

Keser bojong: Idealisasi Pencitraan Jaipongan Karya Gugum Gumbira

Edi Mulyana dan Lalan Ramlan
Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Bandung
Jalan Buah Batu No. 212 Bandung

ABSTRACT

Gugum Gumbira's Jaipongan as a dance genre has been more than ten repertoires, among others, are: Keser Bojong, Rendeng Bojong, Toka-Toka, Iring-Iring Daun Puring, Setra Sari, Senggot, Sonteng, Ringkang Gumiwang, Pencug Bojong, Rawayan, Kawung Anten, etc. However, among those works, Gugum Gumbira states his Keser Bojong's dance repertoire as having the most ideal image. The question is, what aspects build that ideal image? Clearly, this is related to various value dimensions attributed to that dance repertoire. To discuss this issue, the writers use Richard E. Palmer's Hermeneutics as interpretation system to reveal the "hidden" meaning beyond the texts (1969: 16-31). The scope of discussion covers dimension of concept and dance construction as well as other artistic devices.

Keywords: Jaipongan, Keser Bojong, Image, Gugum Gumbira.

Pendahuluan

Jaipongan yang diciptakan oleh Gugum Gumbira merupakan hasil upaya kreatif yang dilandasi oleh pemahamannya terhadap berbagai tatanan nilai kearifan lokal tradisi masyarakat Sunda, dan dengan mencoba mengadaptasi atau memanfaatkan seni impor Barat. Hasilnya sudah barang tentu memiliki tatanan nilai estetika tari yang khas miliknya, bahkan telah menjadi identitas baru bagi masyarakat Sunda saat ini. Itu berarti bahwa melalui *Jaipongan*, Gugum Gumbira telah mampu membangun dinamika kehidupan seni pertunjukan tari Sunda, sekali-

gus memberikan identitas jati diri yang baru setelah dua generasi pendahulunya, yaitu; *genre* tari *Keurseus* yang diciptakan oleh Rd. Sambas Wirakusumah dan *genre* tari 'Kreasi Baru' yang diciptakan oleh R. Tjetje Somantri. Maka dari itu penting untuk segera dieksplanasi, aspek apa saja yang telah membangun sebuah konstruksi tari yang sedemikian bernilai dan bermartabat.

Mencermati kemunculan dan perkembangan *Jaipongan* yang begitu populer di lingkungan kehidupan masyarakat Sunda pada khususnya, bahkan hingga sekarang

sudah menjadi milik masyarakat Indonesia, jelas menyiratkan berbagai aspek penting yang terkandung di dalamnya, meliputi; ide/gagasan, nilai filosofis, historis, estetika tari, musik, tata busana maupun artistik lainnya.

Kehadiran *Jaipongan* dalam perkembangan tari Sunda sebenarnya bukan hanya karya Gugum Gumbira saja, karena ada pula beberapa repertoar tari yang dibuat oleh beberapa seniman kreatif lainnya, seperti misalnya; Asep Safa'at pendiri Grup 'Sari Panggulah' dengan karyanya yang cukup populer di masyarakat, yaitu; tari *Adu manis*. Begitu pula Tati Saleh pendiri Tati Saleh Grup, dengan karyanya yang sempat populer yaitu *Lindeuk Japati*. Adapun Gugum Gumbira sebagai pendiri Padepokan *Jugala*, hampir semua karya yang diciptakannya langsung populer di masyarakat, seperti misalnya; *Keser bojong*, *Rendeng bojong*, *Toka-Toka*, *Iring-iring Daun Puring*, *Setra Sari*, *Senggot*, *Sonteng*, *Ringkang Gumiwang*, *Pencug Bojong*, *Rawayan*, *Kawung Anten*, dan sebagainya.

Hal itu dimungkinkan karena ia berhasil mencetak penari-penari handal yang jumlahnya luar biasa banyak, misalnya; Angkatan pertama, Dedi, Dasep, Pepen, Tati Saleh, Eli Somali, dan Yeti Mamat. Angkatan kedua; Aca, Tandi, Asep, Cepi, Agah, Aa, Nani, Mira, Nina, dan sebagainya. Angkatan ketiga; Awan, Atang, Dodi, Boy, Nanang, Ria, Nuni, Ega dan sebagainya. Rata-rata mereka juga aktif sebagai pelatih di berbagai sanggar tari yang didirikan oleh Padepokan *Jugala* yang berlokasi hampir di seluruh Jawa Barat dan Jakarta. Maka bisa dibayangkan, semaraknya kehadiran *Jaipongan* sangat didominasi oleh karya-karya yang diproduksi oleh Padepokan *Jugala* di bawah Pimpinan Gugum Gumbira. Bahkan juga diperkuat oleh

Jugala Record, yang memproduksi berbagai kaset *Jaipongan*, *Cianjuran*, *Kiliningan*, dan sebagainya.

Berdasarkan uraian tersebut terlihat jelas, bahwa Gugum Gumbira merupakan figur sentral dalam pewacanaan *Jaipongan*. Namun demikian pertanyaan yang tetap menarik untuk dijelaskan di sini adalah mengapa *Keser bojong* memiliki tempat khusus dalam pencitraan ideal di antara repertoar tari *Jaipongan* lainnya. Ada beberapa alasan yang penting dipertimbangkan dalam topik pewacanaan ini, yaitu: Pertama, bahwa Gugum Gumbira adalah seniman tari yang pertama atau mengawali penciptaan tari *Jaipongan*. Kedua, bahwa *Keser bojong* adalah karya perdana Gugum Gumbira dari *genre* tari *Jaipongan*. Ketiga, bahwa repertoar tari *Keser bojong* ini di Padepokan *Jugala* milik Gugum Gumbira ditempatkan sebagai materi *basic* dalam proses pelatihan, penguasaan, dan sekaligus pencitraan *Jaipongan*. *Basic* dimaksudkan bukan pola dasar, tetapi merupakan repertoar tari yang akan membekali para siswa calon penari terhadap penguasaan berbagai aspek teknik dan estetika tari *Jaipongan* nya itu sendiri.

Mencermati keterangan tersebut, maka tulisan ini difokuskan pada dua hal penting yang menjadi pembahasan, yaitu pada; dimensi konsep dan dimensi konstruksi tari dengan berbagai aspek artistik yang melengkapinya. Untuk kepentingan tersebut, maka pembahasan dalam tulisan ini digunakan pendekatan metodologi transformasi nilai. Dengan demikian diharapkan, pada sisi konsep mendapatkan sebuah eksplanasi mengenai gambaran berbagai nilai, seperti; ide, filosofis, latar sejarah, kehidupan sosial-budaya, dan sebagainya. Adapun pada sisi konstruksi tari, mendapatkan sebuah eksplanasi me-

ngenai berbagai nilai kinestetika tari, seperti; struktur koreografi, struktur musik iringan tari, tata rias dan busana tari, dan sebagainya.

Dimensi Konsep dan Konstruksi Tari Jaipongan

Mengenal Sosok Gugum Gumbira

Membahas *Jaipongan* tak lepas dari nama Gugum Gumbira, karena Ia yang menciptakannya. Sejalan dengan hal itu, R.M. Soedarsono mengatakan dalam bukunya berjudul *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi*, bahwa kehadiran *Jaipongan* di arena tari di Jawa Barat tak bisa dipisahkan dari penciptanya, yaitu Gugum Gumbira (.....). Bahkan Euis Komariah, istri Gugum Gumbira yang dinikahinya pada tanggal 18 April 1968, dan dari pernikahannya tersebut dikaruniai empat orang anak, menegaskan, bahwa "*Jaipongan* yang dikenal dewasa ini merupakan hasil jerih payahnya, bukan saja secara moral tetapi material pun ia korbankan untuk menciptakan *Jaipongan*" (wawancara: Euis Komariah, Bandung, 21 Januari 2009).

Gugum Gumbira yang dilahirkan di Bandung pada tanggal, 4 April 1945 dari seorang ayah bernama H. Suhari Miharta dan ibunya bernama Hj. Oyoh, merupakan anak pertama dari lima bersaudara, yaitu: Gugus Gusnadi, Gagar Garwati, Dedi Kusnadi, dan Gagan Suhandi. Pekerjaan ayahnya waktu itu adalah juru tulis di kantor Kelurahan Bojong Loa, Kecamatan Kopo, Kotamadya Bandung, dan juga sebagai guru *Penca* di daerah tersebut.

Dalam meniti karir berkeseniannya, Gugum memulainya dengan belajar berbagai *jurus penca* dari berbagai 'aliran', seperti; *Cikalong*, *Cimande*, dan *Sabandar*.

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

Petualangannya dalam proses berkesenian terjadi terutama pada masa setelah berkeluarga, Ia mempelajari berbagai jenis kesenian seperti: *Ketuk Tilu* dari *Ki Sanhudi*, Ibu Jubaedah, dan Bapak Akil. Secara koreografis, tarian pada kesenian *Ketuk Tilu* masih menggunakan struktur koreografi yang terdiri dari ragam gerak *bukaan*, *pencugan*, *nibakeun*, dan beberapa gerak *mincig*. Keberadaannya seperti itu memberikan inspirasi terhadapnya dalam persoalan struktur tarian, oleh karenanya kesenian tradisional *Ketuk Tilu* pada gilirannya menjadi dasar struktur koreografi penciptaan tari *Jaipongan*.

Selanjutnya adalah kesenian *Topeng Banjet*, Ia pelajari dari Bapak Epeng, Ali Saban, dan *Bah Pendul*. Khususnya dalam penampilan penari perempuan, pada umumnya menggunakan ragam hias yang cukup menarik mulai dari bagian rambut menggunakan hiasan kembang, busananya menggunakan *kabaya* yang dihiasi dengan *Toka-Toka* atau *tola*, *kewer*, dan bagian bawahnya menggunakan *sinjang*. Di sisi lain, kesenian ini diiringi oleh seper-

angkat *waditra Ketuk Tilu*, namun ada pula yang menggunakan gamelan lengkap *ber-laras salendro*. Adapun gerak tarinya yang cenderung erotis, (terkenal dengan istilah *eplok cendol* atau 'goyang Karawang' yang disajikan oleh *kembang topeng* atau penari primadona), memberikan penebalan terhadap munculnya nuansa erotis dalam *Jaipongan*. Bahkan Gugum menegaskan, bahwa "...dalam mempelajari gerak-gerak *Penca, Ketuk Tilu, dan Topeng Banjet* dilakukan sampai *hatam*" (wawancara: Gugum Gumbira, di Bandung, 24 Juni 2008).

Pada bagian akhir proses pembelajarannya, ada tradisi menjelang *hataman* yang disebut dengan upacara *tawajuh*. Upacara ini dimaksudkan sebagai sarana penolak *bala*, sekaligus pengakuan atau penanda lahirnya seniman atau dalang penerus. Upacara *tawajuh* ini dilakukan dengan cara 'mandi kembang', bakar kemenyan yang dilengkapi *sasajen* dan *rurujakan*. Ketika itu Gugum dimandikan dengan air kembang yang diwadahi oleh *goong* keramat, dengan harapan bahwa kelak namanya akan bergema seperti suara *goong* (wawancara: Askin, seniman, di Karawang, 10 Maret 2006). Mitos semacam ini dalam kehidupan orang Sunda disebut *uga*, yaitu suatu pernyataan dari seseorang yang mempunyai kepandaian khusus yang dapat menerawang kejadian atau peristiwa yang akan datang termasuk nasib seseorang (R.H. Hasan Mustapa, 1996: 262).

Setelah berguru kepada beberapa tokoh *Topeng Banjet*, giliran berikutnya yang dipelajarinya adalah seni *Kliningan Bajidoran*. Daerah Pantai Utara Jawa Barat, khususnya Karawang dan Subang, memiliki banyak grup kesenian *Kliningan Bajidoran* yang dalam pertunjukannya selalu melibatkan kelompok *bajidor* (menunjuk kepada para pelaku yang berperan secara

aktif dalam peristiwa *Bajidoran*), yakni meminta lagu, menari, dan memberi uang *jaban* (*saweran*; memberikan uang kepada *sinden* atau *pangrawit*).

Ketertarikan Gugum pada kesenian ini, karena terdapatnya kesamaan bentuk sajian dengan beberapa jenis kesenian yang telah dipelajari sebelumnya, terutama pada; *Ketuk Tilu, Penca, dan Topeng Banjet*, kaya akan variasi gerak yang ditarikan secara spontan, improvisasi, dan unik, baik yang ditarikan oleh para *pesinden* maupun para *bajidor*. Untuk mengetahui lebih dekat dengan kesenian tersebut, Ia memutuskan ikut *ngabajidor*. Gugum mulai berkenalan dengan beberapa tokoh *bajidor* yang ada di daerah Karawang, seperti; Atut, Askin, Dimiyati dan dari Subang, seperti; Lurah Hilman, Upas Omo, Lurah Joni, serta beberapa tokoh *bajidor* lainnya. Bahkan secara khusus Ia memberi catatan, bahwa dalam peristiwa *Bajidoran* tersebut Ia selalu memberikan beberapa *krat* (kotak) minuman bir (minuman yang beralkohol rendah) untuk para *bajidor*, selain itu juga banyak mengeluarkan uang untuk *jaban* (wawancara: Gugum Gumbira, di Bandung, 24 Juni 2008).

Sejak itulah Ia menemukan beberapa seniman potensial yang memiliki keahlian khusus, seperti; Suwanda dan Dali sebagai penabuh *kendang*, Nandang Bar-maya, Tosim Muhtar, dan Meman Sulae-man sebagai penabuh gamelan, Samin Batu dengan suara khasnya sebagai *alok*, Idjah Hadidjah, Umay Mutiara, dan Nyai Sumiati dengan suara emasnya sebagai *sinden*, serta Atut, Askin, dan Upas Omo dengan *ibing* khas *Bajidorannya*. Mereka itulah yang pada gilirannya diikutsertakan dalam proses berkesenian selanjutnya. Di samping itu, Ia juga menemukan pola-pola *tepak kendang* serta berbagai ragam

gerak, seperti; *bukaan*, *pencugan*, *nibakeun*, dan motif-motif *tepak* dan gerak *mincig*. Lebih lanjut pola-pola tersebut menjadi kerangka dasar *Jaipongan* yang selanjutnya menjadi kerangka garap *Jaipongan*.

Dimensi Konsep Penciptaan Tari *Jaipongan*

Sebagai seorang maestro *Jaipong*, Gugum Gumbira memiliki pandangan yang sederhana saja tentang dunia tari atau menari, Ia mengatakan: "*ngigel mah moal jauh ti dua suku jeung dua leungeun, paeh hiji-hirup hiji*" (Wawancara: Gugum Gumbira, di Bandung, 24 Juni 2008). Kalimat ini sangat menekankan pada ketidakstabilan posisi tubuh, dalam arti posisi tubuh harus selalu dalam keadaan 'hidup' (*plastis*; tidak statis). Ini berarti, bahwa dalam menari kita tidak akan jauh dari dua kaki dan dua tangan dari tubuh ini sebagai media yang akan dieksploitasi kekuatan tubuh dalam proses eksplorasi gerak untuk menemukan berbagai alternatif gerak yang diinginkan. Untuk kepentingan itu, terutama bagian kaki harus dalam keadaan asimetris. Maksud dari asimetris atau '*paeh hiji hirup hiji*' adalah difokuskan pada posisi kaki dalam keadaan *pasang/kuda-kuda* atau *adeg-adeg*, kaki yang satu bersifat menahan atau menjadi tumpuan berat tubuh (*paeh*) dan yang satu lainnya bersifat hidup atau siap bergerak bebas dengan berbagai kemungkinan; motif gerak, arah gerak, dan/atau tempo dengan intensitas gerak yang berbeda.

Kalimat singkat tadi, apabila dicermati secara mendalam lebih merupakan sebuah ungkapan filosofis yang bermakna dalam. Penekanan pada kekuatan nilai estetika tari yang dinamis dengan intensitas pergerakan yang tinggi, sangat mencer-

minkan karakteristik kaum perempuan Sunda yang cantik, menarik, ramah, anggun, kuat, gesit, dan memiliki daya tarik atau aura keanggunan yang menawan. Gugum Gumbira sangat terpesona oleh sosok perempuan Sunda, maka eksploitasi karakteristik perempuan Sunda sangat tercermin dalam karya tari *Jaipongan* yang diciptakannya. Persoalan ini mengingatkan penulis terhadap kisah-kisah yang ada dalam mitologi *pantun*, wawacan, dan sejarah ketokohan perempuan Sunda di masa lalu, seperti misalnya; Sunan Ambu, Dayang Sumbi, Dewi Asri, Kawung Anten, Nyi Mas Gandasari, dan sebagainya.

Beranjak dari itu, Gugum berupaya untuk menggali lebih dalam tentang potensi seni, termasuk ruh kasundaannya. Untuk itu, dalam proses kerja kreatifnya Ia melakukan penghayatan terhadap tatanan kearifan tradisi, bergaul secara erat, berdialog, dan saling memberi dengan para seniman di lingkungan kehidupannya yang menjadi pelaku dan pemilik kebudayaan. Penting untuk dipahami, karena ada penegasan bahwa nilai-nilai lama dalam suatu masyarakat sebenarnya terus hidup di tengah-tengah perubahan nilai-nilai lainnya. Sebagaimana keberadaan figur perempuan dalam pandangan semesta masyarakat Sunda lama yang menduduki posisi bermartabat dan dimuliakan. Meskipun tidak sampai menduduki tempat terpenting dalam ruang publik (matriarkat), namun kedudukan perempuan amat terhormat dalam ruang domestik, dan lebih-lebih ruang batin manusia Sunda (Jakob Sumardjo, 2003: 99)

'Ruh' perempuan itu tampak sekali dalam *usikna* gerak *Jaipongan*, karena *usik* merupakan sikap dan perilaku yang sarat nilai etik. 'Ruh' perempuan itu tampak dalam *dedeg pangadegna*, karena de-

deg pangadeg itu merupakan kiprah/laku dalam bentuk sikap dan rangkaian koreografi. Ruh perempuan itu juga tampak dalam *paromanna*, karena *paroman* merupakan ekspresi atau ungkapan jiwanya. Semua itu disempurnakan oleh aura sensualitas keperempuanan yang menjadi sarinya (*mamanis/pasieup*; Sunda) yang orang kebanyakan menyebutnya dengan istilah '3 G' (*gitek*, *géol*, dan goyang). 'Tiga G' dalam konteks ini, sangat ditentukan oleh faktor kepribadian dari seorang penari, karena yang akan terlihat dengan kasat mata adalah apakah muncul dari sebuah kewajaran berdasarkan faktor penguasaan teknik menari atau muncul dari upaya eksploitasi yang bersifat verbal dan seronok.

Penting dipahami mengenai hal ini, karena ada persoalan nilai yang berlaku dalam tatanan budaya Sunda khususnya, bahwa gerakan *gitek*, *geol*, dan goyang bukan semata-mata untuk mengumbar erotisme, sensualitas, dan seksualitas, tetapi terkait dengan makna 'kesuburan'. Mengenai hal ini dijelaskan, bahwa pergerakan dari pusat adalah simbol kecerdasan, sedangkan pinggul atau genital merupakan simbol kreativitas (Sumardjo, 2003: 99). Gugum dalam hal ini terobsesi ingin mengungkap perempuan dalam cerita *Pantun Panggung Karaton*, yang isinya menempatkan laki-laki sebagai *kekemben layung kasunten*, sedangkan perempuan sebagai *kalakay pare jumarun*. Artinya, laki-laki sebagai dunia bawah dan perempuan sebagai dunia atas. Makna dari semua ini, menempatkan perempuan pada kedudukan amat terhormat (Sumardjo, 2003: 282). Sejalan dengan hal itu Ayat Rohaedi menambahkan, bahwa dalam masyarakat Sunda, baik yang tradisional maupun masyarakat masa silam, perempuan memi-

liki kedudukan dan peran cukup penting. Bahkan kadang kala terkesan bahwa kedudukan perempuan itu demikian penting, sedangkan tokoh laki-laki muncul sebagai 'pelengkap' untuk mendukung kehormatan dan kemuliaan perempuan (dalam Sumardjo, 2003: 281).

Dimensi Konstruksi Tari *Jaipongan*

Filosofi Gugum Gumbira dalam karya tari seperti telah diuraikan di atas, ternyata menghasilkan sebuah konstruksi tari pada *Jaipongan* yang sederhana atau tidak rumit, tetapi justru dalam kesederhanaannya itu memiliki fleksibilitas yang tinggi sehingga mampu memunculkan irama yang dinamis, enerjik dan intensitas gerak yang tinggi. Konstruksi tari tersebut bisa dilihat dari unsur yang membangunnya, antara lain meliputi; struktur koreografi, struktur iringan tari, tata busana tari, dan artistik lainnya.

Struktur Koreografi Tari

Struktur koreografi tari dibangun oleh empat fase ragam gerak, yaitu; *bukaan*, *pencugan*, *nibakeun*, dan *mincig*. *Bukaan* yaitu fase ragam gerak awal, biasanya dimulai setelah *goong*, dan diadopsi dari ragam gerak awal dalam tarian *Ketuk Tilu*, dan *Bajidoran*. Fase *bukaan* ini di dalamnya terdiri dari gerak-gerak, seperti misalnya; *kuda-kuda pasang*, *luncat*, *depok*, dan sebagainya. Kemudian *pencugan* yaitu fase ragam gerak yang lebih merupakan permainan *jurus* yang sudah distilasi untuk kebutuhan tari (gerak ini bisa dilakukan di tempat maupun berpindah tempat), lazimnya disebut gerak pokok atau *ibing pola*, misalnya, *besot*, *siku*, *bandul*, *tajong*, *jérété*,

peupeuh, dan sebagainya. Selanjutnya *ni-bakeun* yaitu ragam gerak yang merupakan rangkaian gerak akhir atau sering disebut *ngagoongkeun* (gerak penutup), misalnya; *galieur*, *godeg*, *jeblog*, *jedag*, dan sebagainya. Adapun untuk menggabungkan berbagai fase ragam gerak tersebut, dipakai fase ragam gerak *mincig*, seperti; *kuntul longok*, *girimis*, *adu manis*, *ban karét*, *kulawit*, *bongbang*, dan sebagainya. Semua ragam gerak itu menjadi kerangka dasar dalam konstruksi bangunan *Jaipongan*, sehingga secara struktural memiliki awalan, tengah, dan penutup, yang ketiganya dipertautkan oleh gerak penghubung.

Struktur Iringan Tari

Sementara itu proses pembuatan atau penyusunan *gending* tari berjalan agak rumit dan memakan waktu yang lama, karena adanya perbedaan visi dan persepsi yang mendasar antara Gugum Gumbira dengan para penata *gending*, yaitu Nandang Barmaya, yang dibantu oleh Tosin dan Samin. Pada awalnya mereka tidak mengerti keinginan Gugum, dan ketidakmengertian ini didasari oleh beberapa kaidah *gending* yang mereka anggap sudah baku dan tidak mungkin untuk dirubah. Pola irama yang dipaksakan untuk mengikuti ritme gerak dipandang akan merusak *pakem-pakem* tradisi, sehingga terjadi tarik menarik antara konsepsi Gugum dengan penata *gendingnya*. Di satu pihak Gugum menghendaki bahwa *gending* sebagai pengiring mampu mengiringi konsep geraknya, bahkan ia menekankan bahwa sudah saatnya berani ke luar dari *pakem-pakem* yang sudah ada. Pada awalnya nampak terjadi kebuntuan dalam penuangan idenya tersebut, karena para penata *karawitan* di pihak lain belum mampu menterjemahkan apa yang

dikehendakinya. Akhirnya *gending* belum mewadahi konsep garapnya, dan walaupun jadi, masih terlihat unsur pemaksaan, sehingga Gugum memberikan nama dengan sebutan 'Ketuk Tilu Perkembangan'. Dikatakan demikian, karena secara koreografi telah terjadi pembaharuan, sementara *gending* untuk mengiringi tariannya belum beranjak dari bentuk tradisi.

Rupanya Gugum Gumbira perlu mencari alternatif lain dalam pembaharuan *gendingnya* ini, maka dia mencari seniman lain sebagai pendukung tambahan. Ketika sedang melihat suatu pertunjukkan *Kiliningan*, dia melihat seorang penabuh *kendang* yang dari sisi usia masih hijau (muda) atau belum berpengalaman dalam berkesenian tetapi memiliki potensi dalam keterampilan memainkan *kendang*, yaitu Suwanda dari Karawang. Suwanda di pertemukan kepada para penata *gending* seperti; Nandang Barmaya, Samin, dan Tosin, kemudian disuruh menampilkan kebolehannya dalam menabuh *kendang* yang diiringi dengan gamelan oleh ketiga orang tersebut. Rupanya apa yang dilakukan oleh Suwanda sangat terbiasa dalam pertunjukan *Kiliningan*, *Tanjidor* dan *Topeng Banjet* yang kaya akan motif *tepak kendang* dalam irama tradisi, namun ternyata tetap tidak merubah struktur lagu atau *gending*.

Melihat hal demikian membuka hati pandangan Nandang Barmaya, Tosin, dan Samin untuk mulai memahami keinginan Gugum. Dalam pikiran mereka sudah saatnya mengadakan pembaharuan, sebab pada hakekatnya apa yang dilakukan bukan suatu pengrusakan tetapi merupakan pengembangan. Akhirnya timbul gagasan baru dari keempat orang tersebut, Suwanda dan Tosin berupaya untuk menghadirkan motif-motif baru pada *tepak kendang*,

sementara Nandang Barmaya dan Samin berupaya untuk mengembangkan dan menciptakan *gending-gending* yang baru pula, yang selanjutnya diselaraskan dengan konsep tarinya. Sejak saat itulah terjadi jalinan komunikasi yang *konvergen* antara Gugum dengan para penggarap *gendingnya*.

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

Perkembangan selanjutnya justru menempatkan kekuatan dari karya Gugum Gumbira dalam *Jaipongan* adalah terletak pada *gendingnya*, karena bukan hanya sekedar penunjang tarian tetapi merupakan salah satu aspek yang dapat menanda-

kan identitas *Jaipongan* itu sendiri. Bahkan *gending* dapat dikatakan lebih dominan sebagai penanda atau ciri *Jaipongan*, karena ketika suatu penampilan *Jaipongan* hanya menampilkan tariannya saja maka identitas *Jaipongan* tersebut menjadi tidak jelas. Akan tetapi sebaliknya, ketika *Jaipongan* disajikan *gending* saja, secara *auditif Jaipongan* akan tetap nampak.

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

"Bandung punya *buntut* dan Karawang menjadi *buntet*. Mengapa demikian, dengan teknik menabuh *pelem*, *kendang* lebih banyak mengatur tempo agar tetap *ajeg* melalui pukulan yang halus sehingga rasanya menjadi *pelem* (enak, gurih, nikmat). Ini akan mengantar *sinden* dalam membawakan lagu yang mengalun panjang, dan pada bagian akhir lagu walau sudah dibatasi dengan aksan *tabuh gong* besar suaranya masih berbuntut panjang, akan tetapi dalam *Jaipongan* dari hentakan *kendang* yang kadang lebih menggumuli lagu, *pesinden* menjadi agak terkekang temponya terutama pada bagian lagu yang mendekati jatuhnya *gong*, yang akhirnya menjadi *buntet*. Itulah sebabnya, yang menyebabkan Gugum dalam tari *Jaipongnya* cenderung memilih lagu-lagu yang berirama *hiji setengah*, dua *wilet* dan *lalamba*". (Nano S., 2007: 128).

Pola irama itu embatnya cenderung lambat, namun *tepak kendang*nya cenderung menghentak-hentak, penuh energi. Volume dan aksan bunyi berlawanan dengan karakter tarian yang halus, apa-

lagi dibungkus dengan *tepak kendang* yang bertenaga dan cenderung menghentak-hentak. Namun sisi karakternya tampak terasa muncul, bahkan tidak mengganggu watak dan sifat tariannya. Hal lainnya adalah *gending Jaipongan* sangat elastis dan terbuka untuk diterima oleh jenis kesenian tradisi apapun, seperti; *Wayang Kulit, Campur Sari*, atau pun musik Bali, termasuk dalam jenis yang bernuansa pop, jazz, dan seni modern lainnya.

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

Kalau dicermati secara seksama ada beberapa ciri yang membedakan antara menabuh pada gamelan *Jaipongan* dengan menabuh pada gamelan untuk tari lainnya, yaitu terletak pada tabuhan tiga *waditra* yang terdapat pada perangkat gamelannya, seperti; *Kendang, Bonang*, dan *Kempul*. Menurut Suwanda dan Dali (seperti yang dituturkan kepada Gugum Gumbira), bahwa motif-motif *tepak kendang Jaipongan* terinspirasi oleh idiom-idiom kesenian yang telah ada, seperti *Kiliningan, Ketuk Tilu, Topeng Banjet*, maupun *Pencak Silat*” (Wawancara: Gugum Gumbira, di Bandung, 25 Juni 2008.).

Kendang secara umum termasuk kepada *waditra* yang memainkan ritmis, berfungsi untuk mengatur irama dan tempo, serta sebagai aksentuasi atau penegas ritme gerak apabila *gending* yang disajikannya sebagai iringan tari. Dengan demikian permainan atau tabuhan *Kendang* sama

sekali tidak berpengaruh kepada aspek nada dan melodi dari lagu yang disajikan. Artinya, tabuhan *Kendang* tidak berkaitan dengan lagu apa yang disajikannya, tetapi hanya berkaitan dengan irama (cepat dan lambatnya tempo) dalam lagu yang disajikan. Tetapi, bunyi (suara) *Kendang* (Sunda) memiliki beberapa ketentuan yang berkaitan dengan pengaturan nada. Frekuensi bunyi *kendang* disesuaikan dengan frekuensi nada-nada tertentu yang terdapat pada instrumen gamelan (pengiringnya), walaupun tidak disusun menjadi sebuah *laras*. Tosin menyatakan (seperti dikemukakan oleh Lili Suparli), sebagai berikut.

“*Kade Jang mun ngajar kendang teh ulah poho ngeunaan nyurupkeunnana, lantaran kendang teh kudu disurupkeun heula saluyu jeung gamelan anu dipakena. Pangna kudu disurupkeun teh supaya sorana ngahiji jeung sora gamelan*”

[*Awas Jang* (panggilan anak laki-laki Sunda) kalau mengajar *kendang* itu jangan lupa tentang *steman* nya, karena *kendang* itu harus *distem* terlebih dahulu sesuai dengan gamelan yang dipergunakannya. Alasan mengapa harus *distem* itu supaya bunyinya selaras, harmonis, atau menyatu dengan suara gamelan] (wawancara: Lili Suparli, di Bandung, 15 Juni 2008).

Berangkat dari pernyataan tersebut, bahwa instrumen *kendang* yang akan dimainkan harus disesuaikan (*distem*) terlebih dahulu dengan instrumen atau nada-nada tertentu agar suara *kendang* yang muncul selaras dengan gamelan yang mengiringinya. Menurut keterangan Suparli, ada lima ketentuan atau lima cara *steman kendang* yang biasa digunakan oleh para pemain *kendang* Sunda yaitu, *steman kendang* pola 1, 2, 3, 4, 5 (wawancara: Suparli, Bandung, 15 Juni 2008). Namun demikian untuk keperluan penulisan ini hanya dipaparkan *steman* pola *kendang Jaipongan*, yaitu *steman* pola *kendang* 5, sebagai berikut.

Muka *kendang kutiplak* (muka *kendang* kecil atau anak bagian atas) *distem* pada nada *Singgul* (5/la) *oktav* tinggi (sama dengan nada *singgul alit* (5/la) pada *waditra saron*) laras *salendro*. Muka *kendang kemprang/congo* (muka *kendang* besar atau *indung* bagian atas), *distem* pada nada *panelu* (3/na) atau *loloran* (2/mi) *oktav* standar (sama dengan nada *loloran* (2/mi) atau *panelu* (3/na) pada *waditra saron*) laras *salendro*. Muka *kendang katipung/kentrung* (muka *kendang* kecil atau anak), *distem* pada nada *galimer* (4/ti) *oktav* standar (sama dengan nada *galimer* (4/ti) pada *waditra saron*) laras *salendro*. Muka *kendang gedug* (muka *kendang* besar atau *indung* bagian bawah) oleh para pemain *kendang* biasanya *distem* atau disesuaikan dengan nada *galimer* (4/ti) laras *salendro*.

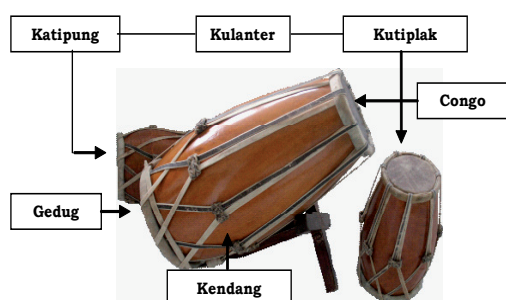
Steman kendang pola 5 ialah *steman kendang* yang digunakan untuk mengiringi *gending Jaipongan*, dan *Wayang Golek*. Untuk memunculkan bunyi yang ideal pada *steman kendang* pola 5 ditentukan oleh ukuran *kendang* yang khusus, yaitu ukuran *kendang* besar dengan panjang antara 65 cm. sampai 70 cm. dengan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

Adapun *steman* bunyi *kendang* dan ukuran *kendang Jaipongan*, dapat dikatakan memiliki ketentuan khusus yang berbeda

dengan *steman* dan ukuran *kendang* lainnya, dampak dari perbedaan tersebut memunculkan bunyi *kendang* yang berbeda dan khas. Dilihat dari ukuran frekuensi bunyi dalam *kendang Jaipongan*, terutama *kemprang/congo* (muka *kendang* besar atau *indung* bagian atas), memiliki frekuensi bunyi yang sama dengan frekuensi bunyi *kemprang/congo* (muka *kendang* besar atau *indung* bagian atas) *kendang Penca*, yaitu memunculkan bunyi yang berfrekuensi tinggi, bahkan pada perkembangan selanjutnya frekuensi bunyi *kemprang* (muka bagian atas) *kendang Jaipongan* oleh para pemain *kendang* disesuaikan dengan nada *Galimer* (4/ti) *oktav* tinggi (sama dengan nada *Galimer* (4/ti) pada instrumen *peking*).

Frekuensi di atas didasari oleh kebutuhan estetika tabuhan *kendang Jaipongan* yang disesuaikan dengan fungsi utama tabuhan *kendang*, yaitu mengatur tempo (cepat lambatnya irama), dan mengatur dinamika, juga mempertegas aksentuasi gerak tari, maka bunyi *kendang* yang telah diatur seperti di atas dipadukan pula dengan pola-pola ritme yang dibutuhkan untuk mengisi ritme gerak tari. Menurut keterangan Lili Suparli, bahwa perpaduan itulah yang kemudian menjadi sebuah estetika garap *kendang Jaipongan*, yang selanjutnya disebut dengan *Tepak Kendang Jaipongan*, sebagai kreativitas baru dalam garap *kendang Sunda*" (Wawancara: Suparli, di Bandung, 15 Juni 2008).

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



Gb. 1
Perangkat *kendang* Sunda
(Foto: koleksi Lili Suparli)

Ketuk Tilu, *Topeng Banjet*, maupun *Pencak Silat* (wawancara: Gumbira, di Bandung, 25 Juni 2008).

Bonang adalah salah satu *waditra* yang terdapat pada seperangkat gamelan, baik yang *berlaras salendro* maupun *laras pelog*. Cara memainkan atau motif tabuhan yang biasa dimainkannya adalah *dikemprang*, *digumek*, dan lain-lain. Meskipun cara memainkannya berbeda atau tidak sama seperti alat lainnya (*saron*, *peking*, *demung*, *selentem*, *kendang*, *rebab*, dan lain-lain), tetapi kehadiran *bonang* menjadi satu komposisi yang padu dalam pertunjukannya. Seperti dikemukakan oleh Nano S. sebagai berikut,

Lagam gending (style) antar *waditra* gamelan menjadi satu komposisi yang padu dalam pagelarannya. Lagam-lagam itu mempunyai motif *tabuh* secara tersendiri yang berlainan dengan *waditra* lain, seperti yang terjadi di wilayah Pasundan bahwa dalam teknik menabuh *bonang* dan *rincik* pada gamelan Sunda bermacam-macam *tabuh*, di antaranya *dicaruk*, *dikempyang*, *dipancer*, *digumek*, *dicacag*, dan lainnya (dalam Caca Sopandi, 2006: 96).

Namun demikian dalam *gending Jaipongan*, tabuhan *bonang* memunculkan tabuhan khusus yang mengadopsi dari tabuhan ketuk pada pertunjukan *Ketuk Tilu* dan pertunjukan *Topeng Banjet*, sedangkan alat (*penclon*) yang dipergunakannya hanya tiga buah, yaitu nada 5

(*la alit*), 3 (*na*) 2 (*mi*). Walaupun terdapat motif tabuhan *dikemprang* tetapi tabuhan tersebut hanya dipergunakan pada bagian gelyu atau pangjadi (bagian lagu awal sebelum masuk pada lagu pokok), adapun untuk mengiringi lagu pokok biasanya tabuhan *bonang dicacag*, sehingga tabuhan *bonang* tersebut bisa dikatakan ciri dari *gending Jaipongan*.

Kehadiran (bunyi atau tabuhan) *kempul* atau *goong* kecil dalam pertunjukan *Jaipongan* menjadi salah satu yang dominan, bahkan hampir sama dominannya dengan tabuhan *bonang* maupun tabuhan *kendang*. Menurut Suparli, permainan *kempul* dalam *Jaipongan* selain sebagai penanda irama yang dimainkan, juga berfungsi sebagai aksentasi dari ritme tabuhan *kendang* (wawancara: Suparli, di Bandung, 15 Juni 2008). Artinya, bunyi atau tabuhan *kempul* dalam *Jaipongan* sangat berbeda dengan tabuhan-tabuhan dalam pertunjukan lainnya. Pada tarian *Keurseus*, *Topeng*, *Wayang*, *Kreasi Baru*, misalnya, fungsi bunyi *kempul* hanya penanda irama, tetapi dalam *Jaipongan* bunyi atau tabuhan *kempul* selain sebagai penanda irama juga berfungsi sebagai aksentasi dari ritme bunyi *kendang*. Bahkan Gugum Gumbira menambahkan, bahwa motif atau tabuhan *kempul* dalam *Jaipongan* terilhami oleh permainan *bass gitar* dalam pertunjukan musik. (wawancara: Gumbira, di Bandung, 25 Juni 2008). Hal ini mengakibatkan irama dalam *Jaipongan* menjadi dinamis (selain tabuhan *kendang* dan *bonang*) dengan motif tabuhan *kempulnya*, di samping itu dipertegas pula oleh bunyi *kecrek*.

Dengan demikian para penata *gending* yang dipercaya oleh Gugum Gumbira telah mampu menghasilkan karya baru dengan warna yang begitu spesifik, dalam arti sangat berbeda dengan pola *gending*

tari rakyat sebelumnya yang pada giliran-nya mewarnai pola irama *gending* atau *karawitan* Sunda lainnya.

Tata Busana Tari

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

Terlebih pada busana penari wanita, merupakan pengembangan dari busana *pesinden Kliningan Bajidoran* baik dari sisi bentuk maupun warnanya yang oleh Gugum Gumbira diberi warna lain serta aksesoris melalui pengayaan ornamen. Hasilnya adalah munculnya busana berkarakter yang sesuai dengan jiwa taraiian, dan sekaligus memberikan kesan jati diri *Kasundaan*. Pola pengembangan busana seperti yang dilakukan oleh Gugum Gumbira pada tari *Jaipongan* masih memperlihatkan *local genius*, yaitu adanya unsur-unsur atau ciri-ciri tradisional yang mampu bertahan, bahkan memiliki kemampuan untuk mengakomodasi unsur-unsur budaya dari luar serta mengintegrasikannya dalam kebudayaan asli (Soejanto Poespo Wardojo, 1986: 30).

Dimensi Konstruksi Repertoar Tari *Keser Bojong*

Menguraikan identitas sebuah repertoar tari, khususnya pada repertoar tari

Keser bojong, tidak saja terbatas pada mendeskripsikan dengan lengkap mengenai struktur koreografi yang membentuknya, tetapi termasuk di dalamnya menyampaikan gambaran berbagai unsur artistik yang melengkap dan melengkapinya, yaitu meliputi; tata busana dan *karawitan* iringan tari.

Struktur Koreografi

Penyajian repertoar tari *Keser bojong* diawali dengan introduksi musik dari *karawitan* iringan tari secara instrumental, lalu setelah dua atau tiga *goongan* dilanjutkan dengan masuknya *vokal* dari *pesinden* melantunkan bait awal lagu *Daun pulus Keser Bojong*. Seiring dengan itu, penari sudah pada posisi *adeg-adeg angin-angin* (statis). Setelah itu masuk pada ragam gerak *nibakeun 1* meliputi gerak; *gunting luhur, suay, kuda-kuda capang* yang diteruskan dengan ragam gerak *bukaan 1* meliputi gerak; *reret katuhu, meulah langit, ukel eluk paku, gunting tengah, beset katuhu*, lalu dilanjutkan dengan ragam gerak *pencugan 1* meliputi gerak; *jalak pengkor bokor sinongo, ukel kembar, jedag capang, golong, gunting tengah, usik malik, takis kenca, golong, gunting tengah*, dan diakhiri dengan ragam gerak *nibakeun 2* meliputi gerak; *cindek reunteut, muter galeong, kepret sabeulah, jedag*.

Ragam gerak berikutnya adalah *bukaan 2* meliputi gerak; *golong mundur malik kenca, eluk paku kembar, ukel kembar, reunteut*, lalu *pencugan 2* meliputi gerak; *suay motong, siku gigir handap, golong, gunting tengah, usik malik takis kenca, golong, gunting tengah*, dan *nibakeun 3* meliputi gerak; *jerete mundur, merak ngibing, gunting luhur, siku banting*, lalu masuk pada ragam gerak *bukaan 3* meliputi gerak; *sentingan, motong*

mundur, pasang barungbang katuhu, pasang barungbang kenca, pencugan 3 meliputi gerak; langkah tenjrag bumi maju, ukel galeong, jedag, takis kenca selup katuhu mundur kepret katuhu, takis katuhu, selup kenca mundur, kepret kenca, nibakeun 4 meliputi gerak; obah tak-tak, capang, cindek, riut mundur, tumpang tali, cindek, jedag.

Setelah itu, pergerakan diisi dengan gerak penghubung yaitu *cindek tumpang tali luhur, ukel kembar, reunteut, capang*, lalu masuk pada ragam gerak peralihan yaitu *mincig 1 anca*. Seusai pergerakan ini, kemudian masuk lagi pada ragam gerak *nibakeun 5* meliputi gerak; *cindek capang, golong mundur, buka ukel, galeong, jedag*, diteruskan dengan *bukaan 4* meliputi gerak; *golong maju, buka ukel, galeong, jedag, sogok handap, eluk paku, takis luhur, obah tak-tak, siku, jalak pengkor ngigir, beset, galeong, cindek, jedag, dan pencugan 4* meliputi gerak; *golong, sogok handap, eluk paku, takis luhur, obah tak-tak, siku, golong, sogok handap, eluk paku, takis luhur, obah tak-tak, siku*, lalu diteruskan dengan *nibakeun 6* meliputi gerak; *obah tak-tak pasang gigir, guar, teundeut, guar, Siku, dan bukaan 5* meliputi gerak; *golong mundur, buka, jedag, beset engke gigir, beset jedag, golong, usik malik, takis, gunting.*

Pergerakan selanjutnya adalah *nibakeun 7* meliputi gerak; *cindek, muter, ukel kepret, jedag*, lalu *mincig 2 anca* dengan variasi gerak; *tincak tilu, mincig satengah, bokor sinongo, pasang, mincig 3 ecek, dan nibakeun 8* meliputi gerak; *bokor sinongo ranggah kenca, bokor sinongo ranggah rogok, selup, pasang, kepret langsung*. Berikutnya, pergerakan diawali dengan gerak penghubung, yaitu *kepret*, baru masuk kepada gerak *mincig 4* meliputi gerak; *gobed s/d ngagoongkeun, kuntul longok s/d ngagoongkeun, ranggah jalak pengkor eluk paku, ranggah jalak pengkor*

capang, obah tak-tak s/d ngagoongkeun (usik tak-tak), kepretm, galeong, jedag, gojrot, pabalatak, motong, lageday, mincig 5 ecek, dan selanjutnya masuk kembali ke dalam ragam gerak nibakeun 9 meliputi gerak; golong katuhu, golong kenca, suay acred, capang sa-beulah, sungkem, kuda-kuda pasang luhur, yang diakhiri dengan ragam gerak mincig 6 gancang (kaluar).

Struktur Iringan Tari

Kata *Daun pulus* dalam tarian ini memiliki beberapa pengertian, pertama; menunjuk pada arti secara harfiah, yaitu *daun* dari tumbuhan yang dapat menimbulkan rasa gatal pada tubuh manusia dan ini dimaknai oleh Gugum Gumbira sebagai 'gatalnya' seorang *ronggeng* yang ingin menari dengan sempurna. Kedua, merupakan arti kiasan, '*daun pulus*' diartikan sebagai lembaran uang. Hal ini mengingatkan penulis akan peristiwa *Bajidoran* dimana mengalirnya uang *jaban* yang diterima oleh para *pesinden* dari para *bajidor*. Pengertian *daun pulus* yang kedua tersebut, bisa dilihat pada syair atau rumpaka lagu *Daun pulus Keser bojong* di bawah ini:

Judul lagu: *Daun pulus Keser bojong*
Cipt. Gugum Gumbira
Syair/Rumpaka lagu:

Na handeuleum aya katineung
Na hanjuang aya kamelang
Daun pulus lalambaran
Kahayang pasti kasorang

Lamping pasir pileuweungeun
Harendong jangkung di gunung
Alam endah tambah endah
Endah na lir cinta urang iyeung

Masing kasawang aduh
Kembang kamelang
Raranggeuyan
Beureumna mayang harepan

*Iraha atauh iraha
Bagja diri tinekanan
Tulus ngempur hurung nangtung
Laksana mun siang leumpang iyeh...*

*Daun pulus daun pulus
Lalambaran rarambatan
Nyeri teuing mun teu tulus
Mibanda katugenahan*

*Hirup ukur nunggu waktu
Nyorang lampah pileumpangan*

Maksud dari isi syair di atas adalah gambaran sebuah harapan untuk meraih kebahagiaan, ketika melihat keindahan alam seperti merasakan indahnya cinta. Namun terdapat kegelisahan dan kekhawatiran dalam mengharapakan kebahagiaan, karena entah kapan kebahagiaan itu diraih? Sungguh sakit apabila tidak tercapai, padahal hidup hanya menunggu waktu dalam mengarungi jalan kehidupan.

Tata Busana Tari

Konsep tata busana dalam karya perdananya, dapat dikatakan sebagai rekonstruksi dari pertunjukan *Kiliningan*. Menurut Gugum Gumbira, ia tertarik oleh penampilan fisik para *pesinden* baik secara rias maupun busana, selanjutnya Gugum memesan pada istrinya (Euis Komariah) untuk membuat kostum yang hampir serupa. Bahkan Euis menyatakan sebagai berikut:

“bahwa untuk busana tari perdananya yaitu *Daun Pulus Keser Bojong*, dipesan untuk membuat busana yang mirip dengan busana yang biasa dipakai oleh para *pesinden* dari daerah Karawang dan Subang. Adapun yang dikembangkannya adalah ornamen untuk menambah hiasan-hiasan, baik pada kebaya maupun pada *sinjang* (kain) dengan menggunakan hiasan *payet* dan *karpatu*. Namun demikian bahan untuk membuat busana tarian tersebut diambil dari bahan-bahan yang secara kualitas bagus, agar busana itu jadi dan dipakai oleh para penarinya” (wawancara: Komariah, di Bandung, 21 Januari 2009).



Gb. 7
Busana tari *Keser Bojong* dalam pose *angin-angin*
(Photo; koleksi *Jugala*)

Penutup

Karya *Jaipongan* yang diciptakan oleh Gugum Gumbira berangkat dari adanya kesadaran untuk menggali atau *ngaguar tutungkusan* atau potensi kesenian yang hidup dan berkembang di ranah leluhurnya, dan beranjak dari perenungan ingin membuka tabir yang tersembunyi dibalik *ajen-inajen* atau nilai-nilai kearifan lokal. Warisan nilai luhur dari leluhur itu ada dalam *Ketuk Tilu*, *Penca/Maenpo*, *Topeng Banjet*, dan *Bajidoran*.

Di samping itu, sosok *ronggeng* dalam budaya Sunda senantiasa dikaitkan dengan *Pohaci Rumbyangjati* atau *Pwa Sanghyang Sri* (*Dewi Sri/ Dewi Padi*) penghuni *Kahyangan Bungawari*. Hal ini erat kaitannya dengan mitologi *urang* Sunda mengenai tokoh yang paling tinggi kedudukannya, yaitu Sunan Ambu, yang sejajar kedudukannya dengan dewa dalam kepercayaan Hindu, bahkan *urang* Sunda menganggap kedudukan Sunan Ambu melebihi Dewa.

Sosok *wanoja* (wanita) seperti Sunan Ambu dan *Ronggeng Panyeta* inilah yang menjadi sumber gagasan Gugum Gumbira dalam proses kreatifnya, yakni wanita Sunda yang ideal yang *alus tangtung jeung tangtungan*. Sosok *gender* perempuan yang

dihadirkan adalah *wanoja* (wanita) muda belia atau kalangan remaja, ini terkait dengan obsesinya yang ingin memberikan pencerahan kepada para remaja, bahwa tari Sunda (kerakyatan) memiliki nilai, juga memiliki kedudukan yang sama dengan tari-tarian yang lainnya.

Sosok *gender* perempuan inilah yang dijadikan gambaran ideal melalui pencitraan atau auranya, kesemuanya dimunculkan dalam karya tari *Jaipongan*, terutama tercermin lewat salah satu karyanya, yaitu tari *Késér Bojong*. Dalam arti lain, *Keser bojong* merupakan perwujudan repertoar tari ideal Gugum Gumbira.

DAFTAR PUSTAKA

Caca Sopandi

2006 *Gamelan selap Kajian Inovasi pada Karawitan Wayang Golek Purwa*. Surakarta: Institut Seni Indonesia Surakarta (*Tesis*).

Jakob Sumardjo

2003 *Tafsir-Tafsir Pantun Sunda*. Bandung: Kelir.

Nano, S.

2007 *Gugum Gumbira dari Chacha ke Jaipongan*. Bandung: Sunan Ambu Press.

R.H. Hasan Mustapa

1996 *Adat Istiadat Sunda*. Bandung: Alumni.

R.M. Soedarsono

1999 *Seni Pertunjukan Indonesia & Pariwisata*. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia (MSPI).

Soejanto Poespo Wardoyo

1986 *Pengertian Local Genius dan Relevansinya dalam Modernisi*. Jakarta: Pustaka Jaya.