of The Aesthetic Object” dalam Clive Cazeaux (ed.) *The Continental Aesthetic Reader* (London, New York: Routledge, 2000:43).

Daya sensibilitas keindraan bagi seseorang dalang yang berkaitan erat dengan proses penuangan pengalaman ketubuhannya menjadi bagian terpenting sebagai wujud kekuatan ekspresi dalam bentuk garap pertunjukannya. Kepekaan dalam mengekspresikan garap pertunjukan, akan menjadi dasar pembentuk menuju pencapaian kualitas estetis dan kemandapan gaya pertunjukan seorang dalang. Implementasinya adalah dalang harus menguasai pola dramatisasi dalam upaya menghidupkan pertunjukannya. Dramatisasi yang dimaksudkan adalah, bagaimana dalang mampu memberi roh pertunjukan, melalui wayang sebagai media ekspresinya. Berkaitan dengan dramatisasi tersebut, maka dalang dengan sendirinya diharuskan menguasai pola pengadegan dan sistem penokohan atau karakterisasi. Kedua hal tersebut akan sangat mendasari kekuatan ekspresi dalam menyajikan gaya pertunjukan dalang melalui cara dan teknik membawakannya masing-masing. Dengan demikian, maka terdapat dua faktor penting dalam garap pertunjukan wayang berkaitan dengan penguasaan dramatisasi wayang, yaitu faktor tokoh adegan dan dramatisasi adegan (Periksa, Sunardi, 2013:590). Pemahaman dramatisasi tokoh dalam jagat pertunjukan wayang, semata-mata

merupakan proses pembentukan watak tokoh atau lazim disebut penokohan atau karakterisasi yang dikuasai oleh dalang terhadap masing-masing tokoh wayang dalam sebuah lakon. Oleh karena itu, maka akan terjadi proses penyatuan diri antara empati dalang dengan tokoh wayang sehingga dapat memunculkan karakter yang hidup dan nampak peranan tokoh bersangkutan dalam lakon tersebut. Penokohan harus mampu menciptakan citra tokoh, sehingga tokoh-tokoh harus dihidupkan (Sudiro Satoto, *Pengkajian Drama I* (Surakarta: Sebelas Maret University Press, 1989:43). Itulah yang disebut dengan kekuatan penjiwaan yang dilakukan oleh dalang dalam upaya menghidupkan roh pertunjukannya.

Sesuai dengan fokus pengkajian, dramatisasi tokoh yang dilakukan oleh dalang dalam membawakan lakon pada garap pertunjukannya, pada kenyataannya dapat ditelusuri melalui 1) ekspresi Sabet, 2) ekspresi antawacana dan 3) ekspresi *kakawen* (unsur karawitan). Untuk lebih memberikan gambaran mengenai ketiga aspek tersebut, dapat dipaparkan sebagai berikut.

a. Ekspresi Sabet

Persoalan ekspresi sabet dalam pertunjukan wayang dapat dipahami sebagai sebuah bentuk penyusunan pola gerak wayang dengan memberi penekanan kepada cara menghidupkan wayang dalam menggambarkan maksud dan peristiwa tertentu. Penguasaan pola gerak dalam membangun ekspresi sabet wayang, dimaksudkan dalang harus menguasai vokabuler gerak yang memadai. Kekayaan pembendaharaan gerak yang dimiliki seorang dalang, akan nampak dalam menyajikan sabetannya baik sabet tarian maupun perang wayang. Melalui penguasaan pola gerak itulah, maka penyajian sabetannya akan terhindar dari istilah monoton atau membosankan karena terlalu banyak pengulangan dan tidak terpola dengan baik dan luwes.

Dalam membangun ekspresi sabet yang baik, disamping harus menguasai vokabuler

gerak dan terpola, juga diperlukan daya improvisasi yang kuat. Kekuatan improvisasi dalam mengolah gerak wayang, akan sangat membantu menghidupkan suasana hati tokoh wayang pada saat itu. Improvisasi dapat muncul sesaat, ketika suasana *mood* dalang benar-benar larut dalam penjiwaan menjadikan lebih terpancing emosional ekspresinya. Pada saat itulah muncul greget sabetan yang original sebagai akibat adanya perpaduan empati dalang antara susunan yang terpola dengan kekuatan improvisasi yang saling memperkuat. Kemunculan inprovisasi dalam garap sabet yang disajikan oleh dalang, didasari oleh kepekaan daya sensibilitas dalang dalam membaca dan menangkap fenomena sesaat yang diwujudkan melalui gerak wayang. Sudah barang tentu, kepekaan tersebut tidak mudah dimiliki atau dikuasai oleh dalang dengan begitu saja, melainkan dibangun oleh kekayaan pengalaman estetik yang membekali dirinya. Pengalaman estetik atau pengalaman seni merupakan suatu pengalaman utuh yang melibatkan perasaan, pikiran, pengindraan, dan berbagai intuisi manusia (Periksa, Sumardjo, 2000:161). Lebih maknawi lagi, Kasidi mengasumsikan pengalaman estetik adalah pencarian hakikat tentang kualitas hasil pencerapan inderawi penglihatan maupun pendengaran bahkan indera lainnya (Periksa, Kasidi, 2009:120). Kekuatan-kekuatan potensi kejiwaan manusia (akal, pikiran, perasaan, daya khayal, dan lain-lain) oleh dalang dijadikan dasar dan pondasi diri dalam membangun kualitas estetik, keutuhan dan kemantapan dalam menyajikan garap pertunjukannya.

Berikut adalah hal-hal yang menjadi bahan pertimbangan untuk menuju kepada tataran kualitas garap sabet yang memadai dalam konteks faktor pembentuk ekspresi sabet, antara lain sebagai berikut.

1) **Bedas**: mengandung pengertian bahwa cepengan atau teknik pegangan wayang dilakukan dengan *full power* (penuh tenaga) sehingga pergerakan wayang nampak *seseg* (bertenaga dan hidup). Istilah *Bedas* dalam

bahasa Sunda identik dengan kekuatan tenaga seseorang. Oleh karena itu *Bedas* dalam pemahaman aspek garap sabet pedalangan, adalah penguasaan teknik memainkan wayang seorang dalang dengan kekuatan tenaga yang berpusat pada kedua tangan dalang berikut teknik penjadiannya (tata letak jari-jari tangan). Melalui teknik penguasaan gerak yang *Bedas* tersebut, maka kualitas *cepegan* wayangnya akan menjadikan gerak wayang yang *ngeusi* (berisi). Pada dasarnya, gerak wayang yang *ngeusi* tersebut biasa dijumpai pada teknik *cepegan* wayang pada saat menari meliputi penguasaan gerak *gedig*, *keupat*, *galieur*, *godeg*, dan gerak-gerak lainnya.

2) **Saregep:** adalah sebuah istilah dari bahasa Sunda yang mengandung pengertian bentuk sajian sabetan yang dipertunjukkan oleh dalang dilakukan dengan penuh keseriusan, fokus penjiwaan terhadap tokoh wayang sesuai dengan karakternya. Teknik ini merupakan salah satu bentuk penyajian olah gerakan wayang yang dilakukan oleh dalang dalam rangka menghidupkan gerak wayang menjadi lebih nampak berenergi. Dengan demikian suasana hati tokoh wayang baik sedang berada dalam keadaan sedih, gembira, marah, asmara dan suasana-suasana lainnya benar-benar muncul sesuai dengan karakter tokohnya.

3) **Lemes:** adalah sebuah istilah dalam bahasa Sunda yang mengandung pengertian halus (tidak kasar) dalam menyajikan sesuatu. Oleh karena itu pengertian *lemes* dalam garap sabet wayang adalah sebuah bentuk teknik memainkan wayang baik saat menari, berpe-rang maupun gerak-gerak lainnya tersaji dengan halus dan terpola sesuai dengan gaya sabetan dalang bersangkutan. Unsur *lemes* dalam teknik menyajikan sabet wayang merupakan hal yang sangat penting untuk dikuasai oleh seorang dalang, dalam rangka menjaga kemantapan teknik sabetannya.

4) **Tartib:** istilah *tartib* dalam kaitannya dengan teknik sabetan wayang adalah sebuah bentuk garap sabet wayang yang disajikan secara rapi dan terpola berdasarkan pertimbang-

an estetik gerak wayang dalam setiap suasana adegan yang berlangsung. Seorang dalang harus mempertimbangkan faktor ketertiban dan kerapian dalam menyajikan sabetannya agar mutu keberhasilan pertunjukannya tetap terjaga sebagai suatu kesatuan garap pertunjukan wayang utuh dan menarik. Dalam istilah pedalangan Sunda berkaitan dengan *tartib* sabetan dikenal dengan istilah *gurupak-gerepek* artinya gerak yang tidak terpola atau tidak tersusun dengan baik. Maka untuk menghindarinya, dalang harus mempertimbangkan unsur *tartib* dalam menyajikan teknik sabetannya.

5) **Mariga:** sebuah istilah yang sering dijumpai dalam bahasa Sunda sehari-hari yang mengarah kepada nilai estetis sebuah benda seni atau karya seni. Demikian pula istilah *Mariga* dalam garap sabet wayang adalah sebuah bentuk kreativitas seorang dalang dalam menyajikan teknik memainkan wayang dengan segala bentuk keterampilannya sehingga dapat menghasilkan trik-trik sabetan yang atraktif, logis, dan estetis. Melalui bentuk kreativitas seperti inilah seorang dalang mampu menunjukkan kualitas garap sabetannya, yang pada akhirnya dapat menghasilkan gaya sabetan mandiri bagi dalang bersangkutan.

b. Ekspresi Antawacana

Pencapaian ekspresi pada garap antawacana dalam pertunjukan wayang, menjadi bagian yang sangat berpengaruh terhadap keberhasilan dalang dalam membangun nuansa estetik agar penonton dapat benar-benar merasakan ikut hanyut dalam penikmatannya. Dalam hal ini adalah suara dalang yang menjadi faktor pembentuk pencapaian membangun nuansa estetik. Berkaitan dengan faktor suara dalang maka dengan sendirinya akan berhubungan dengan warna suara dalang. Sebagaimana telah dipaparkan, bahwa warna suara dalang (*timbre*) terdiri dari suara *gangsaa*, biasa dan bengek. Ketiga bentuk warna suara inilah yang menjadi basis utama pada garap anta-

wacana dalam membentuk ekspresi estetik yang dilakukan oleh dalang. Untuk mencapai kualitas membangun ekspresi estetikanya, kesemuanya akan berkaitan dengan teknik penyampaian yang menyangkut pula dengan faktor keterampilan dalang.

Perwujudan ekspresi dialog dan *nyandra* (narasi dalang) dalam pertunjukan wayang dapat tercapai apabila dalang telah memiliki endapan pengalaman jiwa mengenai berbagai dialog tokoh dan narasi suasana atau situasi batin tokoh. Kekuatan daya sensibilitas dalang dalam pengolahan jiwa dan perasaannya untuk dapat larut dalam pengeksposisinya, menjadi bagian pokok dalam pencapaiannya. Pengalaman jiwa yang berhubungan dengan dialog berbagai suasana dan narasi berbagai peristiwa diolah secara kreatif oleh dalang sehingga memunculkan berbagai dialog dan narasi dalam membangun kualitas estetik pertunjukan wayang. Dalam mengekspresikan dialog wayang, dalang mengandaikan dirinya seolah-olah berada pada posisi menjadi tokoh yang diwacanakan. Dengan demikian, maka akan terjalin dengan baik antara pikiran, perasaan, emosi, dan tabiat wayang dengan kekuatan keterampilan yang dikuasai oleh dalang dalam mencapai kemantapan pertunjukannya. Demikian pula dalam hal pengeksposian narasi wayang (*nyandra*), kekuatan penjelajahan jiwa seorang dalang dituntut untuk bisa melibatkan diri dalam berbagai suasana atau peristiwa yang tengah berlangsung dalam adegan.

Setelah dalang mampu mengendalikan dan melibatkan perasaan jiwanya dalam mengekspresikan garap antawacananya tersebut, juga dalang memerlukan cara penyampaiannya yang berkaitan dengan faktor kejelasan dan ketepatan dalam menyusun dialog, *nyandra* dan lainnya. Kejelasan dalam berintonasi yang baik, yang menyangkut lagu atau melodi dalam kalimat lagu, panjang pendeknya, kuat lemahnya, halus kasarnya, dan faktor-faktor harmoni-dinamis lainnya. Dalam membangun kualitas antawacana

wayang yang baik, dalam perwujudannya akan berkaitan dengan aspek sambung rapet. Sambung rapet dalam antawacana adalah korelasi antara kata, frase, atau kalimat satu dengan kalimat lainnya dalam membentuk kesatuan wacana. Sambung rapet antawacana ditandai dengan jeda, tempo, tekanan, dan nada penyuaran. Jeda dalam ekspresi antawacana biasa disebut *pedhotan*, yakni pemenggalan kata, frase, atau kalimat dalam *janturan*, *pocapan*, dan *ginem*. *Pedhotan* memiliki fungsi memperjelas pengertian dan makna kalimat yang diucapkan, selain untuk mengambil nafas bagi dalang. Salah satu contoh kasus misalnya, untuk menghindari kesalahan dalam pemenggalan kata, frase, atau kalimat, maka dalang perlu memperhatikan ketelitian dan kejelian dalam menyusun dan memilih kata-kata yang berbobot dan bermakna bagi tercapainya kualitas ekspresi antawacana yang diharapkan.

c. Ekspresi *Kakawen*

Untuk menyempurnakan kualitas pencapaian ekspresi dalang dalam menyajikan garap pertunjukannya, setelah menguasai ekspresi sabet dan antawacana, maka dalang perlu menguasai dan berupaya membangun ekspresi *kakawen* dengan sebaik mungkin. Persoalan *kakawen* sebagaimana telah dibahas pada bagian awal, bahwa keberadaannya dalam garap pertunjukan wayang golek Sunda sangat berperan besar dalam hal membangun ekspresi estetik yang harus dilakukan oleh dalang pada suasana-suasana tertentu. Dalam setiap adegan yang terdiri dari tokoh-tokoh yang berperan sesuai kapasitasnya dalam sebuah lakon, dalang dituntut harus mampu menghidupkan suasana batin tokoh yang sedang berlangsung. Ketika tokoh wayang sedang dalam keadaan marah, sedih, gembira, kaget, bingung, dan suasana-suasana batin lainnya, itu harus benar-benar nampak dalam bentuk penekanan-penekanan ekspresi estetik. Begitu pula dengan suasana tempat kejadian yang sedang diwacanakan pada

adegan, penonton harus dapat diajak larut dalam penikmatan. Hal-hal seperti itulah, maka *kakawen* sangat diperlukan untuk mempertegas dan memberi hiasan terhadap suasana yang sedang dibangun oleh dalang.

Ekspresi *kakawen* yang meliputi bentuk sajian sekaran (*nyanyian*) dalang, kesemuanya berbasis kepada suara yang berkaitan langsung dengan lagu (*amarda-walagu*). Artinya sekaran dalang dalam bentuk *kakawen* tersebut, dibangun oleh unsur suara dan lagu (musikalitas) yang di dalamnya meliputi, laras, patet, irama, dinamika, tempo dan unsur-unsur lainnya. Aspek-aspek musikalitas inilah yang dapat membangun terbentuknya ekspresi *kakawen*. Sebagai bentuk sajian ekspresi estetik yang disajikan oleh dalang, sudah barang tentu dalam prakteknya akan berurusan dengan teknik penyajian yang bermuara pada masalah keterampilan (*skill*) dalang. Penguasaan teknik dalam menyajikan *kakawen* memerlukan kepekaan rasa musikal yang kuat dan keterampilan menggunakan teknik *mamanis sora* (ornamentasi) seperti *eur-eur*, *candet*, *santek*, *melung*, *ngembat*, *wow-wow*, dan lain-lain. Kepiawaian memainkan ragam variasi teknik dalam menyuarakan *kakawen*, dengan sendirinya akan menghasilkan nuansa estetik yang ekspresif terhadap suasana estetik yang sedang dibangun oleh dalang dalam membawakan pertunjukannya.

HASIL DAN PEMBAHASAN

A. Konsep “*Nyari*” dalam dalam ranah Estetika Pedalangan Sunda

Istilah *nyari* dalam konteks khazanah kesenian Sunda mengandung pengertian “menarik” sebuah sebutan (penghargaan) yang layak diberikan kepada sebuah bentuk karya seseorang. Oleh karena itu *nyari* sangat kental dengan urusan isi, bobot, dan atau nilai tertentu yang melekat secara utuh dan menyatu pada wujud bentuk karya. Akan tetapi, sebutan atau penghargaan *nyari* yang lazim diberikan kepada sesuatu yang memiliki daya tarik

tersendiri, pada prinsipnya tidak semata-mata berdasar kepada pertimbangan kualitas. Kenyataan membuktikan, bahwa kualitas dari wujud karya seseorang tidak selamanya menjamin akan memperoleh derajat atau penghargaan *nyari* dari penikmatnya (penontonnya). Pada pengertian lain, bahwa tidak semuanya karya seni yang dipandang sebagai karya yang berkualitas, dapat disebut *nyari*. Sebagai contoh dalam realita keseharian, ketika melihat sosok seorang wanita yang secara tampilan wajah (perwajahan) tidak termasuk katagori “cantik” dalam arti wanita tersebut berwajah biasa-biasa saja, akan tetapi wanita tersebut nampak terlihat *nyari* karena memiliki daya tarik tersendiri yang terpancar dari aura tampilan kepribadiannya. Dengan demikian, setelah mencermati contoh realita di atas tersebut, dapat disimpulkan bahwa wanita tersebut layak mendapat penghargaan *nyari*, dikarenakan memiliki sesuatu yang “lebih” yang melekat pada sosok dirinya (*inner beauty*) dan tidak menutup kemungkinan yang bersangkutan tidak menyadarinya tentang nilai kelebihan pada dirinya.

Istilah *nyari* nampak begitu melekat dalam tradisi kehidupan masyarakat Sunda sehari-hari. Istilah *nyari* berasal dari akar kata sari, yang kemudian mendapat rarangken (imbuhan) “nya” sehingga berubah penyebutan dari sari menjadi *nyari*. Dengan demikian makna kata tersebut, telah mengalami perubahan dari sari sebagai kata sifat, berubah menjadi kata *nyari* sebagai kata kerja. Sehubungan dengan kedudukannya sebagai kata kerja tersebut, maka istilah *nyari* dalam telaah estetika seni akan berkaitan erat dengan proses berkarya sehingga menghasilkan sesuatu yang bernilai. Persoalan *nyari* dalam konteks kekarya seni, akan berhubungan erat dengan persoalan proses garap yang dalam masyarakat tradisi Sunda disebut *ngokolakeun* (mengolah dengan caranya sendiri) melalui penguasaan teknik dan keterampilan yang dimilikinya. Perlu diketahui bahwa, menurut kamus umum bahasa Sunda, kata sari (Tim Penyusun, *Kamus Umum Bahasa Sunda* (Bandung: Geger Sunten,

1994:455) mengandung arti sesuatu kandungan zat dalam makanan yang dapat menimbulkan rasa nikmat. Dari pengertian-pengertian tersebut dapat disimpulkan bahwa istilah *nyari* identik dengan isi dan nilai yang terkandung di dalamnya dengan segala sesuatu keunikan dan kelebihanannya. Dengan demikian *nyari* dapat dipandang sebagai orientasi estetik yang juga merupakan sebuah konsep nilai yang berlaku untuk menyebut dan menunjukkan kepada *tataran* derajat yang memiliki kandungan nilai dari sesuatu wujud karya seni. Munculnya derajat pencapaian *nyari* tersebut terbentuk oleh adanya komunikasi dan interaksi batin dalam getaran jiwa yang diakibatkan oleh adanya rangsangan melalui proses penikmatan sebuah karya seni. Oleh karena itu *nyari* berkenaan dengan proses penikmatan dan penghayatan karya seni, dalam ranah estetika kesenian Sunda dipandang sebagai sebuah bentuk komunikasi estetik simbolik yang bersifat subjektif dalam wujud penafsiran nilai.

Demikian pula persoalan *nyari* kedudukannya sebagai konsep estetika dalam seni pedalangan, pada dasarnya itu merupakan bentuk realitas estetik yang ditimbulkan oleh adanya respon estetik. Nyoman Kutha Ratna, dalam bukunya yang berjudul *Estetika Sastra dan Budaya* (2007), menyatakan bahwa respons estetik dapat dibedakan menjadi tiga macam yaitu; a) respons seniman terhadap alam sekitarnya, b) respons masyarakat terhadap karya seni yang dihasilkan oleh seniman tadi, c) respon masyarakat secara keseluruhan terhadap alam sekitarnya (Nyoman Kutha Ratna, *Estetika Sastra dan Budaya* (Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2007:193). Mencermati pernyataan tersebut, nampak jelas bahwa *nyari* yang muncul dalam bentuk penghargaan nilai estetik dari publik dalam wujud rasa empati penikmat karya seni sebagai akibat ada daya rangsang estetik dari perasaan jiwa terhadap karya seni yang dinikmatinya, dan itulah sebuah bentuk respon estetik. Sekaitan dengan hal tersebut, Nyoman Kutha menjabarkan bahwa respon estetik berasal dari sebuah teori

respon yang dipinjam dari disiplin ilmu psikologi yang dikenal dengan Teori S-R (*stimulus-response*). Teori tersebut menegaskan bahwa prinsip belajar adalah asosiasi, stimulus akan menimbulkan respon, aksi akan menimbulkan reaksi (Kutha, 2007:192).

Pada dasarnya teori-teori estetika yang merambah pada dunia kesenian khususnya lingkup seni tradisi, merupakan akumulasi dari nilai-nilai estetik itu sendiri yang melekat pada seni itu sendiri. Sifat dari nilai-nilai estetik tersebut adalah sangat subjektif yang berhubungan dengan persoalan pengalaman estetis seseorang yang membangun dirinya sendiri untuk peka dan tidak pekanya terhadap persoalan estetik dalam melihat fenomena dan realitas seni dengan lingkungan alam sekitarnya. Oleh karena itu, estetika tidak hanya sekedar mempermasalahkan keindahan itu sendiri, melainkan juga melibatkan aspek-aspek penunjang lainnya seperti psikologi yang berkaitan dengan aspek sikap dan mental yang berfungsi sebagai penerima rangsangan. Keindahan bukanlah berbentuk objek fisik, akan tetapi keindahan merupakan suatu fenomena yang hanya dapat dirasakan oleh pengamatan dan penikmatan indrawi berdasarkan pengalaman estetis (Jaeni, *Komunikasi Estetik Dalam Pertunjukan Teater Rakyat: Studi Etnografi Komunikasi pada Pertunjukan Sandiwara Cirebon "Dharma Samudra" sebagai Peristiwa Komunikasi antara Pelaku dengan Publik di Desa Cangkring, Plered, Cirebon*, (Disertasi, Program Pasca Sarjana Universitas Padjadjaran Bandung, 2011:327). Munculnya rasa keindahan yang terdapat pada si penikmat adalah sebagai bukti bahwa masing-masing individu memiliki daya sensibilitas yang beragam dalam melihat dan memaknai seni sebagai kebutuhan konsumsi estetiknya.

Berkenaan dengan sebuah konsep, maka konsep *nyari* dapat dijadikan sebuah metode penelaahan nilai terhadap fenomena kesenian dalam hal ini adalah jagat seni pertunjukan wayang golek purwa Sunda.

Konsep *nyari* merupakan bagian terpenting dalam ranah estetika pedalangan yang di dalamnya mempersoalkan nilai-nilai keindahan dengan berbagai wujud estetikanya. Seni pertunjukan wayang golek sebagai sebuah bentuk wujud karya seni sekaligus sebagai representasi nilai dari bentuk karya seorang dalang sebagai kreatornya. Unsur-unsur estetik yang melekat pada seni pertunjukan wayang golek, pada dasarnya merupakan akumulasi nilai-nilai keindahan di samping nilai dan makna lainnya seperti nilai etik dan falsafah. Untuk membedah persoalan nilai-nilai estetik tersebut, maka konsep *nyari* dalam karya seni pedalangan menjadi hal menarik untuk ditelusuri melalui kaca pandang estetika.

Menyoal konsep *nyari* dalam kesenian Sunda yang kedudukannya sebagai ruang penghayatan dan penikmatan nilai keindahan (nilai estetik) yang terkandung dalam sebuah wujud karya seni, pada hakekatnya merupakan bentuk akumulasi nilai yang berkaitan dengan rasa pada diri seseorang. Persoalan rasa dalam proses penikmatan dan penghayatan pada sebuah karya seni dibangun oleh adanya sinerjitas antara pengalaman estetis dengan daya sensibilitas berupa kepekaan estetis yang dimiliki oleh seseorang. Munculnya nilai *nyari* dalam konteks estetik pada kesenian Sunda, dibangun oleh berbagai faktor yang menjadikan karya tersebut bernilai estetik yang tinggi. Namun dengan demikian dalam memperkakan nilai atau kualitas estetik tersebut tidak hanya sekedar berorientasi pada kandungan makna saja, melainkan sejauh mana karya tersebut dapat membangun suasana jiwa dan rasa terhadap seseorang yang menghayatinya. Oleh karena itu dalam tradisi kesenian Sunda dikenal dengan istilah *panghudang rasa*.

Panghudang rasa merupakan sebuah konsep estetik yang berkembang di lingkungan tradisi jagat kesenian Sunda berkaitan dengan terjalannya komunikasi estetik antara keadaan suasana jiwa sipenikmat dengan objek seni yang

dinikmatinya sehingga timbul rasa sensibilitas estetisnya berupa getaran jiwa dan rasa batiniahnya, dan itulah yang disebut peristiwa *panghudang rasa*.

Berkenaan dengan konsep *nyari* dalam ranah estetik kesenian Sunda tersebut, pada prinsipnya memiliki kesamaan pemahaman dengan konsep rasa dalam kesenian Jawa dalam hal ini jagat seni pewayangan (jagat pakeliran Jawa). Istilah rasa dalam kesenian Jawa, adalah merupakan keadaan suasana batin yang muncul dari rangsangan sebuah pertunjukan seni. Relevansinya dengan unsur ketepatan dan kepantasan dalam hal pencapaian rasa dalam estetika kesenian Jawa (seni pedalangan), nampak memiliki relasi estetik dengan konsep *nyari* yang terdapat dalam ranah kesenian Sunda khususnya pada sajian seni pertunjukan wayang golek. Sebagaimana telah dikupas pada bagian depan tadi, bahwa derajat atau penghargaan nilai *nyari* terhadap wujud dari sebuah karya seni, tidak hanya tergantung kepada tataran kualitas saja. Nilai *nyari* yang lazim diberikan kepada sesuatu wujud karya, sangat dilatar belakangi oleh faktor lain yang terakumulasi pada satu kesatuan nilai dengan segala kelebihannya. Faktor lain di luar pertimbangan kualitas atau teknik yang dimaksudkan, adalah bahwa nilai *nyari* pada kenyataannya merupakan suatu bentuk penyajian karya yang memiliki akurasi atau ketepatan rasa dengan suasana dan penjiwaan saat menyajikannya. Kondisi suasana jiwa yang terbangun dalam diri si seniman penyaji, benar-benar dalam keadaan *mood* yang kondusif dengan suasana emosi, karakter, bahkan selera penikmat (penonton). Dalam pengertian lain, nilai *nyari* adalah sebuah ruang dan orientasi estetik yang dibangun oleh adanya faktor keseimbangan (*balance*) antara teknik garap penyajian, penjiwaan, dan unsur-unsur pembentuk lainnya selaras dengan selera estetik penonton yang terbangun saat itu (saat penyajian). Maka pada saat itulah terjalin sebuah respon estetik yang saling berpengaruh,

saling mengisi antara seniman pelaku (dalang dan unsur pendukungnya) dengan penonton (publik).

Berdasarkan fakta estetis yang dapat disimak dalam realitas kehidupan kesenian tradisi terutama yang terjadi dalam lingkup seni pertunjukan wayang golek, bahwa konsep *nyari* tersebut dapat hadir sebagai bentuk kualitas estetis semata-mata dibentuk oleh dua faktor situasi estetis yaitu *Mariga* dan *Matut*. Munculnya derajat *nyari* yang menunjuk kepada kualitas sebuah karya seni, pada dasarnya adalah sebuah perpaduan yang serasi, selaras dan seimbang antara *Mariga* dan *Matut*.

Pengertian *Mariga* dalam pemahaman estetika kesenian Sunda, dapat dipahami sebagai sebuah kondisi estetis yang menunjukkan adanya kandungan nilai yang menyebabkan daya tarik tersendiri. *Mariga* dalam kaca pandang orientasi estetis lebih menekankan kepada hal-hal yang berkaitan dengan sifat-sifat yang menjurus kepada sesuatu yang *pantes*, *mangrupa*, *merenah*, dan lain-lain. *Pantes*, *mangrupa*, dan *merenah* tersebut mengindikasikan terdapatnya bobot atau kandungan derajat estetis yang mengakumulasi pada situasi dan kondisi estetis yang pada akhirnya disebut *Mariga*. Dalam garap pertunjukan wayang, *Mariga* dapat diwujudkan dalam bentuk sajian sabet, antawacana, dan *kakawen*.

Matut dalam pengertian bahasa Sunda menunjuk kepada sebuah makna adanya kesesuaian yang serasi sehingga nampak menarik. Istilah *Matut* dalam perspektif estetika seni Sunda berorientasi kepada sesuatu yang pas atau tepat dengan pertimbangan logis. Dalam pengertian lain kondisi *Matut* diakibatkan adanya azas kecocokan antara unsur-unsur estetis yang dibangun oleh penggarap atau penyaji. Dalam pertunjukan wayang, *Matut* dapat dijumpai pada sajian sabet, *kakawen*, dan antawacana yang dibawakan oleh dalang.

Proses pencapaian menuju derajat atau nilai *nyari* yang layak disandang oleh seorang seniman penyaji (penggarap) sebagai penghar-

gaan publik (penikmat seni), pada dasarnya merupakan bentuk perwujudan proses kreatif bagi seniman itu sendiri. Pencapaian nilai *nyari* bagi sebuah bentuk karya seni juga semata-mata merupakan dampak atau tindak lanjut dari sebuah bentuk kreativitas yang dilakukan oleh seniman yang bersangkutan. Perihal kreativitas dalam berkesenian, Dedi Soepriadi (2001) mendefinisikan, bahwa kreativitas adalah kemampuan seseorang untuk melahirkan sesuatu yang baru, baik berupa gagasan maupun karya nyata yang relatif berbeda dengan apa yang telah ada sebelumnya (Dedi Supriadi, *Kreativitas, Kebudayaan, dan Perkembangan Iptek*. Cetakan kelima (Bandung: ALFABETA, 2001:7). Kreativitas berarti pula sebagai kemampuan untuk melihat hubungan-hubungan baru antara unsur-unsur yang sudah ada sebelumnya (Utami Munandar, *Pengembangan Kreativitas Anak Berbakat* (Jakarta: PT. Rineka Cipta, 2009:25). Kreativitas dalam penciptaan karya seni, diartikan sebagai usaha seniman untuk mewujudkan suatu karya seni yang mempunyai arti dan nilai baru (Nooryan Bahari, *Kritik Seni: Wacana Apresiasi dan Kreasi* (Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2008:23). Adapun yang dimaksud dengan proses kreatif adalah seluk beluk dan tahap-tahap kegiatan yang dilalui seniman untuk terciptanya sebuah karya seni (Saini K.M., *Taksonomi Seni* (Bandung: STSI Press, 2001:21). Korelasi antara konsep *nyari* dalam berkarya seni dengan proses kreatif yang dilakukan oleh seniman atau kreator, adalah suatu bentuk realitas estetis yang bersifat hubungan sebab akibat. Seniman sebagai kreator melakukan garap kekaryaannya adalah sebagai implementasi bentuk proses kreatif, yang kemudian menghasilkan sebuah respons estetis dari publiknya (penikmat seni) dan menghasilkan nilai atau penghargaan *nyari* dan tidaknya. Meminjam istilah Liang Gie (1976) seperti dikutip oleh Kutha Ratna (2007), bahwa proses kreatif dipandang sebagai aktivitas kreatif yang menekankan karya seni dapat menampilkan lima ciri, adalah sebagai berikut:

a) ciri kreatif itu sendiri, aktivitas yang secara terus-menerus menciptakan realitas yang baru, b) ciri personalitas, baik sebagai pencipta maupun sebagai pembaca (penikmat), nilai karya seni dinikmati secara individual, c) ciri emosi-onal, karya seni merupakan wilayah perasaan, bukan pikiran, d) ciri keabadian, karya seni diciptakan hanya satu kali untuk selama-lamanya, e) ciri kesemestaan, karya seni lahir di mana saja di seluruh muka bumi ini (Periksa, Nyoman Kutha, 2007:13-14).

Konsep *nyari* dalam konteks garap pertunjukan wayang golek, adalah sebuah representasi dari akumulasi kualitas estetik dalam wujud proses garap yang dilakukan oleh dalang untuk menuju ke tataran *nyari* dalam menyajikan gaya pertunjukannya. Dengan demikian, kedudukan *nyari* dalam garap pertunjukan wayang dipandang sebagai puncak orientasi estetik bagi sang dalang di mata publik yang menunjuk kepada kualitas dan kemantapan dalam membangun ruang estetik. Sebagai salah satu contoh dari sebuah pernyataan yang lazim terlontar dari penonton selaku penikmat pertunjukan wayang, dengan menyebut; (“dalang itu *nyari* dalam membawakan lantunan *kakawennya*, *nyari* dalam menyajikan sabetannya, *nyari* dalam antawacananya”). *Nyari* dalam seni pedalangan dipandang sebagai inti atau roh yang dapat menghidupkan *kaparigelan* (keterampilan) dalang, sehingga menjadikan penonton dapat tertarik dan terbawa emosi jiwanya larut dalam penikmatan tontonannya (Wawancara dengan Suherman Elan Surawisastra, tanggal 12 April 2011). *Nyari* dalam seni karawitan dapat disebut sebagai *mamaras rasa* (puncaknya rasa) atau juga sebagai *koncina mamanis rasa* (kuncinya pembentuk rasa indah atau daya tarik) yang dapat menggetarkan rasa dan jiwa penonton menjadi tertarik dan itu susah untuk dipelajari oleh senimannya, karena *nyari* seseorang dalang, sinden, pengendang, dan lain-lainnya itu sudah melekat sebagai mutiara dirinya sang seniman (Wawancara dengan Asep Mulyana, tanggal 12 April 2011). *Nyari*

dalam seni (seni pedalangan) merupakan *ngajodona antara hate, rasa, jiwa jeung prakna gumulung ngajadi hiji mangurupa mamanis diri atawa peurahna seni* (perkawinan antara hati, rasa, jiwa dan keterampilan berpraktek berwujud menjadi satu kesatuan berupa daya tarik diri atau disebut juga sebagai bisanya seni) (Wawancara dengan Iden Subasrana Sunarya, tanggal 11 April 2011). Itulah bentuk-bentuk ungkapan yang terlontar dari para seniman budayawan berkenaan dengan pemahaman seputar pengertian *nyari* dalam konteks estetika seni.

SIMPULAN

Sebagai akhir dari tulisan ini, maka dapat ditarik sebuah kesimpulan yang telah dipaparkan dari awal pembahasan hingga bagian akhir penjelasan dan analisis, adalah sebagai berikut.

Garap pertunjukan wayang dalam perspektif jelajah penikmatan bentuk dan ruang estetik, di dalamnya memuat unsur garap pertunjukan yang menjadi pokok terbentuknya keutuhan dan kemantapan dalang dalam menyajikan garap pertunjukannya. Unsur garap pokok tersebut adalah lakon, sabet, antawacana, dan *kakawen*. Keempat unsur garap tersebut masing-masing memiliki fungsi dan kedudukan yang saling terkait dalam membangun kualitas estetik pada pertunjukan wayang golek.

Dalam pespektif komunikasi estetik, maka peran seorang dalang sebagai pelaku pertunjukan, dapat dicermati melalui pendekatan realitas estetik dalam konteks pemahaman pengalaman ketubuhan. Pengalaman ketubuhan sebagai bagian dari realitas estetik manusia, oleh karena itu estetika tidak dapat dipisahkan dari persepsi indrawi, sebagai sebuah tanggapan manusia atas pengalaman ketubuhannya. Persepsi mengenai sebuah objek (termasuk objek estetik) tidak dapat dipisahkan dari tubuh sebagai satu kesatuan yang utuh. Pemetaan sudut pandang estetik dalam

perspektif fenomenologis tentang pengalaman ketubuhan yang dialami oleh dalang, pada dasarnya dapat dilihat dari aspek proses, wawasan dan ekspresi. Pengalaman seni atau pengalaman estetik yang merupakan bagian dari sisi realitas kehidupan dalang, dengan secara utuh melibatkan perasaan, pikiran, dan penginderaan.

Nyari kedudukannya sebagai konsep estetika dalam seni pedalangan, pada dasarnya itu merupakan bentuk realitas estetik yang ditimbulkan oleh adanya respon estetik. Respon estetik tersebut dibedakan menjadi tiga macam yaitu; a) respon seniman terhadap alam sekitarnya, b) respon masyarakat terhadap karya seni yang dihasilkan oleh seniman tadi, c) respon masyarakat secara keseluruhan terhadap alam sekitarnya.

DAFTAR PUSTAKA

- Cahaya. 2000. *"Asep Sunandar Sunarya: Tokoh dan Kreator Pedalangan Sunda"*, Tesis S-2 pada Program Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta.
- _____. 2002. *"Bentuk dan Struktur Dramatik Lakon Wayang"*, pada Jurnal Panggung (Akreditasi) STSI Bandung, ISSN 0854-3429-Nomor XXV TH.
- _____. 2003. *"Pedalangan Gaya Kaler dan Kidul Serta Pengaruhnya terhadap Gaya Pedalangan Daerah Lainnya di Jawa Barat"*. Laporan Penelitian Puslitmas STSI Bandung.
- De Marinis, Marco. 1993. *The Semiotics of Performance*, terj. Aine O'Healy. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Dufrenne, Mikel. 2000. *"The World of The Aesthetic Object"*, dalam Clive Cazeaux (ed.) *The Continental Aesthetic Reader* London, New York: Routledge.
- Dixon, Roland B. 1928. *The Building Of Cultures*. London: Charles Scribner's Sons New York.
- Guritno, Pandam. 1988. *Wayang Kebudayaan Indonesia dan Pancasila*. Jakarta: UI Press.
- Hadiprayitno, Kasidi. 2009. *Filsafat Keindahan, Suluk Wayang Kulit Purwa Gaya Yogyakarta*. Yogyakarta: Bagaskara.
- Hamzah, Amir. 1994. *Nilai-Nilai Etis Dalam Wayang*. Jakarta: Sinar Harapan.
- Haryono, Timbul. 2005. *"Wayang Purwa: Sekelumit Sejarah dan Perkembangannya"*, dalam RESITAL Jurnal Ilmiah Seni Pertunjukan, Edisi VI/01, Juni 2005.
- _____. 2008. *Seni Pertunjukan dan Seni Rupa dalam Perspektif Arkeologi Seni*. Sukarta: ISI Press Solo.
- _____. 2009. (Penyunting). *Seni Dalam Dimensi Bentuk, Ruang dan Waktu*. Jakarta: Wedatama Widya Sastra.
- Irawan, Endah. 2003. *"Komparasi Senggol Sinden Populer Di Jawa Barat: Hj. Idjah Hadidjah, Cicih Cangkurileung dan Cucu Setiawati"*. Tesis S-2 pada Program Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada.
- Jaeni. 2011. *"Komunikasi Estetik Dalam Pertunjukan Teater Rakyat: Studi Etnografi Komunikasi pada Pertunjukan Sandiwara Cirebon "Dharma Samudra" sebagai Peristiwa Komunikasi antara Pelaku dengan Publik di Desa Cangkring, Plered, Cirebon"*, Disertasi, Program Pasca Sarjana Universitas Padjadjaran Bandung.
- Jazuli, Muhammad. 2003. *Dalang, Negara, Masyarakat: Sosiologi Pedalangan.*, Semarang: Limpad.
- J. Sternberg, Robert, Ed., 1999. *Handbook of Creativity*, Cambridge: University Press.

- Kayam, Umar. 1981. *Seni, Tradisi, Masyarakat*. Jakarta: Penerbit Sinar Harapan.
- _____. 2001. *Kelir Tanpa Batas*. Yogyakarta: Gama Media untuk Pusat Studi Kebudayaan UGM.
- Kasidi. 2009. *Filsafat Keindahan: Suluk Wayang Kulit Purwa Gaya Yogyakarta*, Yogyakarta: Kanisius.
- KM. Saini. 1988. *Teater Modern Indonesia dan Beberapa Masalahnya*, Bandung: Bina Cipta.
- _____. 2001. *Taksonomi Seni*, Bandung: STSI Press.
- Lono Simatupang. 2013. *Pergelaran, Sebuah Mozaik Penelitian Seni Budaya*, Yogyakarta: Jalasutra.
- Marco De Marinis. 2001. *The Semiotics of Performance*. Terj. Aine O'Healy, Bloomington dan Indianapolis: Indiana University Press, 1993,1-2. Seperti dikutip oleh RM. Soedarsono, Metodologi Penelitian: Seni Pertunjukan dan Seni Rupa.
- Mulyana, Aton Rustandi. 2013. "*Rame, Estetika Kompleksitas dalam Upacara Ngarot di Lelea Indramayu, Jawa Barat*", Disertasi, Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pasca Sarjana UGM Yogyakarta.
- Salmun, M.A. 1961. *Padalangan*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Simatupang, Lono. 2013. *Pergelaran, Sebuah Mozaik Penelitian Seni Budaya*, Yogyakarta: Jalasutra,.
- S. Nalan, Arthur. 2013. "*Gaya Mendalang Murid-Murid Asep Sunandar Sunarya, Studi Fenomenologi Komunikasi Dalang Wayang Golek Purwa*", Disertasi, Program Pasca Sarjana Universitas Padjadjaran Bandung.
- Sumardjo, Jakob. 2000. *Filsafat Seni*. Bandung: Institut Teknologi Bandung.
- Sunardi. 2012. "*Nuksma dan Mungguh: Estetika Pertunjukan Wayang Purwa Gaya Surakarta*" Disertasi, Program Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pasca Sarjana UGM Yogyakarta.
- Soetarno. 2002. *Pakeliran Pujosumarto, Nartosabdo, dan Pakeliran Dekade 1996–2001*. Surakarta: STSI Press.
- _____. 2005. *Pertunjukan Wayang & Makna Simbolisme*. Surakarta: STSI Press.
- Soetarno, Sunardi, dan Sudarsono. 2007. *Estetika Pedalangan*. Surakarta: ISI Surakarta.
- Sudjiman, Panuti (ed.). 1984. *Kamus Istilah Sastra*. Jakarta: PT. Gramedia.
- Sunardi. 2012. "*Nuksma dan Mungguh: Estetika Pertunjukan Wayang Purwa Gaya Surakarta*", Disertasi, Program Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pasca Sarjana UGM Yogyakarta.
- Supriadi, Dedi. 1994. *Kreativitas, Kebudayaan & Perkembangan Iptek*. Bandung: Afabeta.
- Soepandi, Atik. 1985. *Wayang Golek Gaya Priangan*, Bandung: Bina Cipta.
- _____. 1988. *Tetekon Padalangan Sunda*, Jakarta: Balai Pustaka.
- Van Groenendaal, Victoria M. Clara. 1987. *Dalang Di Balik Wayang*. Jakarta: Pustaka Utama Grafiti.

