STRUKTUR SIMBOLIK TARI TOPENG PATIH PADA PERTUNJUKAN DRAMATARI WAYANG TOPENG MALANG DI DUSUN KEDUNGMONGGO DESA KARANGPANDAN KECAMATAN PAKISAJI KABUPATEN MALANG

TESIS

Untuk memperoleh gelar Magister Pendidikan Seni
Pada Universitas Negeri Semarang

PERPUSTAKAAN UNNES

Oleh
SOERJO WIDO MINARTO
NIM: 2001505005

UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
PROGRAM PASCA SARJANA
PROGRAM STUDI PENDIDIKAN SENI
2008

PERNYATAAN

Saya menyatakan bahwa yang tertulis di dalam tesis ini benar-benar hasil karya saya sendiri, bukan jiplakan dari karya tulis orang lain, baik sebagian atau seluruhnya. Pendapat atau temuan orang lain yang terdapat dalam tesis ini dikutip atau dirujuk berdasarkan kode etik ilmiah.

UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
PERPUSTAKAAN
UNNES

Semarang, Juni 2008

Soerjo Wido Minarto

KATA PENGANTAR

Bismillahir rohmaanir rohim.

Dengan menyampaikan puji syukur alhamdulillah ke hadirat Allah Subhanahu Wataalah, atas limpahan rahmat, barokah dan hidayah serta ridloNya, penulisan tesis yang berjudul: "Sturktur Simbolik Tari Topeng Patih Pada Pertunjukan Dramatari Wayang Topeng Malang Di Dusun Kedungmonggo Desa Karangpandan Kecamatan Pakisaji Kabupaten Malang", berhasil diselesaikan. Tesis ini merupakan salah satu syarat untuk memperoreh gelar Magister Pendidikan Seni pada Program Studi Pendidikan Seni, Program Pasca Sarjana Universitas Negeri Semarang.

Pembahasan yang disajikan di dalam tesis ini adalah Tari Topeng Patih pada Pertunjukan Dramatari Wayang Topeng Malang di dusun Kedungmonggo desa Karangpandan kecamatan Pakisaji kabupaten Malang, dengan menggunakan pendekatan strukturalisme. Berdasarkan teori tersebut, tesis ini memiliki du tujuan utama, yakni; 1) Mendeskripsikan ungkapan-ungkapan konsep estetik melalui struktur teknik artistik Tari Topeng Patih yang terkandung di dalam kesatuan pertunjukan Wayang Topeng Malang, dan 2) Mendeskripsikan pemahaman pendukung Wayang Topeng Malang terhadap ungkapan-ungkapan esatetis simbolik Tari Topeng Patih dalam kesatuan pertunjukan Wayang Topeng Malang.

Bantuan dari berbagai pihak, sangat menentukan keberhasilan terselesainya penulisan tesis ini. Untuk itu, dengan segala rendah hati, penulis mengucapkan terima kasih kepada;

1. Rektor dan Direktur Pasca Sarjana Universitas Negeri Semarang, yang memberi kesempatan penulis untuk belajar di lembaga ini.
2. Prof. Dr. M. Jazuli, M.Hum, Ketua Program Studi Pendidikanj Seni UNNES yang sekaligus bersedia menjadi pembimbing I. Dengan kesabaran dan dorongan yang sangat tinggi, sehingga mampu membakar semangat penulis untuk memperoleh ilmu serta wawasan yang lebih luas. Semua yang diberikan sangat membantu untuk memahami permasalahan dan problematikan obyek kajian tesis ini. Lebih-lebih kesabarannya menunggu kesiapan penulis untuk menyelesaiakan tesis ini terutama bersedia beberapa kali mengirim SMS ***warning***! Sekali lagi terima kasih.
3. Prof. Dr. Y. Sumandiyohadi, yang semenjak S1 di ASTI Yogyakarta menjadi Dosen Penasehat Akademik, dan bersedia menjadi pembimbing II penulisan ini. Ketekunan dan agresifitas Prof. Mandyo yang membuat saya respek. Dengan telaten dan selalu menyempatkan waktu untuk berdiskusi membimbing penulisan ini, mampu membuka cakrawala wawasan penulis, sehingga lebih dapat memahami konsep maupun teori untuk memecahkan permasalahan di dalam tesis ini. Maturnuwun Bapak.
4. Rektor dan Dekan Fakultas Sastra Universitas Negeri Malang, yang memberi ijin kepada penulis untuk menempuh studi lanjut di UNNES Semarang.
5. Prof. AJ. Suharjo dan Prof. Pranyoto Setjoatmodjo (alm), yang memberikan rekomendasi dalam mengajukan pendaftaran studi lanjut di UNNES Semarang.

PERPUSTAKAAN UNNES

6. Semua dosen pengampu di Prodi Pendidikan Seni Program Pasca Sarjana UNNES yang telah membimbing penulis selama berlangsungnya proses pembelajaran. Tesis ini merupakan salah satu hasil bimbingan selama itu.
7. Isteriku Asteria Benedicta Sri Kusrini, S.Pd, anak-anakku Bagus Baghaskoro Wisnumurti, Rikyan Dyah Bathari Widowati, yang memberikan dorongan dan dinamika dalam proses penulisan ini. Ini hasil untukmu.
8. Karimoen (88 th), Chattam Amat Rejo (67 th), Mochamat Soleh Adipramono (57 th), Munawi (92 th), Rasimoen (alm), Madyoutomo (alm), Gimoen (83 th) yang menjadi sumber wejangan dan *parang tutuhan*, hingga menghasilkan terkelupasnya "*pasemon"* yang masih tertutup rapat bagi generasi muda. Namun semuanya masih "sedikit" penulis akan selalu berharap dapat *ngangsu kawruh.*
9. Cak Sumantri, Suroso, Handoyo, Raimun, Bulik Mi, mbak Turiyani, Cak Slamet dan semua yang tidak dapat saya sebut satu persatu. Jasa-jasamu yang tak ternilai ini tak kan terlupakan .
10. Teman sejawat mahasiswa Prodi Pendidikan Seni "Barikade" Malang angkatan 2005. Salam satu jiwa!!!
11. Teman sejawat dosen Jurusan Seni dan Desain UM, terimakasih atas segala teguran, dorongan dan perhatiannya. Khusus adikku Robby Hidayat, yang memberikan umpan yang positif dalam berdiskusi, dan mau menemani ke desa malam-malam. Ini merupakan kenangan tersendiri.
12. Adikku H. Suryo Hartoko M. yang siap jadi reserve dalam segala hal.

PERPUSTAKAAN UNNES

Semuga segala bantuan, dorongan, kerjasama, dan amal baik dari berbagai pihak yang telah penulis sebutkan di atas medapatkan balsan ganjaran yang berlipat ganda dari Allah SWT dan senantiasa bermanfaat.

Akhirnya sepenuhnya disadari, hasil studi ini masih jauh dari sempurna, amat banyak kekurangan di sana-sini. Oleh karena itu, penulis mohon maaf jika belum dapat memenuhi harapan dari berbagai pihak. Itulah sababnya, penulis harapkan saran dan kritik guna penyempurnaan hasil studi ini dimasa mendatang.

Amin, yaa Mujibbas syaairin.

Soerjo Wido Minarto

UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
PERPUSTAKAAN
UNNES

SARI

Minarto, Soerjo Wido. 2008. *Struktur Simbolik Tari Topeng Patih Pada Pertunjukan Dramatari Wayang Topeng Malang Di Dusun Kedungmonggo Desa Karangpandan Kecamatan Pakisaji Kabupaten Malang.* Tesis Program Studi Pendidikan Seni, Program Pasca Sarjana Universitas Negeri Semarang. Pembimbing: (1) Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M. Hum, (2) Prof. Dr. Y. Sumandiyo Hadi.

Kata Kunci: Struktur Simbolik, Tari, Topeng Patih, Wayang Topeng.

Terbentuknya geografi budaya suatu daearah dipengaruhi oleh berbagai aspek, diantaranya melalui proses *diffusion*, yaitu persebaran budaya dari berbagai daerah yang dibawa oleh perpindahan masyarakat pendukungnya, sehingga menghasilkan percampuran budaya lama dan baru (*assimilation).* Demikian pula geografi budaya Malang terbentuk dari percampuran berbagai budaya, yakni: budaya *kulonan,* yang menumbuhkembangkan kesenian yang bercorak dan berkiblat ke Surakarta dan Yogyakarta, budaya *Tengger,* diwarnai oleh budaya "pasca Majapahit", budaya Madura-Jawa, yang lazim disebut *pandalungan* bercirikan kesenian bernafas Islam, dan Malang *deles/cekek*, artinya budaya asli Malang:

Dramatari Wayang Topeng Malang, mencerminkan pola hidup masyarakat Malang, yang diyakini memiliki kaitan histories pertumbuhan kebudayaan tertua di Malang, yaitu kerajaan yang tumbuh sekitar abad VII bernama Kanjuruhan, yang bersitus di lembah sungai Brantas, di daerah Dinoyo - Malang. Bekas kerajaan Kanjuruhan diantaranya berupa candi yang bernama Badut dan prasasti Dinoyo.

Penelitian ini memfokuskan pada kajian konsep struktur simbolik tari topeng patih pada pertunjukan dramatari wayang topeng Malang kaitannya dengan pemahaman sosial masyarakat pendukungnya. Tujuan dari penelitian ini adalah (1) mendeskripsikan ungkapan-ungkapan konsep estetik melalui struktur teknik artistik Tari Topeng Patih yang terkandung di dalam kesatuan pertunjukan Wayang Topeng Malang dan (2) mendeskripsikan pemahaman pendukung Wayang Topeng Malang terhadap ungkapan-ungkapan estetis simbolik Tari Topeng Patih dalam kesatuan pertunjukan Wayang Topeng Malang.

Penelitian ini menggunakan paradigma kualitatif, karena mementingkan makna dan konteks, desain penelitian yang luwes, pengumpulan dan analisis data berlangsung secara simultan. Penelitian ini berlokasi di dusun Kedungmonggo desa Karangpandan kecamatan Pakisaji Kabupaten Malang, dengan pertimbangan *pertama* ketertarikan peneliti terhadap obyek kajian, *kedua,* jangkauan teoritik yang mampu dibangun, *ketiga,* kedekatan lokasi dan hubungan yang harmonis informan dengan peneliti dan *keempat* kecukupan waktu dan dana. Subyek penelitian yang dipilih dalam penelitian ini, adalah para pemangku tradisi yang memiliki kredibilitas di dalam "jagad" Wayang Topeng Malang. Sumber data berupa kata, tindakan dan

wujud visual. Strategi pengumpulan data dilakukan dengan cara observasi partisipasi, wawancara mendalam dan teknik dokumentasi berupa studi pustaka, telaah dokumen/arsip. Pemeriksaan keabsahan data dilakukan dengan berpedoman 4 kriteria yaitu *kredibilitas, transferabilitas, dependabilitas*, dan *konfirmabilitas*. Dalam menganailsa data digunakan pendekatan struturalisme dengan memfokuskan pada konsep struktur simbolik tari Topeng Patih dalam kesatuan Wayang Topeng Malang. Teori yang digunakan menitikberatkan pada percampuran antara teori struktur gerak tari dari Kaepler yang didukung oleh teori strata bahasa dari Rene Wellek dengan teori struktural Levi Strauss. Landasan analisis yang digunakan adalah hermeneutik, digunakan untuk mendukung memecahkan dan memahami fenomena sosial dan budaya.

Temuan dalam penelitian ini menunjukkan bahwa semua tari pembukaan pada pertunjukan teater tradisional memiliki hubungan erat dengan struktur pertunjukan berkaitan dengan ruang, waktu dan isi. Struktur koreografi Tari Topeng Patih terdiri dari tujuh unsur, yaitu unsur penokohan, unsur ritual, unsur komunikasi, unsur gerak tari, unsur tata rias dan busana, unsur musik pengiring dan unsur panggung pertunjukan yang kesemuanya mengarahkan pada perilaku budi luhur.

Saran-saran, (1) penelitian ini menekankan pada penggalian makna simbol struktur estetik pada sebuah tari dalam sebuah kelompok di satu daerah. Oleh karena itu hasil penelitian ini tidak berusaha menggeneralisasi temuan-temuan pada tari lain lebih-lebih pada Wayang Topeng di daerah lain, maka disarankan penelitian sejenis dilakukan pada tari lain maupun daerah lain, mengingat masih amat banyak seni pertunjukan khususnya Wayang Topeng Malang lebih khusus karakteristik penokohan, gerak tari dan fungsi yang masih belum tersentuh. (2) Temuan penelitian ini mengungkapkan keluhuran nilai-nilai moral, filsafat dan budaya bangsa Indonesia yang terkandung di dalam tari Topeng Patih, disarankan kepada yang berkepentingan dengan pertunjukan Wayang Topeng, agar tidak terjerumus dengan bentuk visualnya saja terlebih dengan bentuk modivikasi dari berbagai sudut yang mengatasnamakan modernisasi demi memenuhi kebutuhan ekonomi semata, akan tetapi jauh tercerabut dari akar tradisinya. Hal yang semacam ini disamping mendangkalkan bahkan (mungkin) menghilangkan makna dan nilai tradisi yang luhur, juga menjerumuskan generasi muda mengenai bentuk dan nilai tradisi setempat..

Pertunjukan seni tradisional yang masih "murni" semacam dramatari Wayang Topeng Malang ini menjadi perhatian besar bahkan diburu oleh turis, budayawan, antropolog mancanegara sebagai aset wisata dan ilmu pengetahuan. Untuk itu, melalui hasil temuan penelitian ini, direkomendasikan kepada para seniman budayawan di Malang raya khususnya pemerintah daerah kabupaten dan kota Malang serta kota Batu, perlu melestarikan keberadaannya sebagai lokal jenius dan pengembangan cagar budaya daerah. Dengan demikian penelitian ini perlu ditindak lanjuti dengan penelitian tari lain pada Wayang Topeng yang sama dan atau Wayang Topeng daerah Malang

ABSTRACT

Minarto, Soerjo Wido. 2008. *Symbolical Structure of 'Tari Topeng Patih' in 'Dramatari Wayang Topeng Malang' Performance in Dusun Kedungmonggo Desa Karangpandan Kecamatan Pakisaji Kabupaten Malang. The Thesis of Art Education*, Postgraduate Program of Universitas Negeri SemarangAdvisor: (1) Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M. Hum, (2) Prof. Dr. Y. Sumandiyo Hadi.

Key Word: Symbolical Structure, Tari Topeng Patih, Wayang Topeng.

A region's geographical culture formation is affected by various aspects, amongst them is through diffusion, a process of regions culture spreading carried by the mobility of the regions' civilians. As a result, the existing culture blends with the new one (assimilation). Geographical culture of Malang is also formed in the same process. It is formed from the assimilation of several cultures such as; *kulonan* culture, that grows a – Surakarta and Yogyakarta folk arts; Tengger culture with its *pasca Majapahit* culture characteristics; Madura-Jawa culture known as *Pandalungan* with Islamic art in it; and *Malang deles/cekek* or genuine culture of Malang.

Dramatari Wayang Topeng Malang reflects the life style of Malang society, that is believed to have historical relevance with the growing Malang's oldest culture: that is owned by Kanjuruhan kingdom appeared around 7th century. It has sites around Brantas River, in Dinoyo-Malang in the form of Badut Temple and Dinoyo inscription.

This research is focusing on the study of symbolical pattern concept of *Tari Topeng Patih*'s in *Dramatari Wayang Topeng Malang* performance which is related to its civilians society. The objectives of the study are are: (1) describing esthetic concept expressions through artistic technique pattern of *Tari Topeng Patih* as a part of *Wayang Topeng Malang* performance; and (2) describing the understanding of *Wayang Topeng Malang's* artists toward symbolical esthetic expressions of *Tari Topeng Patih* as a part of *Wayang Topeng Malang* performance

The research design is qualitative, since it emphasizes on the meaning and context, data collection and analysis are conducted simultaneously. The research site is in *Dusun Kedungmonggo Desa Karangpandan Kecamatan Paklisaji Kabupaten Malang.* The site is chosen with the considerations of; 1. researcher's interests 2. the capability of theoretical scope developed, 3. the location, 4. Time and fund efficiency. Subjects of the study are credible tradition adherents in *Wayang Topeng Malang* world. Source of the data are verbal informations; acts, and visual performances records. The method of data collection is partial observation, interview and documents study. The validity and reliability of the data checked based on four criterias; namely credibility, transferability, dependability and confirmability. The

data analysis applied is structuralism approach focusing on the symbolical pattern at *Tari Topeng Patih* as a part of *Wayang Topeng Malang* performance. Theoretical backgrounds applied are Kaepler's dance movement pattern theory, Rene Wellek's theory of language, and structural theory of Levi Strauss. Hermeneutic is set as the base of analyzing the data to solve and comprehending social and cultural phenomenon.

The research findings showed that all opening dances of traditional theatre performance are highly correlated with the pattern of the show related to the space, time, and content. Choreography pattern *Tari Topeng Patih* consists of 7 (seven) elements: character, ritual, communication, body movement, make up and wardrobe art, instrument, and stage for the performance. All of them aim at glorious character/attitude.

Suggestions: (1) This research focuses on finding the meaning of esthetic pattern of a dance in a group in an area/region, so that the result of this research aren't able to be generalized to other dances from other regions. It is very specific for *Wayang Topeng Malang. Wayang Topeng Malang* is more focusing on character development, body movement, and untouched function. (2) The research findings shows the sublime of morality value, philosophy, and the culture of Indonesian which are implied in *Tari Topeng Patih*. For the *Wayang Topeng Malang* dancers and adherents, there is a hope for not being trapped only for economic needs, but it leaves the traditional values. It will vanish the glorious traditional meanings and value. It will trap the new generation in the wrong perception of tradition.

The pure traditional art performance as *dramatari Wayang Topeng Malang* attract great attention from tourists, foreign artists, anthropologists as tourism objects and knowledge. For that reason, it is suggested to regional governments, Malang and Batu, to preserve local tradition and establish culture preservation. Finally, this research needs to be followed by other dance research on the same performance and/or other *Wayang Topeng Malang.*

PUSTAKAAN
UNNES

DAFTAR ISI

HALAMAN JUDUL i
HALAMA PERSETUJUAN ii
HALAMA PENGESAHAN iii
PERNYATAAN..... iv
KATA PENGANTAR v
SARI..... ix
ABSTRAC..... xi
DAFTAR ISI..... xiii
DAFTAR TABEL xviii
DAFTAR GAMBAR..... xix
DAFTAR SKEMA..... xxii

BAB I PENDAHULUAN..... 1
1.1 Latar Belakang..... 1
1.2 Permasalahan..... 15
1.3 Tujuan Penelitian..... 15
1.4 Kegunaan Dan Pentingnya Enelitian..... 16
1.5 Tinjauan Ustaka..... 18
1.5.1 Pemahaman Konsep Terhadap Kajian..... 18
1.5.1.1 Konsep Dasar Budaya..... 18
1.5.1.2 Konsep Kesenian Sebagai Unsur Budaya..... 26
1.5.1.3 Konsep Estetik..... 28
1.5.1.4 Konsep Simbol Sebagai Produk Budaya..... 34
1.5.1.5 Tari Topeng Patih Pada Wayang Topeng Malang..... 37
1.5.2 Kajian Kepustakaan Hasil-Hasil Penelitian..... 40
1.5.3 Landasan Teori..... 48
1.5.3.1 Teori Struktur Gerak Tari Andrienne Kaeppler..... 49
1.5.3.2 Teori Strukturalis ala Levi Strauss..... 52
1.6 Metode Penelitian..... 55
1.6.1 Pendekatan Penelitian……..... 55
1.6.2 Pertimbangan Penetapan Lokasi Dan Objek Kajian…….. 57
1.6.3 Subyek Penelitian Dan Lokasi Penelitian……. 58
1.6.3.1 Pewaris Wayang Topeng Kedungmonggo..... 59
1.6.3.2 Empu Karawitan Malangan..... 60
1.6.3.3 Pewaris Wayang Topeng Malang yang saat ini Paling Tua Usianya..... 61
1.6.3.4 Seniman yang Konsisten Terhadap Tari Tradisional Malang... 61
1.6.3.5 Pewaris Wayang Topeng Malang Timur..... 62
1.6.3.6 Penari dan Pewaris Wayang Topeng Kedungmonggo..... 63
1.6.3.7 Pengrawit, Penata Musik Malangan..... 64

1.6.3.8 Penonton Wayang Topeng..... 65
1.6.4 Strategi Pengumpulan Data..... 69
1.6.5 Teknik Pemeriksaan Data..... 76
1.6.6 Analisis Data..... 78
BAB II GAMBARAN UMUM DAERAH PENELITIAN DAN DRAMATARI WAYANG TOPENG MALANG..... 82
2.1 Gambaran Umum Daerah Penelitian..... 82
2.1.1 Letak Geografi, Luas Dan Batas Wilayah Kabupaten Malang..... 85
2.1.2 Kondisi Hidrografi Kabupaten Malang..... 88
2.1.3 Kondisi Lklim..... 88
2.1.4 Pembagian Wilayah Administratif..... 89
2.1.5 Profil Kependudukan..... 90
2.1.6 Profil Kependidikan..... 92
2.1.7 Profil Agama..... 92
2.1.8 Keadaan Sosial Ekonomi..... 93
2.1.9 Keadaan Sosial Budaya..... 95
2.2 Dramatari Wayang Topeng Malang..... 100
2.3 Dramatari Wayang Topeng Kedungmonggo..... 115
2.4 Struktur Penampilan Pertunjukan Dramatari Wayang Topeng Kedungmonggo..... 126

BAB III TARI TOPENG PATIH..... 127
3.1 Latar Belakang Tari Topeng Patih..... 127
3.2. Anasir Abang Putih (Merah Putih)..... 139
3.2.1 Warna Merah..... 139
3.2.2 Warna Putih..... 140
3.2.3 Jenang Merah Putih..... 141
3.3 Karakter Tari Topeng Patih..... 145
3.4 Tata Busana Tari Topeng Patih..... 147
3.5 Bentuk Pemanggungan..... 150

BAB IV STRUKTUR TARI TOPENG PATIH DALAM KESATUAN WAYANG TOPENG KEDUNGMONGGO 154
4.1 Pelembagaan Wayang Topeng Kedungmonggo..... 154
4.2 Struktur Tari Topeng Patih..... 157
4.2.1 Struktur Ritual Dalam Tari Topeng Patih..... 158
4.2.1.1 Ritual Topeng di Luar Pergelaran..... 162
4.2.1.2 Ritual Dalam Pergelaran Topeng Patih..... 165
4.2.2 Struktur Giro..... 177
4.2.2.1 Makna Gending Eling-eling.. 178
4.2.2.2 Makna Gending Krangehan..... 180
4.2.2.3 Makna Gending Loro-loro..... 182

4.2.2.4 Makna Gending Sapujagad……. 183
4.2.2.5 Makna Gending Gondhel……. 184
4.2.3 Struktur Koreografi Topeng Patih..... 186
4.2.3.1 Hirarki Penampilan Tari Topeng Patih 187
4.2.3.2 Formasi Penari atau Pola Lantai..... 193
4.2.3.2.1 Formasi Sepasang/Setangkep..... 195
4.2.3.2.2 Formasi Lingkaran/Kalangan..... 197
4.2.3.2.3 Formasi Ngendali/angka delapan..... 199
4.2.4 Struktur Solah..... 201
4.2.4.1 Konsep Teknik 208
4.2.4.1.1 Patrap 208
4.2.4.1.2 Solah..... 209
4.2.4.1.3 Greged..... 209
4.2.4.1.4 Ulat..... 210
4.2.4.1.5 Pandeleng..... 211
4.2.4.2 Konsep Filosofi Tari Malang 212
4.2.4.2.1 Majek (M1)..... 212
4.2.4.2.2 Mapak (M2)..... 213
4.2.4.2.3 Megeng (M3)..... 214
4.2.4.2.4 Mapan (M4) 215
4.2.4.2..5 **M**engku (M5) 215
4.2.5 Struktur Bentuk Gerak Dengan Relasi-Relasinya..... 217
4.2.5.1 Unsur gerak 218
4.2.5.1.1 Pola Dasar Unsur Gerak Kepala 218
4.2.5.1.2 Pola Dasar Unsur Gerak Tangan 219
4.2.5.1.3 Pola Dasar Unsur Gerak Badan..... 221
4.2.5.1.4 Pola Dasar Unsur Gerak Kaki..... 222
4.2.5.2 Motif Gerak..... 224
4.2.5.3 Frase Gerak..... 224
4.2.5.4 Kalimat Gerak Tari Patih..... 225
4.2.5.5 Paragraf/Gugus gerak..... 227
4.2.6 Deskripsi Struktur Gerak Tari Topeng Patih..... 228
4.2.6.1 Ragam gerak gedruk pondongan..... 229
4.2.6.2 Ragam Gedeg Pusingan..... 230
4.2.6.3 Ragam Gerak Pesutan..... 231
4.2.6.4 Ragam Gerak Jluwat..... 232
4.2.6.5 Ragam Gerak Jluwat Balik..... 233
4.2.6.6 Ragam Gerak Sirik Undang Bala Mundur..... 235
4.2.6.7 Ragam Gerak Sirik Undang Bala Maju..... 236
4.2.6.8 Ragam Gerak Singget..... 236
4.2.6.9 Ragam Gerak Sembahan..... 239
4.2.6.10 Ragam Gerak Jomplangan..... 239

4.2.6.11 Ragam Gerak Gedruk Tanjek Malang..... 240
4.2.6.12 Ragam Gedrug Rangkep Kepat Sampur..... 241
4.2.6.13 Ragam Gerak Junjungan..... 242
4.2.6.14 Ragam Gerak Loncatan..... 243
4.2.6.15 Ragam Gerak Bacok Mesut..... 244
4.2.6.16 Ragam Gerak Ilo-ilo Lamba..... 246
4.2.6.17 Ragam Gerak Ilo-ilo Rangkep..... 247
4.2.6.18 Ragam Gerak Solah Raja Lamba..... 248
4.2.6.19 Ragam Gerak Solah Raja Rangkep..... 251
4.2.6.20 Ragam Gerak Bacok Gedegan..... 252
4.2.6.21 Ragam Gerak Tumpang Tali..... 253
4.2.6.22 Ragam Gerak Labas Lamba..... 253
4.2.6.23 Ragam Gerak Ngancap Mundur..... 254
4.2.6.24 Ragam Gerak Kidang Wangsul..... 255
4.2.6.25 Ragam Gerak Labas Kerep/Rangkep..... 256
4.2.6.26 Ragam Gerak Ngrawit..... 257
4.2.6.27 Ragam Gerak Miwir..... 258
4.2.6.28 Ragam Gerak Wiwil Jekluk..... 259
4.2.6.29 Ragam Gerak Pincangan..... 261
4.2.6.30 Ragam Gerak Kencak Balik..... 262
4.2.6.31 Ragam Gerak Ongkekan..... 263
4.2.6.32 Ragam Gerak Pentangan Gembira..... 264
4.2.6.33 Ragam Gerak Kencak Ganggongan..... 265
4.2.6.34 Ragam Gerak Ngrawit Gembira..... 266
4.2.6.35 Ragam Gerak Sembahan Jekluk..... 267
4.2.6.36 Ragam Gerak Kencak Medot..... 267
4.2.6.37 Ragam Gerak Gedegan Gagah..... 268
4.2.6.38 Ragam Gerak Nggelap..... 269
4.2.6.39 Ragam Gerak Bumi Langit..... 270
4.2.6.40 Ragam Gerak Junjungan Jugak..... 271
4.2.7 Kaitan Ragam Gerak Dengan Hitungan Yang Bertumpu Pada Irama Musik..... 272
4.2.7.1 Pola Hitungan Musik Iringan Tari Topeng Patih…… 272
4.2.7.2 Kaitan Garak Dengan Hitungan Yang Bertumpu Pada Irama Musik…….. 274
4.2.7.2.1 Ragam Gerak Gedruk Pondongan……... 274
4.2.7.2.2 Ragam Gerak Gedeg Pusingan ……... 275
4.2.7.2.3 Ragam Gerak Pesutan…… 275
4.2.7.2.4 Ragam Gerak Jluwat…… 275
4.2.7.2.5 Ragam Gerak Jluwat Balik.…….. 275
4.2.7.2.6 Ragam Gerak Sirik Undang Bala Mundur.……. 276
4.2.7.2.7 Ragam Gerak Sirik Undang Bala Maju.……. 276

4.2.7.2.8 Ragam Gerak Sirik Roncen……..….. 276
4.2.7.2.9 Ragam Gerak Singget..…….. 276
4.2.7.2.10 Ragam Gerak Sembahan……. 276
4.2.7.2.11 Ragam Gerak Jomplangan…….. 277
4.2.7.2.12 Ragam Gerak Gedruk Tanjek Malang….……... 277
4.2.7.2.13 Ragam Gerak Gedrug Rangkep Kepat Sampur……... 277
4.2.7.2.14 Ragam Gerak Junjungan…….. 277
4.2.7.2.15 Ragam Gerak Loncatan…… 278
4.2.7.2.16 Ragam Gerak Bacok Mesut……. 278
4.2.7.2.17 Ragam Gerak Ilo-ilo Lamba…… 278
4.2.7.2.18 Ragam Gerak Ilo-ilo Rangkep……. 279
4.2.7.2.19 Ragam Gerak Solah Raja……. 279
4.2.7.2.20 Ragam Gerak Solah Raja Rangkep…….. 279
4.2.7.2.21 Ragam Gerak Bacok Gedegan……. 280
4.2.7.2.22 Ragam Gerak Tumpang Tali…… 280
4.2.7.2.23 Ragam Gerak Labas Lamba……. 280
4.2.7.2.24 Ragam Gerak Ngancap Mundur…….. 280
4.2.7.2.25 Ragam gerak Kidang Wangsul…… 281
4.2.7.2.26 Ragam Gerak Labas Kerep/Rangkep……... 281
4.2.7.2.27 Ragam Gerak Ngrawit…….……. 281
4.2.7.2.28 Ragam Gerak Miwir……. 281
4.2.7.2.29 Ragam Gerak Wiwil Jekluk……. 282
4.2.7.2.30 Ragam Gerak Pincangan…….. 282
4.2.7.2.31 Ragam Kencak Balik…… 282
4.2.7.2.32 Ragam Gerak Ongkekan…….. 283
4.2.7.2.33 Ragam Gerak Pentangan Gembira…… 283
4.2.7.2.34 Ragam Gerak Kencak Ganggongan ……. 283
4.2.7.2.35 Ragam Gerak Ngrawit Gembira…….…… 283
4.2.7.2.36 Ragam Gerak Sembahan Jekluk…….……. 284
4.2.7.2.37 Ragam Gerak Kencak Medot……..…… 284
4.2.7.2.38 Ragam Gerak Gedegan Gagah ..…… 284
4.2.7.2.39 Ragam Gerak Nggelap…….. 284
4.2.7.2.40 Ragam Gerak Bumi Langit…… 285
4.2.7.2.41 Ragam Gerak Junjungan Jugak……..…… 285
4.2.7.3 Musik Pengiring ..……... 285
4.2.7.3.1 Siyaga…….. 288
4.2.7.3.2 Maju Gawang ……. 288
4.2.7.3.3 Solah Raja…… 289
4.2.7.3.4 Kencak…….…… 289
4.2.7.3.5 Pungkasan…….…….. 290

BAB V ANALISIS 291
5.1 Struktur Gerak Tari Topeng Patih..... 292
5.2 Analisis Makna Simbol Estetik Tari Topeng Patih..... 302
5.2.1 Bentuk Visual Penokohan/Aktor..... 304
5.2.2 Ritual..... 305
5.2.3 Giro..... 308
5.2.4 Solah..... 311
5.2.5 Tata Busana 319
5.2.6 Musik Pengiring..... 322
5.2.7 Panggung Pergelaran 325

BAB VI PENUTUP 340
6.1 Simpulan..... 340
6.2 Implikasi Studi..... 353
6.3 Saran-saran..... 357

DAFTAR PUSTAKA..... 359
LAMPIRAN-LAMPIRAN..... 365

UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
PERPUSTAKAAN
UNNES

DAFTAR TABEL

			Halaman
Tabel	1	Curah hujan dan hari hujan di wilayah Kabupaten Malang ..	89
Tabel	2	Wilayah administratif Pemerintah Kabupaten Malang……..	89
Tabel	3	Nama-nama kecamatan di Kabupaten Malang……...	90
Tabel	4	Kependudukan di masing-masing kecamatan se kabupaten Malang……..	91
Tabel	5	Jumlah sekolah, jumlah guru dan jumlah murid se kabupaten Malang …….….	92
Tabel	6	Fasilitas keagamaan di kabupaten Malang…….	93
Tabel	7	Data kesenian di kabupaten Malang……...	98
Tabel	8	Daftar Bupati Malang beserta periodenya……..	105
Tabel	9	Gerak baku pada masing-masing tokoh…….	216
Tabel	10	Gerak baku unsur kepala……	219
Tabel	11	Gerak baku unsur tangan……	221
Tabel	12	Gerak baku unsur badan…….	222
Tabel	13	Gerak baku unsur kaki……	223

PERPUSTAKAAN UNNES

DAFTAR GAMBAR

		Halaman
Gambar 1	Peta letak daerah Penelitian…….....	69
Gambar 2	Peta Kabupaten Malang……..…….....	87
Gambar 3	Kedudukan kec. Pakisaji pada peta kab. Malang…..……	116
Gambar 4	Peta ds. Kedungmonggo...…….……..	117
Gambar 5	Topeng *Bang (abang)*……..…..……	146
Gambar 6	Topeng *Tiuh (putih)*……..……..…..	146
Gambar 7	Tata busana tari Topeng Patih……..	150
Gambar 8	Panggung *genjot* dengan posisi *pengrawit* di sisi kiri…..	152
Gambar 9	Sandingan tumpeng buceng, kopi pait, air putih, jenang sengkala dan lidi (hiu) di depan topeng…….…..……	163
Gambar 10	Sesajian pecok bakal……..……...	164
Gambar 11	Tatanan topeng yang hendak dimainkan untuk digunakan sebagai kelengkapan ritual ……..……..	166
Gambar 12	dalang mengawali ritual ……..……..……..	167
Gambar 13	Dalang melakuka *kutugan* pada topeng Panji dan Gunungsari……..	167
Gambar 14	Kutugan kepada topeng Klana dan perlakuan mengusap kumis dengan pipinya…….	168
Gambar 15	Posisi peletakan empat warna topeng pada sesajian, ditengah-tengah ditancapi dupa cina (hiu)…….….	169
Gambar 16	Gimun melakukan ritual sebelum pergelaran dimulai…	176
Gambar 17	Gimun melakukan ritual kudangan sebelum topeng dikenakan…….……..	176
Gambar 18	Saat gerak gedruk miwiti, layar/geber digetarkan seiring irama kendang dan gedrukan kaki…….……..	188
Gambar 19	Posisi *madep nyang njero*……..	189
Gambar 20	Formasi *setangkep*…….……..	196
Gambar 21	Motif gerak *gedruk pondongan*.…….	229
Gambar 22	Motif gerak *gedeg pusingan* ke kiri…..……..……..	230
Gambar 23	Motif gerak *gedeg pusingan* ke kanan……..…...	230
Gambar 24	Motif gerak Pesut kanan.…….……	231
Gambar 25	Motif gerak Pesut kiri ……...…….…….	232
Gambar 26	Njluwat melangkah kanan…..…….……	233
Gambar 27	Motif gerak *mlangkah tengen*…….……	234
Gambar 28	Motif gerak *nglewas balik*…….……..	234
Gambar 29	Motif gerak *undang bala*…….……	235
Gambar 32	Motif gerak *gejroh*…….…….…….	236
Gambar 33	Motif gerak *guwak buri*……..…….	237
Gambar 34	Motif gerak *nggunting*…….……	238

Gambar 35	Motif gerak *Mapan*…….……...……	238
Gambar 36	Motif gerak *Sembahan*…….……..	239
Gambar 37	Motif gerak *Jomplangan*…….……..……..	240
Gambar 38	Motif gedruk *Tanjek malang* .……...….	241
Gambar 39	Motif gerak *Gedrukan rangkep*..……...…….	242
Gambar 40	Motif gerak *Junjungan* …..……...	243
Gambar 41	Motif gerak *Gejug entran*…..…….	243
Gambar 42	Motif Gerak *Loncatan* kanan …….....	244
Gambar 43	Motif Gerak *Loncatan kiri* .……	244
Gambar 44	Motif Gerak *mBacok* .…….	245
Gambar 45	Motif Gerak *Ngure rikma* .…….	246
Gambar 46	Motif gerak *Ilo-ilo*.……...……..	247
Gambar 47	Motif gerak *Ilo-ilo Rangkep kiwa*..……...…..	248
Gambar 48	Motif gerak *Ilo-ilo Rangkep tengen*..……...……..	248
Gambar 49	Motif *Solah Penthangan* .…….. …....	249
Gambar 50	Motif *jupuk duwur*……..	249
Gambar 51	Motif gerak *garudha ngincer* .……...…….	250
Gambar 52	Motif gerak *Penthangan pondongan*……..	250
Gambar 53	Motif gerak *nigas* ..……..……..	251
Gambar 54	Motif *gedegan r.oncen*..……..	251
Gambar 55	Motif gerak *ukelan rangkep* …….	252
Gambar 56	Motif gerak *tumpang tali* ..……..	253
Gambar 57	Motif gerak *labas* ..…….	254
Gambar 58	Motif *gerak Badak nyula*…..……..	255
Gambar 59	Motif *ngancap daplangan*…..…….	255
Gambar 60	Motif gerak *nggunting kiwa* .……..…….	256
Gambar 61	Motif gerak *ngrawit*…….	257
Gambar 62	Motif gerak *Puteran tengan* …….	259
Gambar 63	Motif gerak *Pondongan ngarep kiwa*…..…..…….	259
Gambar 64	Motif gerak *wiwil tengen*…….	260
Gambar 65	Motif gerak *jekluk tengen*……..……	260
Gambar 66	*Motif gerak* jekluk kiwa…….…….	261
Gambar 67	*Motif gerak* pincangan…….…….	262
Gambar 68	Motif gerak *kencak balik k*iri…….…..…...	263
Gambar 69	*Motif gerak kencak balik*kanan……..…….	263
Gambar 70	Ragam gerak *ongkekan* kiwa dalam motif gerak lembeyan nduwur……	264
Gambar 71	*Ragam gerak* ongkekan tengen dalam motif gerak lembeyan nduwur ……... ..	264
Gambar 72	*Ragam gerak* Penthangan nggembira……..	265
Gambar 73	Kencak *genggonan* dalam motif gerak *nggejug ngadep ngarep*……..……	266

Gambar 74	*Kencak genggonan* dalam motif gerak *nggejug mbalik*	266
Gambar 75	*Motif gerak* Sembahan jekluk …….…….....	267
Gambar 76	Ragam gerak *Kencak medot* dalam proses akhir…….	268
Gambar 77	Motif gerak *gedegan gagah tengen*……..……..	269
Gambar 78	Motif gerak *gedegangagah kiwa*……..……..	269
Gambar 79	Motif gerak *nggelap*…..……..	270
Gambar 80	*Ulap-ulap bumi* …….....	271
Gambar 81	*Ulap-ulap langit*…..……	271
Gambar 82	Proses kelahiran manusia melalui simbol layar belakang/ *backdrop*……..	327
Gambar 83	Dalang sedang melakukan ritual *semedi sedakep*…..…...	329
Gambar 84	Dalang mengasapi topeng Bapang……..…….....	329

UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
PERPUSTAKAAN
UNNES

DAFTAR SKEMA

			Halaman
Skema	1	Penerapan Teori……..	54
Skema	2	Analisis data……..…….	81
Skema	3	Hubungan transendental Dalang, mbahureksa, pemain, rumah hajadan dan masyarakat……..…….	129
Skema	4	Hubungan timbal balik antara tiga alam…….……...	130
Skema	5	Denah panggung plataran……...	151
Skema	6	Denah Panggung genjot……..	152
Skema	7	Struktur pelembagaan Wayang Topeng Kedungmonggo…..	155
Skema	8	Kedudukaan warna dalam kosmologi Jawa……	173
Skema	9	Formasi *setangkep*……..…….....	195
Skema	10	Formasi lingkaran atau *kalangan*……..…….	198
Skema	11	Formasi *ngendali* (angka 8)……	199

UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
PERPUSTAKAAN
UNNES

BAB I

PENDAHULUAN

1.1 Latar Belakang

Studi ini dimotivasi dari fenomena budaya khususnya perkembangan kesenian tradisional di Jawa terutama di daerah Malang propinsi Jawa Timur yang saat ini kehidupannya sangat memprihatinkan. Hal ini disebabkan karena laju percepatan budaya yang mengakibatkan pergeseran masyarakat dan budaya, diantaranya melalui proses *diffusion*, yaitu persebaran budaya dari mancanegara yang dibawa oleh perpindahan bangsa-bangsa, yang menghasilkan percampuran budaya lama dan baru (*assimilation)* hingga akhirnya ada proses pembaharuan (*innovation)* yang erat sangkut pautnya dengan penemuan baru (*discovery* dan *invention*) yang berupa kebudayaan baru (Koentjaraningrat, 1981: 241-259).

Malang secara geografi budaya memiliki wilayah yang cukup luas, bahkan wilayah yang menurut batasan administratif di luar Malang pun secara "emosional etnis" atau geografi budaya, orang masih menyebut "Malang". Kini Malang terbagi menjadi tiga wilayah daerah kabupaten dan kota, yakni Kota Malang, Kota Batu dan Kabupaten Malang. Ketiga wilayah lazim disebut Malang Raya. Jika diperinci bentangan wilayah etnik lokal Malang Raya tersebut meliputi:

a. Wilayah paling *barat* berbatasan dengan Kabupaten Kediri
b. Wilayah paling *utara* berbatasan langsung dengan Kabupaten Pasuruhan

c. Wilayah paling *timur* berbatasan dengan Kabupaten Probolinggo.

d. Wilayah paling *selatan barat* berbatasan dengan Kabupaten Blitar.

e. Wilayah paling *selatan timur* berbatasan dengan Kabupaten Lumajang.

Dapat dipastikan wilayah yang berdekatan dengan wilayah lain (etnis lokal yang berbeda) akan mengalami akulturasi bahkan kecenderungan terpengaruh pada wilayah yang paling dekat. Seperti wilayah barat cenderung berbudaya *Kediren* dan berbudaya *Blitaran* yang keduanya beretnis *kulonan.* Etnis *kulonan* tersebut menumbuhkembangkan kesenian yang bercorak dan berkiblat ke Surakarta dan Yogyakarta, seperti Wayang Wong, Wayang kulit gaya Surakarta, Ketoprak dan gamelan (karawitan) yang bercorak Surakarta. Kesenian ini tumbuh dan berkembang di wilayah masyarakat yang memiliki kaitan erat dengan keberadaan imigran dari daerah Jawa Tengah melalui daerah Madiun, Kediri, Tulungagung, dan Blitar. Bentukan komunitas masyarakat ini dikelompokkan kultur Priyayi (Kayam, 1981: 76).

Sedangkan bagian timur berbudaya *Tengger*. Kultur Tengger ini diwarnai oleh budaya pasca Majapahit, oleh karena itu sebagian besar dari mereka berlatar belakang religius Hindu (orang Tengger sendiri menyebut **Budha***)*. Masyarakat ini memiliki kesenian yang masih erat hubungannya dengan ritus-ritus keagamaan dan lebih menunjukkan corak yang bersifat animis, seperti *Sodoran* dan *Tayub.*

Bagian selatan berbatasan dengan Kabupaten Lumajang yang sebagian besar berkultur Madura. Masyarakat Madura yang berada di wilayah ini tidak lagi

dilahirkan di daerah asalnya (Pulau Madura) namun mereka sudah keturunan Jawa-Madura yang lazim disebut *pandalungan.* Kesenian mereka bercorak Islami, musiknya ritmis, namun sangat banyak yang menyenangi *tayuban* dan *topeng* (Hidayat, 2003: 2-3).

Dibagian "tengah" dari perbatasan tersebut dikatakan sebagai kultur malang *deles/cekek*, artinya budaya asli Malang: gaya hidup mereka menunjukkan ciri khas masyarakat agraris, sikap gaya berpikir mereka *blak-blakan* (terbuka) dengan bahasa Jawa Timuran dialek Malangan (Suyanto, 2002: 6).

Masyarakat di daerah Malang bersifat heterogen, memiliki keanekaragaman budaya, dan keseniannya dilatarbelakangi oleh berbagai kepercayaan. Akibat yang tampak menunjukkan bahwa kesenian tradisional yang berkembang di Malang seiring dengan dinamika komunitasnnya juga beragam dan khas, seperti Ludruk, Jaran Kepang, Tayuban, Wayang kulit Jawa Timur-an versi Malang, dan masih banyak lagi. Salah satu pertunjukan yang memiliki kekhasan adalah Dramatari Wayang Topeng. Dramatari Wayang Topeng merupakan pertunjukan yang mencerminkan pola hidup masyarakat Malang, yang diyakini memiliki kaitan histories dengan pertumbuhan kultur tertua di Malang, yaitu sebuah kerajaan yang tumbuh sekitar abad VII bernama Kanjuruhan. Hasil penelitian Habib Mustopo, sejarawan dari Universitas Negeri Malang yang meneliti hari jadi Kota Malang, menyatakan bahwa Kerajaan Kanjuruhan bersitus di lembah sungai Brantas, di daerah Dinoyo - Malang. Bekas kerajaan Kanjuruhan di daerah Dinoyo ditandai adanya sebuah candi yang

bernama Badut. Sedangkan peneliti sastra lisan lakon Dramatari Wayang Topeng Malang, yaitu Supriyanto dari Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Surabaya menyimak sumber-sumber sastra. Ia menyatakan bahwa tradisi menari di daerah Malang sudah ada sejak masa Kanjuruhan (Supriyanto dan Adipramono, 1997:4).

Poerbatjaraka berpendapat bahwa Candi Badut dapat dihubungkan dengan raja Gajahyana, salah satu penguasa kerajaan Kanjuruhan. Nama lain raja Gajahyana adalah Liswa. Liswa mempunyai pengertian, "anak wayang", pemain komedi atau Tukang tari/penari. Komedi atau Tukang tari dalam bahasa Jawa seringkali disebut sebagai Badut (Mustopo,1984: 18). Hasil penelitan yang dipaparkan di depan dan dengan memperhatikan kondisi sosial masyarakat Malang yang bersifat pluralistik, merupakan salah satu motivasi untuk melacak akar pertunjukan Dramatari Wayang Topeng lebih mendalam. Khususnya adanya keterkaitan antara pertunjukan dengan sistem sosial masyarakat Malang. Selain itu juga diperhatikan keajegan pemahaman nilai-nilai dalam pertunjukan Dramatari Wayang Topeng itu sendiri (Hidayat, 2004: 4-6).

PERPUSTAKAAN
UNNES

Menurut Alisjahbana, bahwa manifestasi dinamis dari sistem masyarakat-kebudayaan terdapat tiga unsur yang penting yaitu (l) sistem arti-arti (pemaknaan) (2) alat-alat benda matrialistik, dan (3) orang-orang atau masyarakat. Sistem arti yang murni hanya terdapat dalam pikiran kita, tetapi apabila ia disampaikan kepada orang lain, maka terbungkuslah ia dalam suatu alat lahir, sebab kalau tidak demikian arti itu tidak dapat menjadi suatu sistem empirik atau kebudayaan (Alisjahbana, 1989: 222-

223). Sekumpulan alat lahir menjadi sistem yang berarti atau bermakna jika dapat memvisualisasikan sistem arti. Apabila yang divisualisasikan itu suatu pengetahuan arti-arti, terjadilah pengertian yang penuh arti atau makna. Sudah barang tentu orentasi nilai-nilai lama diyakini sebagai sumber karena memiliki potensi yang besar. Hal ini rnengingatkan masyarakat bahwa kehadiran pertunjukan tidak seperti benda turun dari langit atau karena sifat pewarisannya. Akan tetapi, sebuah pertunjukan memiliki kaitan erat dengan kondisi sosial, lingkungan, religi, dan sistem sosial yang telah tertata. Artinya, ada kesadaran sosial yang bersifat integeral dengan struktur pertunjukan itu sendiri, yaitu menentukan keterhubungan dengan faktor eksternal secara kontinyu dan berinteraksi dengan individu-individu dalam komunitas, sebagai institusi yang memiliki kesatuan stabil (Alisjahbana, 1989: 97).

Pemikiran tersebut mendasari penelitian ini yang berasumsi bahwa pertunjukan Dramatari Wayang Topeng yang tersebar di daerah Malang dimungkinkan memiliki kaitan erat dengan sistem sosial yang tumbuh dan berkembang dalam masyarakatnya. Sistem sosial merupakan mekanisasi yang ditumbuhkan dari sebuah konsep yaitu sebuah cara berpikir dari masyarakatnya dalam memandang realitas kehidupannya. Sistem sosial merupakan sebuah motor penggerak dari berbagai pernikiran masyarakatnya, termasuk hadir dari sebuah pertunjukan. Dapat dikatakan bahwa kehadiran sebuah pertunjukan dipandang sebagai organisasi unsur-unsur teknis artistik, dan sebuah dinamika proses kreatif. Sementara pola berpikir masyarakat yang kaitannya dengan struktur sosial belum

PERPUSTAKAAN UNNES

banyak yang memperhatikan. Berhubungan dengan itu, pola pikir yang dilandasi oleh dinamika. Struktur sosial bukan merupakan faktor yang menentukan keberadaan sebuah pertunjukan. Sebuah pertunjukan dalam masyarakat, jika dipandang dari sudut perkembangan masyarakatnya, akan tampak sebagai (1) aspek proses komunikasi, (2) aspek transformasi dan (3) aspek fungsional (Kaplan dan Manners, terjemahan Landung Simatupang, 2000:79-87). Sehingga, adanya anggapan bahwa pertunjukan memiliki kestabilan, baku atau kemapanan nilai-nilai dianggap mustahil karena dalam dinamika suatu masyarakat secara minimal akan memiliki tiga aspek tersebut di atas. Hal ini menunjukkan bahwa adanya faktor kompleksitas dari dinamika masyarakatnya. Dari pandangan ini menjelaskan bahwa pertunjukan tradisional memiliki keterkaitan sejarah panjang yang ditunjang faktor kontinuitas, adanya proses transformasi dan fungsi-fungsi tertentu yang masih dibutuhkan dalam menunjang kehidupan sosial masyarakatnya. Asumsi yang tetah dikemukakan di atas, berlaku juga pada pertunjukan Dramatari Wayang Topeng di Dusun Kedongmonggo, Desa Karangpandan, Kecamatan Pakisaji, Kabupaten Malang.

PERPUSTAKAAN UNNES

Dramatari Wayang Topeng yang dilandasi oleh beberapa kenyataan, yaitu bahwa pertama, Malang merupakan titik temu dari sejumlah persebaran kebudayaan. Pertunjukan yang berkembang merupakan hasil pertemuan antar budaya yang waktu lampau diakomodasi oleh kerajaan-kerajaan besar di Jawa Timur. Hal tersebut dipandang sebagai latar belakang sosial budaya. Kedua, letak geografis yang khas ada kaitannya dengan latar sejarah masa lalu, yaitu letak geografinya, sebagai berikut,

sebelah utara terdapat Gunung Arjuna yang memisahkan penyebaran budaya Majapahit, bagian timur terdapat pegunungan Tengger, Bromo, dan Semeru, sebelah selatan terdapat *Segara Kidul* (laut selatan), yang membuat titik temu dengan budaya Mataram dari wilayah Jawa Tengah, dan sebelah timur terdapat gunung Kawi sebagai tonggak pertumbuhan budaya pra Majapahit. Daerah Malang memberikan pengaruh, terhadap sistem sosial dalam mengembangkan nilai-nilai budaya setempat, yaitu membentuk perwujudan kehidupan sosial budaya, salah satunya berupa pertunjukan Dramatari Wayang Topeng.

Namun kini pertunjukan Wayang Topeng Malang semakin terkikis oleh kesenian modern. Mengapa? Seiring perkembangan zaman, kini upaya penikmatan jenis tarian yang mengedepankan **sensualitas erotika**, baik dari sang penari pria maupun perempuan, semakin besar. Banyak tarian, seperti dari India, Hula-hula dari Hawai, maupun dari mancanegara lainnya sangat menekankan pada gerakan yang erotis (merangsang gairah seksual) dan pakaian yang memperlihatkan aurot seperti pusar, sebagian payudara, paha, punggung (dari pundak belakang sampai nyaris sedikit di atas dubur). Apalagi penampilan seronok itu sangat mudah didapatkan, cukup dari layar kaca yang ada di kamar. Akibatnya, secara langsung telah dapat mempengaruhi para pemirsa, terutama kaum muda yang sudah sangat sulit untuk menghargai tarian tradisional yang sangat terbungkus kesopanan. Hal ini disebabkan pergeseran selera akibat perkembangan jaman yang semakin "mengglobal". Disamping itu, perkembangan ilmu pengetahuan dan teknologi, seperti sarana

transportasi (canggih, cepat dan mudah), sarana komunikasi, seperti *hand phone*, pesawat televisi (yang sebagian besar menyajikan pertunjukan bersifat erotis, kekerasan, *glamour* dan keangkuhan) sangat berpengaruh mempercepat laju perkembangan (baca: perubahan) budaya. Hal ini diperkuat lagi sebagian besar karakter bangsa Indonesia yang "tradisional kerakyatan"[1], menerima apa adanya, apa yang datang dari "barat" dianggap yang paling bagus dan maju. Oleh karena itu apa-apa (perilaku budaya) yang datang dari "barat" relative diterima tanpa diseleksi terlebih dahulu, lepas dari salah atau benar, cocok atau tidak. Indikatornya perilaku kebebasan yang ditangkap sebagai kebebasan mutlak bahkan cenderung "semau gue". Budaya "malu", sopan santun, *andhap asor*, *tepa selira*, nyaris hilang, diganti dengan budaya "berani", "jantan", suka-suka gue, individual (*sapa sira sapa ingsun*) dan sebagainya. Perilaku ini telah mewabah dari kalangan elit sampai rakyat jelata. Contohnya, perempuan tidak malu sebagaian aurotnya terlihat, tetapi malah "bangga", tidak malu dan tidak takut korupsi, bahkan senyum ceria ketika diwawancarai sehabis diperiksa, yang lebih memprihatinkan lagi, bangga diekspos tertangkap kasus narkoba dan seterusnya (Malang Post, kamis 7 Nopember 2007).

Memang tidak dapat dibendung karena kemajuan teknologi, komunikasi global dengan melalui berbagai sarana, seperti alat komunikasi, media cetak maupun elektronik sudah merambah sampai masyarakat lapisan bawah. Oleh sebab itu, maka

[1] Pembagian karakteristik **tradisional**, menurut Soedarsono ada tiga, yakni tradisional purba, tradisional kerakyatan dan tradisional istana. Ketiganya masing-masing memiliki karakteristik, sifat dan tingkah lagu yang khas, misalnya tradisional kerakyatan, bersifat sederhana, bersahaja, berkiblat pada "priyayi", sehingga apa yang dikenakan priyayi dianggap bagus dan berstatus tinggi, maka diadopsi begitu saja tanpa ada seleksi maupun perubahan, tanpa berpikir pantas tidaknya.. Contohnya kesenian Jaranan yang menggunaka kacamata hitam, tari Gandrung Banyuwangi, tari Beskalan putri Malang juga Wayang Topeng menggunakan kaos kaki putih. (lihat Sodarsono, 1976 dan bandingkan Geertz, 1992)

perilaku budaya, seperti gaya hidup, bahasa, pakaian, makanan termasuk seninya yang diatayangkan melalui layar kaca dianggap yang terbaik. Sehingga perilaku tersebut ditiru begitu saja, tanpa dipikir cocok tidaknya, bahkan fungsionalnya. Hal ini yang memberikan andil besar di dalam pergeseran nilai budaya, termasuk perubahan budi pekerti. Apa-apa yang dulu dianggap baik, benar, norma susila, kini tidak lagi, bahkan sebaliknya apa-apa yang dulu dianggap tabu, salah, a-susila, kini dianggap biasa, bahkan dikalangan pemuda/remaja malah dianggap *trend*, gaul, maju, dengan kata lain itu adalah baik dan benar. Fenomena tersebut sangat mempengaruhi selera terhadap citra seni (Soehardjo, 1996: 2 – 6). Seni tradisional yang syarat akan nilai budi pekerti "lama" seperti sopan santun, norma susila, nilai pendidikan kedalaman/kejiwaan, berganti dengan seni "tradisi baru" yang mentransfer nilai budi pekerti "baru" pula, yang syarat akan ke-*fulgar*-an, erotisme, seronok dan lain-lain. Jika asumsi ini benar, maka benar pulalah bahwa seni tradisional semakin memprihatinkan dan tinggal tunggu waktu saja menjelang kematiannya. Ini berlaku bagi semua seni tradisional tidak terkecuali kesenian Dramatari Wayang Topeng yang berada di daerah Malang Jawa Timur. Kehidupan kesenian Dramatari Wayang Topeng Malang, kini sangat menyedihkan sekali, bagai orang terserang virus AID semakin lama ketahanannya semakin menurun, bagai pribahasa "hidup enggan mati tak hendak". Pertanyaannya: sudahkah rela seluruh masyarakat INDONESIA untuk menghantar kepergian seni tradisional (yang jelas-jelas asli miliknya, bahkan diakui dan dicari oleh budayawan, antropolog dan politikus serta negarawan bangsa "barat")

menuju liang lahat? Indonesia adalah Negara besar dan kaya raya, tetapi tidak dapat mengelola dirinya sendiri sehingga harus rela menyerahkan pada orang lain (bangsa Barat) pengelolaannya, dan… Indonesia hanya tinggal menuai hutang yang tak kunjung lunas. Dimata dunia, INDONESIA adalah bangsa dan Negara terbelakang, banyak hutang, banyak kekacauan, banyak penjahat, terorisme, Negara koruptor terbesar dan miskin! Pendek kata hampir negara-negara besar di dunia tidak berharap apa-apa dari negara ini kecuali memperbesar piutang-piutangnya dengan berbagai macam tekanan agar mudah dikuasai (baca: dijajah). Dengan demikian INDONESIA tidak didengar dalam percaturan dunia, baik olahraga, politik, ekonomi semuanya terbelakang. Tetapi masih ada satu aspek yang mungkin dianggap kecil dan tidak penting bagi bagsa INDONESIA sendiri, yaitu kesenian tradisional. Sampai saat ini kesenian tradisional Indonesia masih menjadi perhatian bangsa Barat. Artinya satu-satunya milik bangsa Indonesia yang masih laku dijual hanya seni budaya tradisionalnya. Bastomi (1992: 45), menjelaskan bahwa kesenian tradisional adalah suatu bentuk yang bersumber dan berakar serta telah dirasakan sebagai milik sendiri oleh masyarakat lingkungannya, pengolahannya didasarkan atas cita-cita masyarakat pendukungnya. Pada dasarnya seni tradisional bermula dari adanya keperluan-keperluan ritual yang biasanya dimunculkan dalam suatu gerak, suara ataupun tindakan-tindakan tertentu dalam suatu upacara ritual. Sedangkan proses penciptaannya terjadi hubungan antara subyek pencipta dan kondisi lingkungannya. Pencipta seni tradisional biasanya terpengaruh oleh keadaan sosial budaya

masyarakat di suatu tempat dalam hal ini banyak berkaitan dengan kepercayaan terhadap hal-hal yang gaib. Kegiatan yang bersifat mitos dan magis dalam bentuk upacara-upacara dengan menggunakan mantra-mantra, alat-alat, lagu-lagu dan gerak-gerak berirama akan melahirkan kesenian tradisional.

Adapun ciri-ciri khas kesenian tradisional yaitu: 1) jangkauannya terbatas, hanya pada lingkungan budaya yang menunjangnya, 2) cerminan dari satu budaya yang berkembang sangat perlahan-lahan, karena dinamika dari masyarakat yang menunjangnya memang relatif demikian, 3) merupakan bagian dari suatu kosmos kehidupan yang utuh yang tidak terbagi-bagi dalam spesialisasi profesi, 4) bukan merupakan hasil kreatifitas individu, melainkan terciptanya secara anonim bersama sifat kolektifitas masyarakat yang menunjangnya dan secara bertahap. Dengan demikian seni tradisional Indonesia pada umumnya tercipta secara anonim, menjangkau wilayah tertentu, tidak banyak mengalami perubahan dan merupakan refleksi dari satu keutuhan/kebulatan kehidupan masyarakat tani (Koentjaroningrat, 1990: 55).

PERPUSTAKAAN
UNNES

Malang merupakan daerah dataran tinggi yang berhawa sejuk. Sebagian besar daerah ini adalah daerah agraris yang memproduksi berbagai tanaman, seperti padi, palawija, buah-buahan, rempah-rempah, bunga/tanaman hias juga tanaman keras. Daerah perkebunan seperti kopi berada di lereng gunung Kawi (Malang sebelah barat), perkebunan teh di Malang Utara, daerah pertanian sayur dan rempah-rempah

di daerah Malang Timur sekitar lereng pengunungan Tengger. Perkebunan buah dan bunga berada di lereng gunung Arjuna (daerah Batu).

Kondisi ini sampai sekarang masih potensial di dalam menyangga beberapa kesenian tradisional, baik kegiatan yang bersifat ritual maupun hiburan. Desa-desa di daerah ini masih banyak yang meyakini adanya *mbahureksa desa*[2] atau Punden desa. sehingga setiap tahun selalu mengadakan *nyadran punden* baik dalam acara *bersih desa*, *sedekah bumi* maupun *selametan desa*. Pada puncaknya selalu diadakan pertunjukan semalam suntuk, baik berupa *tayuban*, wayang kulit, maupun Wayang Topeng. Sedangkan pertumbuhan kesenian hiburan akan didukung oleh perputaran ekonomi, yaitu hasil panen di desa-desa yang secara bergantian masa menuai dari hasil bercocok tanam sesuai dengan musimnya. Sehingga pada musim *paceklik*, yaitu musim dalam rentangan waktu menunggu masa manuai banyak orang mencari matapencaharian lain, diantaranya melakukan *kuli batu* (pembantu tukang batu), tukang ojek musiman, yang memiliki keahlian dalam seni, dahulu melakukan pertunjukan keliling dari rumah ke rumah (istilah ini disebut *ngamen*), seperti *Andong Tayub, Lerok, Wayang Topeng* dan *Wayang krucil cangkeman*[3]. Ketika musim panen, orang-orang desa banyak menuruti kesenangan, dengan membeli barang-barang, atau mencari hiburan. Pada masa ini perkumpulan-perkumpulan kesenian di desa banyak

---

2 *Mbahureksa* yang dimaksud adalah penunggu, pelindung, penguasa, sedangkan, *punden* dari kata *pundhi* yaitu yang dihormati/dijunjung tinggi (dipundhi). Demikian pula istilah *nyadran* yang dimaksud adalah mohon ijin, minta bantuan agar tidak marah dan mau membantu mengendalikan pengganggu desa baik secara lahiriah (manusia jahat) maupun secara batiniah (alam maya) yaitu roh jahat yang mengganggu desa. (Wido, 2006)

3 *Wayang Krucil* adalah semacam wayang kulit tapi terbuat dari kayu (bukan wayang golek), dengan cerita Panji atau Damarwulan Menakjinggo (Majapahit). *Cangkeman* (cangkem=mulut bahasa Indonesia), artinya gamelan (musik) dibunyikan dari mulutnya sendiri tanpa instrument (ingat Dalang Jemblung). Pengamennya adalah seorang dalang yang hanya membawa sebuah kotak kecil berukuran kurang lebih 30 cm x 50 cm tingginya 40 cm, berisi 5 – 8 buah wayang dan sebuah sandaran kayu untuk menancapkan wayang yang sekaligus berfungsi sebagai *pikulan* (alat untuk memikul).

mendapat “job” atau *tanggapan*. Menurut cerita Rasimoen (almarhum) yang akrab dipanggil mbah Mun , semasa hidupnya sampai pada usia lanjut (meninggal awal tahun 2007 dalam usia 83 tahun) dikenal sebagai *maestro* tari topeng, spesialis penari Gunungsari pada Wayang Topeng dari Dukuh Glagahdowo kecamatan Tumpang Kabupaten Malang dan Karimoen (86), empu Wayang Topeng dan penatah topeng dari daerah Kedungmonggo kecamatan Pakisaji kabupaten Malang, pada tahun 1940 an sampai pertengahan 1960 an, ketika musim tanggapan rata-rata satu bulan main 20 – 27 hari. Oleh karena begitu populernya Wayang Topeng pada waktu itu (mungkin satu-satunya pertunjukan dramatari yang paling digemari masyarakat Malang pada waktu itu, disamping Ludruk, Wayang kulit), maka banyak bermunculan perkumpulan-perkumpulan Wayang Topeng di masing-masing desa. Adapaun daerah-daerah perkembangan wayang topeng di Kabupaten Malang yang diantaranya sampai sekarang masih ada, yaitu di Desa Jabung dan Precet Kecamatan Jabung, di Dusun Glagahdowo Desa Pulung dowo Kecamatan Tumpang, Desa Mangu kecamatan Blimbing (sekarang kecamatan Lowokwaru kota Malang) dengan perkumpulan bernama Topeng Kecil, Desa Jatiguwi Kecamatan Sumberpucung, Desa Jambuwer Kecamatan Kromengan dan Dusun Kedungmonggo Kecamatan Pakisaji. Dari daerah-daerah persebaran tersebut di atas, kini yang masih aktif di dalam melakukan pergelaran tinggal dua daerah saja, yaitu Dusun Glagahdowo Desa Pulung dowo Kecamatan Tumpang dengan perkumpulan Wayang Topeng Sri Marga Utama dan perkumpulan Wayang Topeng Asmarabangun dari Dusun Kedungmonggo Desa

Karangpandan Kecamatan Pakisaji. Disamping itu ada dua daerah yang termasuk pusat perkembangan Wayang Topeng cukup tua, namun karena mengalami hambatan "regenerasi", maka kedua grup ini tidak dapat melakukan pergelaran secara intensif. Kedua perkumpukan ini adalah: Wayang Topeng Wira Bakti dari Desa Jabung Kecamatan Jabung dan Wayang Topeng Galuh Candra Kirana dari Desa Jambuwer Kecamatan Kromengan.

Pada pertengahan tahun1960 sampai 1970an, pertunjukan Wayang Topeng masih mengenyam popularitasnya masih bisa main rata-rata antara 10 sampai 20 kali. Menurut Chattam (tokoh seniman Ludruk dan Wayang Topeng Malang), pada tahun 1950 sampai 1970-an adalah masa jaya-jayanya pertunjukan Ludruk di Malang bahkan Jawa Timur bagian Timur, kecuali tahun 1965-1966 karena peristiwa G 30 S PKI, hampir semua kesenian vakum (lihat Supriyanto, 1992: 12 – 22). Ini artinya popularitas pertunjukan Wayang Topeng (yang relatif lebih tua daripada Ludruk) masih bertahan meskipun ada pertunjukan baru yang lebih bersifat profan, atau *Kitch* (Lindsay, 1990). Pertengahan 1980-an turun drastis, satu bulan hanya sekitar 4 – 5 kali saja. Oleh sebab itu pada masa ini regenerasi sudah mulai terhambat dan banyak perkumpulan Wayang Topeng yang "tidur" atau tidak aktif bahkan mati. Dan tahun 1990 an sampai sekarang satu tahun hanya dapat 1 sapai 4 tanggapan, itupun jika ada. Mengapa demikian? Menurut Rasimoen (alm), tarian Wayang Topeng khas Malang saat ini sudah semakin sulit mendapatkan penerus (regenerasi) karena penontonnya

PERPUSTAKAAN UNNES

semakin terbatas[4], dan pergelaran semakin jarang. Karena pergelaran semakin jarang terjadi, maka komunikasi antar seniman, seniman dan masyarakat yang berkaitan dengan pemahaman struktur, teknik maupun makna simbolik pertunjukan Wayang Topeng semakin semakin jarang bahkan nyaris terputus. Akibatnya generasi di bawahnya sudah tidak mengetahui lagi makna struktur dan simbol pertunjukan Wayang Topeng, bahkan sebagian besar di kalangan masyarakat muda daerah Malang tidak mengetahui/belum pernah melihat pertunjukan Wayang Topeng secara utuh. Seperti dijelaskan didepan bahwa hal tersebut disebabkan pergeseran selera masyarakat yang dipengaruhi oleh kondisi era global.

Berdasarkan kondisi empirik dan asumsi seperti tersebut di atas, maka penelitian ini berusaha untuk mengungkap secara mendalam struktur dan makna simbol-simbol yang diyakini oleh masyarakat pendukungnya, sebagai usaha me-***revitalisasi*** pertunjukan tradisional yang dimiliki oleh masyarakat Malang.

1.2 Permasalahan

Paparan latar belakang di depan merupakan pijakan untuk mengemukakan permasalahan di dalam penelitian. Penelitian ini untuk mengkaji ungkapan konsep estetik melalui struktur teknik artistic. Dalam hal ini gerak dipandang sebagai teks yang dapat di baca. Disamping itu dikaji pula konteks yang menyertai pemahaman pendukung Wayang Topeng Malang mengenai ungkapan estetik struktur tari Topeng Patih dalam kesatuan pertunjukan Dramatari Wayang Topeng Malang. Konteks dapat

[4] Rasimoen (mbah Mun) meninggal di usia sekitar 83 tahun. ia adalah salah satu "maestro" penari wayang topeng khas Malang). Penonton yang masih bertahan, adalah mereka orang-orang yang masih mengukuhi “tradisi norma” yaitu memegang teguh “tuntunan” dari pada sekedar tontonan.

dipahami melalui teksnya, maka antara teks dan konteks merupakan satu kesatuan yang tidak dapat dipisahkan satu dengan lainnya. Adapun permasalahan ini dapat dirumuskan sebagai berikut:

1) Bagaimanakah ungkapan-ungkapan konsep estetik melalui struktur teknik artistik Tari Topeng Patih yang terkandung di dalam kesatuan pertunjukan Wayang Topeng Malang?
2) Bagaimanakah pemahaman pendukung Wayang Topeng Malang terhadap ungkapan-ungkapan estetis simbolik Tari Topeng Patih dalam kesatuan pertunjukan Wayang Topeng Malang?

1.3 Tujuan Penelitian

Penelitian ini bertujuan untuk mengungkap secara mendalam mengenai konsep estetik melalui struktur teknik artistik, dan pemahaman pendukung Wayang Topeng Malang mengenai estetik simbolik tari Topeng Patih dalam kesatuan pertunjukan Dramatari Wayang Topeng Malang. Secara khusus, tujuan penelitian ini dpat dirumuskan sebagai berikut:

1) Mendeskripsikan ungkapan-ungkapan konsep estetik melalui struktur teknik artistik Tari Topeng Patih yang terkandung di dalam kesatuan pertunjukan Wayang Topeng Malang.

PERPUSTAKAAN UNNES

2) Mendeskripsikan pemahaman pendukung Wayang Topeng Malang terhadap ungkapan-ungkapan esatetis simbolik Tari Topeng Patih dalam kesatuan pertunjukan Wayang Topeng Malang?

1.4 Manfaat Penelitian

Penelitian ini penting karena penulis pandang bermanfaat baik secara teoretis maupun praktis, menyumbangkan kontribusi baik untuk pengembangan ilmu, lembaga (perguruan tinggi), seniman tradisional maupun akademik, masyarakat penikmat seni pertunjukan maupun pemangku tradisi setempat dan pemerintah, dalam hal ini adalah instansi yang terkait dengan pembinaan dan pengembangan kesenian.

Kontribusi penelitian ini dalam ilmu pendidikan ingin menunjukkan bahwa tari Topeng Patih sebagai kesatuan dari seni pertunjukan tradisional Wayang Topeng Malang, bukan sekedar tontonan hiburan, akan tetapi lebih mendasar, merupakan tuntunan tentang budi pekerti dan perilaku manusia hidup di alam fana ini. Nilai-nilai yang disampaikan melalui simbol-simbol visual seperti gerak tari, tata busana, warna topeng, musik iringan, perilaku ritual dan lain-lain kesemuanya memiliki pesan moral budi luhur, yang senantiasa menjaga keselarasan dan keseimbangan hidup antara manusia dengan alam sekitar dan dengan Sang Pencipta.

Secara teoretis, penelitiaan ini ingin menunjukkan bahwa tari Topeng Patih dalam kesatuan pertunjukan Dramatari Wayang Topeng Malang memiliki struktur yang spesifik, yang merupakan kesatuan antara teks dan konteksnya. Dalam tari

Topeng Patih, kesatuan struktur tersebut memiliki unsur-unsur yang spesifik pula, yakni: pertama unsur struktur penokohan tari Topeng Patih, terdiri dari dua orang tokoh topeng putih dan topeng merah. Kedua unsur ritual yang merupakan komunikasi transendental dengan tiga alam, yakni alam *inggil,* alam *madya*, dan alam *andhap*. Ketiga unsur komunikasi dengan sesama manusia yang berisi ajakan atau peringatan yang diungkapkan melalui *gending* (musik) *Giro.* Keempat, unsur struktur gerak tari (*solah*), Kelima unsur tata rias dan busana yang menggunakan busana yang sama (kembar). Keenam unsur musik pengiring, menggunakan *gending Beskalan* dan *gending Tropongan dan* ketujuh, unsur panggung sebagai tempat pertunjukan tari Topeng Patih. .

Secara praktis sebesar-besarnya manfaat dari penelitian ini tidak dimaksudkan hanya sekedar memilah-milahkan secara proporsional dari masing-masing subyek (kepentingan akademis-praktis) tetapi yang diharapkan adalah sebuah model *revitalisasi* seni tradisi untuk menahan adanya erosi budaya yang dapat menggeser, memusnahkan dan/atau akan mengganti dengan kesenian/pertunjukan lain yang tidak sesuai dengan alam pikiran mereka. Dengan adanya usaha tersebut, maka dapat dipastikan bahwa masih ada benteng pertahanan konservasi budaya dalam masyarakat pendukungnya. Dengan demikian pertunjukan Wayang Topeng Malang (kesenian) akan lebih berguna bagi masyarakat dalam pengertian yang lebih luas, hingga mereka dapat menikmati kehadirannya (Wayang Topeng) yang mampu memberikan tuntunan, pemahaman dan atau guna merefleksikan dinamika budaya.

1.5 Tinjauan Pustaka

Kepustakaan ini dimaksudkan untuk mengembangkan kemampuan pemahaman terhadap fenomena sesuai dengan topik kajian. Di dalam tinjauan pustaka ini akan dikemukakan mengenai; Pemahaman Konsep terhadap kajian yang dilakukan, Kajian kepustakaan hasil-hasil penelitian, dan landasan teori.

1.5.1 Pemahaman Konsep Terhadap Kajian

Guna memperluas wawasan dan mempertajam sesitifitas teoritis dalam rangka memahami realitas, maka penelitian ini mengemukakan pemahaman beberapa konsep, antara lain; Konsep Dasar Budaya, Konsep Kesenian Sebagai Unsur Budaya, Konsep Estetik, Konsep Simbol Sebagai Produk Budaya, Konsep Gerak sebagai unsur estetis, Konsep Tari Topeng Patih Pada Wayang Topeng Malang.

1.5.1.1 Konsep Dasar Budaya

Manusia dan budaya merupakan satu kesatuan yang tidak terpisahkan. Hal ini didasarkan pada karakteristik hubungan di antara keduanya yakni eksistensial, fungsional, historical, dan dinamis. Hubungan eksistensialitas antara manusia dan budaya dapat dipahami dari filosofi bahwa budaya merupakan pusat "ada" dan "keberadaan" manusia itu sendiri. Filosofi ini juga menyiratkan pemahaman bahwa budaya merupakan gejala (konstruksi) buatan dan bentukan manusia untuk tujuan tertentu. Sejalan dengan hal ini, para antropolog dari aliran positivisme yang banyak

diilhami peristiwa kebangkitan kembali studi kesusasteraan dan ilmu pengetahuan Yunani-Romawi (*Renaissance*: abad XVI di Eropa) dan peristiwa pencerahan (*Aufklaarung*: abad XVIII di Eropa) menegaskan bahwa masyarakat dan budaya merupakan satu kesatuan, bagian-bagian dan unsur-unsurnya saling terkait sebagai suatu sistem yang holistik.

Dilihat dari sudut pandang budaya sebagai sarana kelompok manusia (masyarakat) untuk mempertahankan, melangsungkan, dan mengembangkan hidup dan kehidupan, Haviland (1993:344-345) mempertegas hal itu dengan menyitir pendapat Malinowski tentang tiga tingkat kebutuhan fundamental yang harus dipecahkan oleh setiap budaya, yakni memenuhi (1) kebutuhan biologis misalnya pangan dan prokreasi, (2) kebutuhan instrumental misalnya pendidikan dan hukum, dan (3) kebutuhan integrative misalnya agama dan kesenian. Apabila suatu budaya (unsur/subunsur) tidak dapat memberikan dasar bagi pemenuhan kebutuhan, maka budaya tersebut akan ditinggalkan masyarakat pendukungnya *(cultural lags).*

Hubungan kesejarahan antara manusia dan budaya dijelaskan dari gejala *enkulturasi* atau pewarisan budaya dari satu generasi ke generasi berikutnya. Pewarisan budaya ini tidak hanya terjadi secara vertical; dari nenek moyang ke anak-cucu mereka, tetapi juga dapat terjadi secara horizontal; dari manusia yang satu ke manusia yang lainnya. Perbedaan mendasar di antara keduanya, yakni dalam proses pertama kemungkinan terjadinya hanya dalam ruang lingkup satu budaya, tetapi dalam proses yang kedua dapat terjadi pula dalam ruang lingkup antarbudaya.

Sedangkan dalam hubungan dinamisasi antara manusia dan budaya dapat ditelaah dari fenomena pembelajaran, persebaran, dan pengembangan budaya. Fenomena ini di antaranya dikenal dengan istilah akulturasi, asimilasi-difusi, revitalisasi dalam terminologi positif, sedangkan barbarian, tribalisme, oportunisme, rasisme, dan etnosentrisme dalam terminologi negatif. Sebagaimana dijelaskan sebelumnya bahwa budaya sebagai ciptaan dan warisan hidup bermasyarakat merupakan hasil daya cipta dan kreativitas para pendukungnya dalam rangka beradaptasi dengan lingkungan ekologi (ilmu pengetahuan, teknologi, dan alam sekitarnya). Proses ini berjalan secara terus menerus (sinkronik/diakronik) sehingga secara alamiah dapat ditelusuri urutan dimensi segmen budaya mulai dari munculnya gagasan (*ideas*), peralatan (*technology*), kelembagaan (*institutional*), keteraturan (*order*), sampai pada sistem keteraturan tertinggi yang menjadi penentu budaya suatu bangsa yakni politik (*politics*).

Beberapa ahli antropologi mengkonsepsikan budaya melalui beberapa sudut pandang yang berbeda (lebih lanjut lihat Haviland, 1999:325-380; Kuntowijoyo, 1999:62-64; Poerwanto, 2000:50-58; Liliweri, 2003:110-114, Koentjaraningrat, 1990:179-225). Berikut diuraikan beberapa konsepsi definitif budaya berdasarkan beberapa cara pandang dalam antropologi tersebut.

1) Budaya meliputi kompleksitas pengetahuan, kepercayaan, kesenian, hokum, moral, adat, dan berbagai kemampuan serta kebiasaan masyarakat yang diperoleh manusia sebagai anggota masyarakat. Kompleksitas unsur dan subunsur budaya

tersebut berbanding lurus dengan perkembangan (evolusi) fisik, sosial, psikologis, dan biologis masyarakat suatu budaya.

2) Budaya di satu sisi merupakan kesatuan pengorganisasian dua aspek fundamental yaitu tubuh artifak dan sistem adat istiadat, sedangkan di sisi yang lain merupakan gabungan dari seluruh manifestasi kebiasaan sosial.
3) Budaya adalah keseluruhan pola-pola tingkah laku dan bertingkah laku (eksplisit maupun implisit) yang diturunkan melalui simbol, dan pada akhirnya membentuk sesuatu yang khas/identikal bagi kelompok-kelompok manusia (masyarakat) pendukungnya. Dalam konteks inilah setiap budaya memiliki otoritas eksistensi (relativisme kebudayaan), sehingga unsur dan subunsur dalam suatu budaya tidak dapat dinilai dari sudut pandang budaya lain, melainkan haruslah dari sistem nilai yang ada dalam budaya itu sendiri.
4) Budaya terdiri dari nilai-nilai, kepercayaan, dan persepsi abstrak (pikiran kognitif) tentang jagad raya yang melatarbelakangi sekaligus tercermin dalam perilaku masyarakat pendukung/anggotanya.

PERPUSTAKAAN UNNES

Konsepsi budaya dalam pandangan antropologi mencakup (1) pola-pola pikiran & tingkah laku dan (2) pola-pola berpikir & bertingkah laku. Linton (1936:23-47) menyebut cakupan budaya yang pertama tersebut sebagai bagian yang tidak nampak (*covert culture)* oleh karena terletak di kepala masing-masing individu pendukung/anggota suatu budaya, sedangkan cakupan kedua merupakan bagian budaya yang nampak *(overt culture)* oleh karena telah berwujud hasil proses berpikir

dan bertingkah laku. Dalam hal ini Koentjaraningrat (1990:181-188, 1982:5-7) membedakan keduanya sebagai cipta, karsa, dan rasa yang bersifat abstrak (tidak dapat diindera) dan hasil dari cipta, karsa, dan rasa yang bersifat konkret (dapat diindera).

Sejalan dengan hal di atas, Kroeber dan Kluckhohn (1952:24) mengemukakan bahwa keduanya diidealisasikan dan diimplementasikan oleh pendukung/anggota masyarakatnya baik secara eksplisit maupun implisit. Lebih lanjut Dewantara (1994:72-75) dalam konteks yang sama membedakan antara buah **pikiran** meliputi ilmu pengetahuan, pendidikan, dan pengajaran, buah **rasa** meliputi segala sifat keindahan dan keluhuran batin, dan buah kemauan meliputi semua perbuatan lahir.

Perihal wujud budaya, Kroeber dan Parsons (1958:582-584) menyatakan gagasannya untuk membedakan secara tegas antara wujud budaya berupa ide/konsep dan yang berupa rangkaian aktivitas/tindakan. Gagasan ini kemudian dikembangkan oleh Honigman (1959:11-12) yang mengklasifikasikan wujud budaya menjadi tiga, yakni (1) sistem budaya, (2) sistem sosial, dan (3) sistem artefak/budaya fisik. Hal yang perlu digarisbawahi bahwa tiga wujud budaya secara alami (untuk menggantikan terminologi "otomatis") tersublim dalam setiap rangkaian idealisasi dan realisasi unsur/subunsur budaya di atas baik secara implisit maupun eksplisit.

Wujud pertama, sistem budaya yakni kompleksitas ide-ide, gagasan-gagasan, nilai-nilai, norma-norma, dan peraturan-peraturan tentang hidup dan kehidupan. Sebagai suatu sistem ideal, keseluruhan substansi budaya ini (a) bersifat abstrak oleh

karena berada dalam alam pikiran (ingat: *knowledge of the world; collective mind, sosial mindset, sosial convention*), (b) dapat diindera apabila telah dinyatakan dalam bentuk tindakan, tulisan, tarian, musik atau hasil karya/kreasi (bandingkan: adat/adat-istiadat), dan (c) menjiwai (mengatur, mengendalai, memberi arah) keseluruhan aktivitas pendukung/anggota masyarakat, termasuk di dalamnya berkomunikasi secara verbal, dan berekspresi seni.

Wujud kedua, sistem sosial yakni pola/konfigurasi aktivitas berperilaku atau bertindak dalam kehidupan sehari-hari. Pola/konfigurasi aktivitas yang dimaksud adalah keteraturan performansi aktivitas (berkomunikasi, berinteraksi, bersimbolis) individu dalam masyarakat dan antarmasyarakat dari waktu ke waktu, berdasarkan sistem budaya yang didukung/dianut. Pada tataran berikutnya pola/konfigurasi aktivitas individu ini menjelma menjadi salah satu karakteristik sekelompok individu/masyarkat (*culture relativism*) yang mendiami atau berada di areal tertentu (*culture area*).

PERPUSTAKAAN UNNES

Wujud ketiga, sistem artefak/budaya fisik yakni keseluruhan benda konkret hasil penciptaan, pengkaryaan, dan perbuatan masyarakat anggota suatu budaya. Benda konkret tersebut dihasilkan untuk sepenuhnya dimanfaatkan atau difungsikan dalam upaya pemenuhan kebutuhan fisik, sosial, psikologis, dan biologis suatu komunitas budaya. Contoh artefak atau budaya fisik ini, antara lain perangkat bertani, berburu, berlayar, berkomunikasi, dsb.

Dapat disimpulkan bahwa menurut pandangan antorpologi budaya dapat ditelusuri secara induktif mulai dari analisis wujud konkret berbagai artefak/budaya fisik. Hasil analisis itu kemudian dijadikan dasar pemetaan pola-pola dan karakteristik (orientasi dan persepsi) aktivitas masyarakt pendukung/anggotanya. Sebagai tahapan akhir, keseluruhan pola/karakteristik yang telah diidentifikasi dan diinterpretasi, lebih lanjut dieksplanasi dalam bentuk nilai-nilai, gagasan-gagasan, dan norma-norma ideal yang ada dalam budaya tersebut.

Berdasarkan konsepsi, fungsi, dan wujud budaya, para antropolog mengemukakan beberapa karakteristik budaya sebagai berikut.

Budaya adalah milik bersama! Pengertian milik bersama menggambarkan bahwa budaya mempunyai komunitas pendukung/anggota tertentu. Komunitas ini biasa disebut masyarakat, yakni sekelompok manusia yang mendiami tempat tertentu dan saling bergantung satu sama lain untuk mempertahankan serta mengembangkan kelangsungan hidupnya. Secara sederhana dapat dikemukakan bahwa budaya meliputi sejumlah cita-cita, nilai-nilai, dan standar perilaku yang menjadi pikiran kognitif atau kesadaran kognitif bagi pendukungnya (Spradley, 1979:5-6).

Dalam beberapa budaya terdapat bermacam-macam variasi budaya khusus, misalnya perbedaan peran yang didasarkan umur dan jenis kelamin, pembagian kerja, pembagian wilayah, kelas-kelas/stratifikasi sosial (etnisitas), latar belakang histories-geografis, latar belakang religius, latar belakang keturunan dan sebagainya. Namun demikian dalam rangka mewujudkan kepentingan bersama – dalam hal ini kebutuhan

hidup – kesemua variasi budaya khusus tersebut (1) diikat dalam satu kesatuan hubungan yang disebut struktur/organisasi sosial dan (2) diatur serta diarahkan oleh satu kesatuan pikiran/kesadaran kognitif yang disebut unsur inti budaya (Spradley, 1972: 402).

Budaya adalah hasi belajar. Ungkapan "hasil belajar" menyiratkan pemahaman bahwa budaya (1) diciptakan sekelompok manusia/masyarakat secara sadar dan terencana melalui proses tertentu, (2) mempunyai kompleksitas substansi, fungsi, dan tujuan tertentu, (3) tidak diturunkan secara biologis, dan (4) dialihgenerasikan (ingat: *vertical* dan *horizontal*) sebagai "warisan sosial" dengan memanfaatkan piranti *verbal* dan *nonverbal*. Akumulasi keseluruhan bentuk-bentuk tindakan dan perilaku ini selanjutnya dibelajarkan dari satu generasi ke generasi berikutnya melalui tiga proses yang diistilahkan internalisasi, sosialisasi, dan enkulturasi warisan sosial (Koentjaraningrat, 1990:227-261).

Budaya didasarkan pada lambang. Sebuah lambang atau simbol budaya dapat menggantikan rangkaian filosofi pemaknaan yang utuh/lengkap tentang sistem budaya, sistem sosial, dan artefak. Aspek simbolis terpenting dari budaya adalah bahasa (penggantian objek dengan bentuk verbal). Bahasa sebagai lambang/simbol merupakan fundamen tempat pranata-pranata budaya manusia dibangun dan diteruskan secara generatif. Dalam konteks ini bahasa lebih ditempatkan sebagai alat/instrumen menumbuhkembangkan sekaligus menyebarkan budaya (Haviland, 1999a: 333-342; 1999b:262-268).

Budaya bersifat dinamis. Budaya mempunyai tiga fase atau tahapan eksistensial yakni pertumbuhan, perkembangan, dan persebaran. Pada fase pertumbuhan, keberadaan suatu budaya lebih banyak disebabkan oleh proses adaptasi hominida (baca:manusia) terhadap ekosistem di sekelilingnya. Berkaitan dengan fase perkembangan, para antropolog menegaskan adanya fenomena superorganik budaya, yakni gejala melesatnya evolusi suatu budaya yang seolah-olah jauh meniggalkan evolusi organik manusia itu sendiri. Salah satu faktor yang menonjol penyebab terjadinya fenomena itu adalah peristiwa kontak antarbudaya (Poerwanto, 2000:88-105).

Dari uraian di atas, dapat dirumuskan bahwa budaya merupakan buah kognitif manusia bersifat dinamis yang meliputi sejumlah cita-cita, nilai-nilai, dan standar perilaku dibelajarkan dari satu generasi ke generasi berikutnya dengan melalui lambang/simbol**.**

PERPUSTAKAAN UNNES

1.5.1.2 Konsep Kesenian Sebagai Unsur Budaya

Telah dijelaskan di atas para antropolog dari aliran positivisme menegaskan bahwa masyarakat dan budaya merupakan satu kesatuan, bagian-bagian dan unsur-unsurnya saling terkait sebagai suatu sistem yang holistik. Unsur-unsur tersebut dapat dipilah-pilahkan menjadi tujuh unsur yaitu: bahasa, sistem pengetahuan, organisasi sosial, sistem peralatan dan teknologi' sistem mata pencaharian hidup, sistem religi/kepercayaan dan kesenian (Koentjaraningrat, 1980: 217-219). Kesenian

sebagai unsur kebudayaan dapat dipandang sebagai ide-ide, gagasan atau nilai; kemudian sebagai aktivitas tindakan yang berpola; dan juga berupa berbagai macam benda hasil karya manusia. Sebagai karya atau hasil simbolisasi manusia, kesenian merupakan sesuatu yang misterius. Para pakar dan atau seniman sendiri, telah banyak mengemukakan berbagai macam definisi, namun demikian sampai sekarang masih sering terjadi perdebatan beradu argumentasi terutama mengenai unsur "keindahan". Keindahan seni yang sering dihubung-hubungkan dengan kebaikan bahkan kebenaran, karena seni dapat dilihat pula sebagai lencana bagi kebenaran moral maupun etika kebaikan pada umumnya; dapat pula diibaratkan maksud etis yang diselimuti bentuk inderawi. Kuatnya hubungan berbagai macam unsur itu ada, dalam sejarah pemikiran teoretis yang menjelaskan, bahwa kesenian adalah tak lain dari suatu mimesis, salinan atau tiruan. Teori klasik maupun neoklasik sejak jamannya Sokrates, Plato, Aristoteles ini, memberikan pengertian bahwa kesenian adalah suatu usaha untuk menyalin alam ke dalam berbagai macam bentuk. Kesenian yang tertinggi adalah yang paling setia menyalin alam. Menurut Ki Hajar Dewantara (1961) **seni** adalah segala perbuatan manusia yang timbul dari hidup perasaannya dan bersifat indah, hingga dapat menggerakkan jiwa perasaan manusia. Dalam pernyataan ini, Ki Hajar menekankan bahwa **seni** adalah produk keindahan yang ditimbulkan dari perasaan manusia, maka secara implisit mengandung kebaikan dan kebenaran. Seni selalu ada sangkut pautnya dengan keindahan, maka antara seni dan kindahan tidak dapat dipisahkan; keindahan mutlak mesti ada dalam setiap seni, apapun arti

seni dan keindahan itu. Perwujudan artistik (*artistic appearances*) sebagaimana yang dilihat, didengar, maupun dirasakan tidak lepas dengan berbagai unsur keindahan, dan keindahan seni, ini tidak dapat dipisahkan dengan kebaikan bahkan kebenaran, sehingga dapat disimpulkan bahwa kesenian harus indah, baik dan benar.

Dari penjelasan di atas, secara eksplisit dikatakan bahwa seni adalah produk manusia yang berkaitan dengan rasa (ekspresi) dan keindahan. Sedangkan seni dapat dinikmati jika sudah diwujudkan melalui suatu media yang tentu saja sudah diatur atau diiramakan. Maka dapat peneliti simpulkan bahwa seni adalah: **hasil ekspresi manusia yang dituangkan kedalam media yang berirama dan indah**.

1.5.1.3 Konsep Estetik

Filsuf Jerman Alexander Baumgarten, ketika berpikir tentang adanya kesempurnaan di dunia, ia membedakan menjadi tiga, yaitu *das Wahre* (kebenaran), *das Gute* (kebaikan), dan *das Schone* (keindahan) (Tolstoy, 1950: 25; Soedarso, 1998). Pendapat tersebut sebenarnya jika dicermati, ketiga domain gejala manusiawi itu berada di wilayah yang berbeda, yakni **keindahan** berada dalam cakupan tangkapan iderawi, **kebaikan** ditangkap melalui moral atau hati nurani, dan **kebenaran** bersangkutan dengan tangkapan rasio (lihat pula Hadi, 2006).

Soren Kierkegaard seorang filsuf Jerman mengemukakan bahwa seluruh kehidupan manusia, sesungguhnya terbagi dalam tiga, yakni taraf kehidupan estetis, taraf kehidupan etis dan taraf kehidupan religius (Puspowardoyo, 1977: 5-6). Melalui

kehidupan estetik, manusia mampu menangkap dunia sekitarnya sebagai suatu kenyataan yang mengagumkan, selanjutnya diekspresikan melalui representasi wujud karya yang indah, seperti karya seni rupa, seni tari, seni musik dan sebagainya. Dengan kehidupan estetisnya, manusia berusaha untuk mampu meningkatkan taraf kehidupan estetisnya menjadi suatu kenyataan yang lebih manusiawi, sehingga mampu merepresentasikannya melalui "perilaku sehari-hari". Seperti bersosialisasi, berpakaian, berkomunikasi baik lisan, tulis bahkan isyarat, kesemuanya menjadikan kesenangan, kenikmatan, kepuasan bagi orang lain, termasuk di dalamnya bentuk pengambilan keputusan yang bebas dan dapat dipertanggungjawabkan. Keputusan-keputusan tersebut merupakan ketentuan-ketentuan normative yang mengatur aktivitas hidup manusia. Secara ekplisit taraf ini sudah memasuki taraf kehidupan etis. Adapun melalui kehidupan religius, manusia berusaha menghayati komunikasi bahkan pertemuan sejati dengan Tuhannya. Dalam taraf kehidupan religius ini ―sebagai tindakan *transcendental* manusia―, maka merasa dan menyadari bahwa dirinya merupakan pribadi yang integral dengan seluruh kosmosnya (Pudjasworo, 1982: 14-15).

Kata éstetis (*aesthetica*) pertama kali diperkenalkan oleh filfsof Jerman bernama: Alexander Gottlieb Baumgarten (1714 – 1762). Istilah ini berasal dari bahasa Yunani kuno, yakni: ***aesthesica,*** yang berarti hal-hal yang dapat dicerap oleh panca indera, **aesthesis** pencerapan indera berupa **persepsi rasa** (*sense perception)* (Dicki, tanpa tahun penerbit: 234). Apabila *etika* dilukiskan sebagai teori mengenai

baik dan jahat, maka *estetika* dilukiskan sebagai penelaahan filsafati mengenai keindahan dan kejelekan. Dengan demikian ada kesejajaran antara *etika* dan *estetika*, karena keduanya membicarakan mengenai nilai. *Etika* bersangkutan dengan nilai moral, sedangkan *estetika* bersangkutan dengan nilai non moral, yaitu nilai estetis. Sebenarnya cukup banyak difinisi esetetika, disatu sisi, *estetika* secara tradisional didifinisikan sebagai cabang filsafat tentang keindahan dan hal-hal indah dalam alam dan seni, namun disisi lain, *estetika* secara tradisional didifinisikan sebagai cabang filsafat yang membicarakan tentang konsep-konsep dan pemecahan persoalan yang timbul bilamana seseorang merenungkan benda-benda *estetis*, sedangkan benda-benda estetis adalah mencakup semua benda dari pengalaman *estetis* (Sunarto, tanpa tahun: 5-6).

Ketika *estetika* dimulai oleh Sokrates dan Plato, maka sejak itu para filsuf mencari jawaban yang sah secara universal terhadap pertanyaan "apakah indah itu?" Pada awalnya satu-satunya konsep kunci *estetika* adalah keindahan. Namun dalam perkembangannya, konsep ini banyak melahirkan konsep-konsep lain yang bukan hanya keindahan semata, seperti; penciptaan, penghargaan, peranan sosial dan unsur-unsur seni, disamping itu juga membicarakan masalah pengalaman estetis dengan implikasinya, seperti; sikap, kesaadaran, kenikmatan dan tanggapan *estetik*.

Konsepsi estetika India yang dikemukakan oleh Bharata Muni, bahwa semua bentuk pengalaman estetis diterjemahkan dengan istilah "rasa". Pengertian rasa ini mengandung makna yang cukup luas, antara lain: *juice* atau sari, *teste*

pengecapan/cicip, *flafaur* atau penyedap dan sebagainya (Kadir, 1974: 1-15). Selanjutnya ia menjelaskan bahwa pengalaman estetis merupakan *bhava atau sthayibhava* di dalam diri manusia, yaitu manivestasi dari delapan perasaan fundamental. Perasaan tersebut adalah: kesenangan, kenikmatan, kemasygulan, kemurkaan, keras kepala, takut, penyesalan dan keingintahuan. Dengan demikian seluruh bentuk seni teater (dalam arti yang luas), selalu bertumpu pada delapan sifat tersebut. Dalam perwujudannya, melalui sifat-sifat tersebut tumbuh jalinan-jalinan emosional yang mempertautkan seluruh pengertian dan kemampuan perspektif – intelektual pengamat dengan ekspresi seniman. Secara singkat dikatakan dengan istilah **rasa**. Rasa sebagai pengalaman estetis tumbuh dan terjadi bukan dalam aksi sepihak, baik pemain (seniman) maupun penikmat/pengamat, tetapi terjadi melalui suatu interaksi dan interelasi positif antara kaduanya (Pujasworo, 1984: 17-19). Dengan demikian rasa dalam konsepsi esetetis India (Hindu) harus dihayati dalam pengertian yang luas. Pemahaman terhadap nilai-nilai keindahan alam dan seni, senantiasa didasari dengan pola dan pandangan keagamaan. Agama merupakan suatu nilai kehidupan yang tidak mungkin dapat dipisahkan dari "keindahan" (seni) dan hakekat dari rasa. Ini berlaku pula bagi agama selain Hindu, seperti Budha, Nasrani, Konghucu maupun Islam. Salah satu bukti di dalam agama Islam yang menekankan betapa keindahan itu merupakan tujuan akhir dari segala kehidupan. Allah menunjukkan kepada manusia tentang keindahan yang hakiki, yaitu surga. Tersurat

PERPUSTAKAAN UNNES

dalam kitab suci Al Quran, surat *Al Ghasyiyah* (kejadian yang dahsyat), ayat 8 sampai dengan 16, yang artinya sebagai berikut:

Ayat 8: Beberapa jiwa di hari itu (hari akhir) yang bersenang-senang (menikmati keindahan, kenyamanan, ketenteraman dan kebahagiaan).
Ayat 9: Yang sentausa lantaran usahanya (semasa hidupnya berbuat kebenaran, kebaikan dan keindahan).
Ayat 10: Di surga yang tinggi[5]
Ayat 11: (di dalam surga) yang tidak mereka dengar padanya (bagi penghuni surga) perkara yang sia-sia. (kesemuanya serba bagus, benar, manfaat)
Ayat 12: Yang di dalamnya (surga) ada mata air yang mengalir.[6]
Ayat 13: Yang di dalamnya ada tempat-tempat peraduan yang ditinggikan (kedudukan, kenikmatan maupun keindahannya)
Ayat 14: Dan piala-piala (tempat minum yang indah) yang tersedia terletak di tempatnya.
Ayat 15: Dan bantal-bantal sandaran yang teratur berbaris (ditata sedemikian rupa agar enak dipandang).
Ayat 16: Dan hamparan-hamparan yang terbentang[7] (Hassan, 1956: 1202 – 1203).

Di samping ayat-ayat tersebut, masih banyak lagi surat maupun ayat-ayat Tuhan yang membicarakan tentang keindahan, bahkan Tuhan sendiri secara hakiki adalah Zat Yang Maha Indah. Bebarapa hadits shoheh yang menguatkan tentang pentingnya keindahan (seni) di dalam Islam, diantaranya: Hadits riwayat Imam Ahmad, Bukhori dan Muslim dari Aysyah r.a. (*rodliallahu anha*)[8], katanya; aku pernah mengawinkan seorang wanita dan seorang laki-laki dari kaum Anshar, maka

[5] Ditafsirkan bahwa surga tempatnya lebih tinggi dari neraka (yang penuh dengan kesengsaraan, kesedihan dan kejelekan). Tinggi dalam hal ini pengertiannya menyangkut pada nilai, kedudukan, derajat atau kemulyaan dan kenikmatan yang kesemuanya merupakan "indah"

[6] Ayat ini menegaskan kenikmatan, kesegaran dan ke-asri-an (keindahan), karena pada jaman nabi Muhammad hidup, di Arab tidak ada sungai, air satu-satunya diambil dari mata air Zam-zam.

[7] Hamparan adalah padang yang luas membentang, sepanjang mata memandang, hanya keindahan dan kenikmatan yang dirasakan.

[8] Aysyah adalah isteri Nabi Muhammad s.a.w.

Nabi Muhammad s.a.w. bersabda: “Hai Aysyah, tidak adakah padamu hiburan (nyanyian/kesenian)? Karena sesungguhnya orang-orang Anshar senang dengan hiburan (nyanyian)” Maksud dari hadits ini adalah, bahwa sesungguhnya hiburan/kesenian itu merupakan sesuatu yang tidak dapat dipisahkan dari kehidupan manusia, termasuk kehidupan beragama.

Penjelasan tentang konsep estetis/keindahan di atas, berlaku pula pada konsepsi keindahan masyarakat Jawa. Kehidupan kesenian tradisional di dalam masyarakat, secara umum merupakan manifestasi kehidupan kepercayaan masyarakat pendukungnya. Sehingga di dalam masyarakat Jawa, amat sulit dipilah-pilahkan antara kehidupan kesenian tradisional dengan kehidupan kepercayaan/keagamaan. Keduanya hidup dalam satu kesatuan yang saling mendukung. Dengan demikian nilai-nilai keindahan, kebaikan yang “benar” yang dimunculkan oleh karya seni dan kaidah-kaidah keagamaan, hanya mungkin dapat dicapai melui perpaduan yang **selaras** antara keduanya. Unsur **keselarasan**, nampaknya merupakan inti dari pemahaman estetika Jawa. Orientasi hidup dan kehidupan bagi orang Jawa, senantiasa ditujukan untuk menjaga keselarasan (harmonisasi), antara manusia dengan manusia, manusia dengan alam semesta dan manusia dengan Tuhannya. Dengan demikian kehidupan manusia di dalam alam semesta *buwana alit* (mikro kosmos), harus senantiasa selaras dengan ketaraturan hidup *buwana ageng* (makro kosmos). Dalam kehidupan metafisik orang Jawa, keselarasan hubungan antara manusia dengan manusia, manusia dengan alam semesta dan manusia dengan

Tuhannya, hubungan antara awal, hidup dan akhir dari seluruh proses kehidupan adalah sesuatu yang mutlak, yang dinamakan *sangkan paraning dumadi,* atau dikenal sebagai teori **sangkan paran**. Jika terjadi demikian, maka segalanya akan terasa indah (estetis) (lihat Pujasworo, 1984: 18 – 20, Susanto, 1977: 18 – 33). Demikian cita-cita hidup orang Jawa yang selalu mendambakan keadaan yang serba selaras, harmonis. Cita-cita ini sebanarnya berakar pada cita-cita hidup yang lebih hakiki, yaitu menyatunya antara makhuk dan haliqnya, dalam konsepsi Jawa cita-cita hidup yang haqiqi tersebut dinamakan: *manunggaling kawula lan Gusti.* Oleh karena itu keselarasan tersebut selalu harus dijaga, dipertahankan agar dapat mencapai cita-cita yang tertinggi tersebut. Maka setiap individu, setiap benda apapun dalam konsepsi orang Jawa selalu ada "penjaga" yang berfungsi untuk menyelaraskan hidup. "Penjaga" ini ada yang divisualisasikan melalui simbul-simbul, seperti kala makara, naga, binatang-binatang buas dan lain-lain. Ada pula yang hanya diucapkan dengan keyakinan, seperti "*sedulur papat"*, "*sing ngemong",* dalam konsepsi Islam diimani bahwa setiap individu selalu diikuti, dijaga dan diawasi oleh malekat Rokib dan Atit. Dengan demikian dapat dipahami bahwa konsep estetik dipengaruhi oleh beberapa aspek, yakni; citarasa, pengalaman individu, pengetahuan, dan lingkungan budaya.

Dalam pertunjukan Dramatari Wayang Topeng Malang, konsep estetis akan terwujud melalui jalinan yang harmonis diantara struktur lahir (*surface structure*), seperti gerak, iringan, tata rias, tata busana, perilaku ritual, hubungan sosial dan bentuk-bentuk fisik lainnya, dengan sturktur batin (*deep structure)*, yaitu struktur

yang ada di balik fisik. Keduanya merupakan kesatuan yang harmonis, selaras dan serasi, hingga mampu menjadikan mitos bagi masyarakat pendukungnya, hingga diyakini sebagai tuntunan bagi cita-cita hidup.

1.5.1.4 Konsep Simbol Sebagai Produk Budaya

Budaya didasarkan pada lambing atau simbol. Sebuah lambang atau simbol budaya dapat menggantikan rangkaian filosofi pemaknaan yang utuh/lengkap tentang sistem budaya, sistem sosial, dan artefak. Aspek simbolis terpenting dari budaya adalah bahasa (penggantian objek dengan bentuk verbal). Bahasa sebagai lambang/simbol merupakan fundamen tempat pranata-pranata budaya manusia dibangun dan diteruskan secara generatif. Bahasa dalam pengertian yang lebih luas bukan hanya berupa lisan atau tulisan pengganti lisan, akan tetapi segala sesuatu yang mampu digunakan sebagai sarana komunikasi. Dengan demikian bahasa bisa berupa lisan, tulisan, gerakan, gambar maupun simbol-simbol lainnya.

PERPUSTAKAAN UNNES

Simbol sebagai produk budaya mempunyai makna yang sangat luas. semua obyek apapun tentang hasil kebudayaan yang mempunyai makna dapat disebut simbol. Semua komunikasi manusia adalah penampakan *simbol* atau tanda-tanda, sesuatu dari teks yang dibaca. Sebuah *simbol* adalah sesuatu yang merepresentasikan atau berdiri sebagai sesuatu yang lain dalam pikiran seseorang. Sebuah *simbol* adalah sesuatu yang merepresentasikan atau berdiri sebagai sesuatu yang lain dalam pikiran seseorang. Sebuah *simbol* terdiri dari contoh; *ekspresi,* seperti kata, suara, gerak atau

simbol lain dan *isi*, atau sesuatu yang dipandang sebagai penyelesaian makna ekspresi (Hjemslev, 1961). Misalnya, bendera setengah tiang adalah ekspresi yang terkait secara konvensional dengan kematian. Asap terkait dengan rokok dan kanker, dan Inul terkait dengan erotisme/seksi. Tiap penyelesaian makna tersebut adalah hubungan sosial dan berubah-ubah, sehingga kebanyakan jenis hubungan eksis antara ekspresi dan isi.

Simbol dari pandangan semiotik ini diartikan sebagai suatu tanda menurut kesepakatan atau konvensi yang dibentuk secara bersama-sama oleh masyarakat atau budaya di mana simbol itu berlaku, sehingga hubungan antara apa yang dise_
but penanda (*signifian*) dan petanda (*signifie*) bersifat *arbiter* (Teeuw, I984: 41-47; Noerhadi, 1992: 13). Simbol sebagai produk budaya nampaknya lebih bersifat abstrak dan sulit untuk diobservasi, tetapi sebagai suatu kompleks aktivitas manusia yang dipandang sebagai sistem sosial_ lebih kongkrit dan mudah dipahami (Koentjaraningrat, 1985: 100). Kebudayaan merupakan produk yang dihasilkan oleh kemampuan manusia dengan menggunakan lambang atau simbol (Budhisantoso, 1981: 63). Maka dari itu, wujud kongkrit budayaan (produk) dalam bentuk kompleks aktivitas manusia yang saling berinteraksi, tetap memiliki landasan konseptual yang bersumber pada kompleksitas lambing atau simbol. Simbol mempunyai peranan yang sangat penting dalam penelitian kebudayaan. Kebudayaan dan simbol diibaratkan sebagai satu mata uang dengan dua sisi. Pemikiran Geertz (1973:250) tentang kebudayaan dan simbol menjelaskan bahwa, sistem simbol yang diciptakan manusia

dan secara konvensional digunakan bersama, teratur dan benar-benar dipelajari memberi manusia suatu kerangka yang penuh dengan arti untuk mengorientasikan dirinya kepada yang lain, kepada lingkungannya dan pada dirinya sendiri; sekaligus juga sebagai produk dan ketergantungan dengan interaksi sosial.

Simbol merupakan suatu rumusan yang nampak dari segala pandangan, abstraksi dari pengalaman yang telah ditetapkan dalam bentuk yang dapat dimengerti, perwujudan konkret dari gagasan sikap, putusan, kerinduan atau keyakinan (Geertz, 1973:91).

Sistem simbol adalah sistem penandaan yang di dalamnya mengandung makna harafiah, bersifat primer dan langsung ditunjukkan, tetapi juga mengandung makna lain yang bersifat sekunder dan tidak langsung, biasanya berupa kiasan yang hanya dapat dipahami berdasarkan makna pertama (Hadi, 2006: 26).

Simbol sebagai intensionalitas ganda, pertama menunjuk pada makna harafiah, dan yang kedua menunjuk pada makna yang tersembunyi, maka simbol memerlukan interpretasi. Menurut rumusan Ricoeur interpretasi adalah usaha akal budi seseorang untuk mengungkap makna yang tersembunyi di balik makna yang langsung tampak, atau untuk mengungkapkan tingkat makna yang diandaikan di dalam makna harafiah (Triatmoko, 1993: 70; Hadi, 2006: 26-27). Sebuah simbol pada esensianya tidaklah sempurna sebab membutuhkan *interpretant*, atau konteks. Hubungan antara ekspresi dan isi itu sebenarnya muncul dari penandaan suatu kejadian. Ketika interpretant berubah, simbol akan merubah makna. Simbol menghubungkan manusia dengan alam semesta dalam arti yang luas. Berbagai

macam simbol dijadikan alat untuk menyimpan dan, mengekspresikan pengalaman manusia. Melarui simbol terbentuklah komunikasi antara manusia dengan manusia; manusia dengan alam semesta dan manusia dengan hakekat Yang Maha Esa.

1.5.1.5 Tari Topeng Patih Pada Wayang Topeng Malang

Sudah berabad-abad lamanya di Indonesia khususnya di Jawa telah dikenal pertunjukan teater yang menggunakan kata "**wayang**", seperti wayang kulit, wayang wong, wayang gedok, wayang beber, wayang titi, wayang topeng dan lain sebagainya. Bahkan teater boneka yang dari negeri Cinapun masuk ke Jawa juga dinamakan wayang, yaitu wayang potehi. Sebuah inskripsi yang diterbitkan oleh Raja Balitung berangka tahun 829 saka (907 M) menyebutkan kata **mawayang**, dalam teks kalimat sebagai berikut:

> Si Nalu macarita Bhima kumara mengigal kicaka
> Si Jaluk macarita Ramayana
> Marimus mabanol si Mukmuk/si Galigi mawayang buat macarita Bhima yan kumara . . . .

Terjemahan bebas sebagai berikut:

> Si Jalu membawakan cerita Bhima Kumara menari sebagai Kicaka
> Si Jaluk membawakan Ramayana/Si Mukmuk bermain sebagai pelawak/Si Galigi mewayangkan peranan Dewa dalam kisah Bhima Kumara . . . .
>
> (Soenarto, 1989:6)

Dengan demikian istilah "wayang" di sini adalah berarti membawakan (dari bayangan) atau menokohkan sosok (dalam bayangan). Sedangkan wayang itu sendiri berasal dari kata "*yang*" berarti gerak (Koesoemadilaga:1930:12). Contoh "bayang-

bayang" adalah gerakan ilusi, *eyang* adalah sebutan cucu untuk kakek/nenek, maka ini merupakan gerakan usia, sayang adalah gerakan hati "positif" kepada sesuatu yang disayangi dan lain-lain. Jadi wayang adalah merupakan gerakan dari ilusi/imajinasi yang difisualkan. Oleh karena itu dari seluruh seni pertunjukan yang menggunakan istilah wayang selalu terdiri dari dua aspek pokok yaitu ada yang "digerakkan" dan ada pula yang "menggerakkan". Yang digerakkan dinamakan pelaku/pemain/penari atau wayang (anak wayang), sedangkan yang menggerakkan adalah dalang (*narrator*).

Penegasan tentang "yang" ini, dalam suluk pedalangan wayang topeng Malang, sudah ada, yang bunyinya:

Hyang, maringana Hyang
Lunging jangga ngapurancang asta,
Siti api, toya daya, Siti lemah, toya banyu
Daya dayaning marang manungsa
Gumelaring jagad ana angin, Manungsa kanggonan angin,
Gumelaring jagad ana banyu, Manungsa kanggonan banyu,
Gumelaring jagad ana geni, Manungsa kanggonan geni,
Ooooo….

PERPUSTAKAAN
UNNES

Terjemahan bebas:

Hyang[9], maringana Hyang (wahai sesembahan yang mulia)
Tegaknya leher menyatukan tangan
Tanah, api, air, kekuatan
Siti artinya tanah (tempat berpijak), *toyo* artinya air (kebutuhan hidup)

[9] Hyang menurut ilmu bahasa merupakan kata pendahuluan kemuliaan, atau suatu *praefix honorific*. Awalan kemuliaan ini umum dipakai oleh bahasa-bahasa Austronesia. Dalam bahasa Indonesia digunakan awalan seperti *sang,* untuk penghormatan laki-laki, *dang,* untuk penghormatan perempuan, *hang* untuk penghormatan pahlawan dan *hiang/hyang*, untuk penghormatan yang disembah. Segala awalan tersebut berisi suku kata " – – a ng" yang dirasakan seolah-olah dari kata "yang", yakni berarti gerak, yang dimuliakan, sebagai sisa-sisa kepercayaan purba (*animis/samanis*), yang dipercaya mengandung kekuatan luhur atau sakti (lihat Yamin, 1954: 46).

> Itu semua merupakan kekuatan bagi manusia
> Tergelarnya dunia ada angin, manusia memiliki angin
> Tergelarnya dunia ada air, manusia memiliki air
> Tergelarnya dunia ada api, manusia memiliki api
> (wawancara dengan Chattam, tgl. 19 Juli, 3 Agustus 2006, 23 Feb, 2007, 9 Juni 2007).

Kata (H)yang di dalam kesatuan teks suluk pedalangan di atas, menunjukkan daya kekuatan yang luar biasa terhadap kehidupan manusia, ia sebagai "pusat gerak" dan yang "menggerakkan" seluruh apa yang ada di dalam jagad raya ini.

Budaya Wayang Topeng Malang bukan sekedar berupa "tontonan" yang bersifat sekuler belaka, namun di dalamnya mengandung ide-ide, gagasan tentang nilai dan norma yang menjadi tuntunan dalam cita-cita hidup dan kehidupan bagi masyarakat pendukungnya. Wujud dari simbol-simbol fisual seperti bentuk dan nama iringan (*gending*), bentuk gerak, wujud dan warna topeng dan sebagainya, merupakan penginderaan dari gagasan alam pikiran masyarakat. Sudah barang tentu penginderaan ini merupakan bentuk komunikasi verbal dari "teks/wacana" seni pertunjukan tersebut kepada masyarakatnya. Komunikasi ini berjalan "dua arah" sehingga akan diterima dalam alam bawah sadar yang menyebabkan *empati* bagi masyarakat penikmatnya dan menganggap apa yang dinikmati seperti apa yang (harus/pasti) dilakukan/terjadi.

Penokohan pada Dramatari Wayang Topeng Malang, secara garis besar dapat dibagi dua, yakni (1) Tokoh "lepas" dan (2) Tokoh "*lakon*/cerita". Tokoh lepas ialah figur yang tampil mengawali pertunjukan Wayang Topeng tetapi tidak terkait dengan cerita. Namun demikian kehadirannya mutlak harus ada karena memiliki makna

simbolik yang merupakan *cikal bakal* (asal mula) adanya kehidupan (jagad wayang topeng). Tokoh lepas ini lazim disebut Tari **Topeng Patih.** Adapun tokoh *lakon*/ceritera, yaitu tokoh yang masuk dalam cerita, seperti Panji Asmarabangun, Klana, Gunungsari, prajurit, emban, demang dan lain sebagainya.

1.5.2 Kajian Kepustakaan Hasil-Hasil Penelitian

Buku-buku maupun hasil penelitian tentang pertunjukan wayang topeng di Jawa timur yang memuat informasi umum dalam bentuk buku sudah ditulis dalam beberapa tahun silam, seperti AM Munardi, pada tahun 1972, ia salah seorang yang pertama kali menggali wayang topeng Malang. Pada tahun 1979/l980 bersama Sal Mugiyanto menerbitkan buku tentang wayang topeng dengan judul: *Wayang Topeng Malang, Pertunjukan Dramatari Tradisional di Daerah Kabupaten Malang.* Isi buku tersebut memuat aspek kesejarahan dari keberadaan wayang topeng di Kabupaten Malang, yang meliputi: Wayang topeng Jabung, Wayang Topeng Kedungmonggo dan Wayang Topeng Glagahdawa. Buku ini bersifat informative yang cukup berharga.

Pada tahun yang sama, yakni 1979/1980, seorang peneliti dan sejarahwan bernama Soenarto Timoer, membicarakan wayang topeng, dalam bukunya: *Topeng Dhalang di Jawa Timur*. Buku ini membahas wayang topeng di Jawa timur secara umum aspek infomasi kesejarahan menggunakan rujukan dari pustaka sejarah dan bahan arkeologis. Selain itu juga membicarakan tentang fungsi topeng, dan aspek-

aspek penyajian, bentuk-bentuk topeng Malang, dan juga memuat scenario pertunjukan lakon Panji Reni tulisan AM Munardi.

Skripsi yang bertama kali mengangkat pertunjukan wayang topeng Malang dari sudut analisis Bentuk dan Gaya Tari, yaitu M. Soleh Adi Pramono, berjudul: *Gerak Permainan Gunungsari Patrajaya; Sebuah Analisis bentuk dan Gaya pada Wayang Topeng Malang* (tahun 1984 pada ASTI/ISI Yogyakarta). Adapun latar penelitian dari penelitian tersebut adalah kelompok wayang topeng Sri Murgautama pimpinan: Rasimoen dari desa Glagah dawa Kecamatan Tumpang. Tekanan pada penelitian ini adalah analisis struktural gerak tari "permainan" Gunungsari-Patrajaya, yaitu salah satu tokoh dalam cerita panji.

Kemudian pada Sekolah Tinggi Kesenian Wilwatikta (STKW) Surabaya, Tugas Kumorohadi mengangkat wayang topeng di Kedungomonggo sebagai obyek penelitian untuk skripsi S-1, dengan judul: *Pengaruh Modernisasi Terhadap Koreografi Tradisi, studi Kusus pada Perkembangan Koraografi Tari Topeng Kedungmonggo Kubupaten Malang*. Arah pembahasan pada faktor pengembangan koreografis yang terjadi pada wayang topeng Kedungmonggo. Fadjar Yuniarti (1993) mengajukan judul skripsinya pada perguruan tinggi yang sama (STKW): *Tari Topeng* Patih: *Studi Diskriptif Tari Topeng Patih Parang Tejo Dalam Drama Tari Wayang Topeng Di Desa Jabung, Kecamatan, Jabung Kabupaten Malang dan Kemungkinan Pengembangannya*. Tujuan penelitan tersebut seperti yang diajukan oleh Tugas Kumorohadi, yaitu masalah diskripsi struktural elmen gerak tari dan kemungkinan

Pengembangan garap koreografinya. Berikutnya Hani Sustanti Tri Rahayu, mahasiswa Sekolah Tinggi Kesenian Wilwatikta (STKW) Surabaya, dalam penelitian untuk skripsinya, melakukan studi komparasi teknik gerak tari pada wayang Topeng di lima desa, yaitu: Wayang topeng Kedungmonggo, Jatiguwi, Jabung, Precet, dan Gelagahdawa (1996), adapun judul yang diajukan adalah: *Teknik Dasar Bentuk Gerak Tari Dalam Wayang Topeng Malang: Studi Diskripsi Dasar Gerak Tari Wayang Topeng Malang.* Soedji Bagijono (I997) mengajukan judul skripsi S-1 (STKW): *Peran Tari Klana dalam Topeng Jabung: Suatu Studi Tari Wayang Topeng di desa Jabung kecamatan Jabung, Kabuputen Malang*. Tujuan penelitian adalah mendiskripsikan struktur gerak tari Klana, yaitu kajian fungsional elemen gerak terhadap sajian pertunjukan. Berikutnya, juga mahasiswa Sekolah Tinggi Kesenian Wilwatikta (STKW) Surabaya, bernama Deni Prihantini (1994) meneliti tari Gunungsari untuk diajukan sebagai skripsi S-1. Adapun judulnya adalah: *Tari Gunungsari: Studi Deskriptif Komparatif Tari Gunungsari Jabung dan Tari Gunungsari Kedungmonggo*. Perbandingan struktural ini lebih menekankan pada perbendaharaan gerak dan teknik, serta gaya pembawaan Penarinya.

Retno Pamingit (1992), mengambil obyek skripsi S-l tentang wayang topeng yang beriudul: *Tari Topeng Jabung*. (IKIP Surabaya, sekarang Universita Negeri Surabaya). Penelitian tersebut memfokuskan pada kesejarahan wayang topeng di desa Jabung, struktur pertunjukan, fungsi pertunjukan kaitannya dengan kepentingan masyarakat pendukungnya. Selanjutnya Sri Widayati, juga mahasiswa IKIP

Surabaya, pada tahun 1993, mengajukan penelitian untuk skripsi S-1 dengan judul: *Karimoen Profil Seniman Wayang Topeng dari dukuh Kedungmonggo desa Karangpandan, kecamatan Pakisaji Kabupaten Malang.* Penelitian ini bersifat biografi, yaitu mencermati peran Karimoen Pimpinan perkumpulan Wayang Topeng Asmarabangun di dusun Kedungmonggo. Disamping itu juga menyoroti tentang kesejarahan perkumpulan wayang topeng yang dipimpinnya, proses pembelajaran menari dan memahat topeng serta usaha untuk mempertahankan kelestarian perkumpulan ini. Mahasiwi dari Jurusan Tari - FBS - Universitas Negeri Surabaya; Lilik Widiyanti (2000), juga mengajukan penelitian untuk skripsi S1 yang memfokuskan secara umum tentang keberadaan wayang topeng di desa Kedungmonggo, yaitu masalah aspek kesejarahan, gaya tari, tata busana, dan unsur-unsur seni yang membentuk kesatuan pertunjukan.

Tari Klana gagah Pada Wayang Topeng Kedungmonggo Pakisaji Malang: Tinjauan Struktural. Judul tersebut diajukan oleh mahasiswa STSI Surakarta yang bernama Misiono, sebagai skripsi S-1 (1995). Pembahasan meliputi aspek kesejarahan perkumpulan wayang topeng Kedungmonggo mulai dari generasi pertama bernama Serun (kakek Karimoen), sebagai pendiri perkumpulan wayang topeng di dusun Kedungmonggo, fungsi pertunjukan dan bentuk penyajiannya.

Penelitian yang memfokuskan pada bentuk vokal berlagu (suluk pedalangan) pada pertunjukan Wayang Topeng di desa Glagahdawa kecamatan Tumpang kabupaten Malang, diajukan oleh Ninik Harini dan kawan-kawan (Tim peneliti FPBS

IKIP Malang 1999). Penelitian ini mendeskripsikan jenis-jenis vokal berlagu yang dilakukan oleh dalang wayang topeng, meliputi: *Sendon, Suwaka, Sumbreng, Kombangan, Lagon Gerongan,* dan *suluk bubaran*. Pencermatan ditekankan pada deskripsi struktural partitur atau penotasian. Adapun judul yang diajukan adalah: *Deskripsi Vokal Berlagu (Suluk pedalangan) Pada Wayang Topeng Glagahdawa kecamatan Tumpang kabupaten Malang*

Peneliti juga melakukan penelitian dua kali pada perkumpulan Wayang Topeng di dusun Kedungmonggo, yang pertama pada tahun 1992, dengan judul *Studi Analisa Motif Gerak Tari Grebek Jawa pada Wayang Topeng Malang di Dusu Kedungmonggo Desa Karangpandan Kecamatan Pakisaji Kabupaten Malang.* Penelitian menekankan pada anilisa strutur motif gerak tari prajurit kerajaan Jawa (Kediri dan Jenggala).

Penelitian yang kedua berjudul: *Tari Beskalan Lanang:Studi Analisis Motif Gerak Tari Pada Perkumpulan Wayang Topeng Asmarabangun Dari Dusun Kedungmonggo Desa Karangpandan Kecamatan Pakisaji Kabupaten Malang.* (1994). Penelitian ini disamping mendeskripsikan strutur gerak tari, juga mendeskripsikan aspek kesejarahan dan memperoleh temuan tentang istilah *Topeng Patih*, yang berasal dari kata (*a*) *bang-* (*pu*) *tih.* Kata **bangtih** kemudian lentur menjadi **Patih**.

Henricus Supriyanto, dosen jurusan Bahasa dan Sastra Indonesia Universitas negeri Surabaya banyak meneliti beberapa aspek dari pertunjukan Wayang Topeng

Malang, terutama pada aspek sastranya, diantaranya; tahun 1991 meneliti dengan judul: *Cerita Panji Pada Teater Topeng Malang*, (laporan penelitian tidak diterbitkan. Pusat Penelitian IKIP Surabaya). Tahun 1994, mengadakan penelitian yang didanai oleh Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia (MSPI) dengan judul: *Transkripsi Lakon Rabine Panji.* Penelitian ini bertujuan mentraskripsikan pertunjukan Wayang Topeng dengan Lakon Rabine Panji. Tahun 1999, penelitiannya dengan judul *Deskripsi Lakon Wayang Topeng Malang.* Penelitian ini secara khusus mendeskripsikan *lakon-lakon* (cerita) yang dipentaskan oleh beberapa dalang wayang topeng Malang, diantaranya: M. Soleh Adipramono, Rusnadi dan Kasnan. Kemudian pada tahun 1997 bersama M. Soleh Adipramono pimpinan Padepokan Seni Mangundharma desa Tulusbesar kecamatan Tumpang, kabupaten Malang, menulis buku berjudul: *Dramatari Wayang Topeng Malang.* Isi buku ini selain memaparkan kesejarahan pertunjukan Dramatari Wayang Topeng yang diperkirakan sudah ada sejak abad VIII, yang diperkirakan pula memiliki keterkaitan dengan candi Badut, pada masa pemerintahan raja Gajahyana dari kerajaan Kanjuruhan. Selain itu juga memaparkan struktur penyajian, karakteristik tokoh-tokoh, serta deskripsi lakon Panji.

Seni pertunjukan Wayang Topeng secara umum ditulis oleh Sal Murgiyanto dengan penekanan perkembangan pertunjukan wayang topeng pada masa Sunan Kalijaga (periode Jawa Tengah setelah abad XV, dengan judul: *Seni Pertun jukan Wayang Topeng.* Disamping itu sejarahwan yang bernama Ong Hokham menulis

artikel tentang wayang topeng Malang, telaah secara umum namun cukup rinci dengan judul: *Topeng Malang Topeng Perkasa* dalam Majalah Mutiara, no. 279, tgl. 13 Oktober 1982.

Robby Hidayat Dosen Fakultas Sastra Universitas Negeri Malang, juga seorang kolumnis, telah melalukan beberapa penelitian tentang pertunjukan wayang topeng Malang, diantaranya: *Topeng Bapang (1992)*, penelitian ini difokuskan pada analisis motif gerak tari. Kemudian pada tahun 1998, meneliti karakteristik tokoh Bapang lebih mendalam dengan judul: *visualisasi karakteristik Tokoh Bapang.* Tokoh Bapang merupakan salah satu peran yang termasuk khusus, karena tokoh ini memiliki gerak tari yang spesifik, namun tokoh yang tidak memiliki peranan di dalam structur cerita. Tokoh ini hadir hanya sebagai penurun situasi dramatik atau mengendorkan ketegangan ketika situasi sudah mulai meninggi. Kemudian pada tahun 2001 meneliti tentang alisis empat tokoh spiritual dalam pertunjukan wayang topeng Malang, yaitu Klana, Panji Asmarabangun, Sekartaji dan Gunungsari, dengan judul: *Spiritua;itas empat Tokoh Sentral dalam Pertunjukan Wayang Topeng Malang.* Yang terakhir adalah thesis S-2 di STSI Surakarta dengan judul: *Wayang Topeng Malang di Kedungmonggo, Kajian Strukturalisme simbolik, Pertunjukan Tradisional di Malang Jawa Timur.* Tulisan yang tebalnya kurang lebih 400 halaman ini, membahas tentang pertunjukan wayang topeng di Kedungmonggo kaitannya dengan sosial kemasyarakatan pendukungnya. Teori yang diterapkan adalah strukturalisme Levi Starauss. Isinya cukup luas, mengenai kesejarahan, bentuk pemanggungan, kaitan

sosial kemasyarakatan dengan pertunjukan, kaitan geografi dan kondisi alam desa Kedungmonggo dengan tempat kedudukan bahkan penulisnya terkesan ingin memasukkan segala apa yang dilihat, didengar perkumpulan Wayang Topeng, hubungan religius/kepercayaan masyarakat dengan pertunjukan dan analogi pertunjukan Wayang Topeng Kedungmongga melalui tokoh-tokoh dan struktur pemanggungan dengan bentuk rumah "Jawa".

Kritikan terhadap tulisan Robby Hidayat yang berjudul: *Wayang Topeng Malang di Kedungmonggo, Kajian Strukturalisme simbolik, Pertunjukan Tradisional di Malang Jawa Timur.* Teori strukturalisme Levi Strauss yang diterapkan kiranya "bisa", tetapi jangkauan anilisisnya terlalu luas sehingga bias. Sulit diketahui mana yang merupakan temuan, hasil analisis atau rekaan? Seperti rumah jawa yang dianalogikan dengan pertunjukan wayang topeng, terlihat mencari-cari (*otak-atik gatuk)*. Di dalam analisis tersebut tidak diketahui dari mana asalnya topik rumah sebagai model struktur wayang topeng, kaitan rumah dengan pertunjukan dan seterusnya, tiba-tiba muncul topik tersebut. Rumah Jawa ini dikatakan penulisnya sebagai temuan (Hidayat, 2004: 230-350). Sementara pemangku tradisi, bahkan tokoh spiritual sebagai informan kunci mengatakan **tidak ada** kaitan pertunjukan topeng dengan bentuk rumah Jawa. Lebih-lebih rumah Jawa yang ditunjukkan tidak jelas rumah Jawa yang mana, yang pasti bukan rumah Jawa Timur (Malang). Yang ke dua topik tentang geografi dusun Kedungmonggo yang dikait-kaitkan dengan kedudukan perkumpulan wayang topeng, dusun, sawah, sungai dan gunung, disamakan dengan

kondisi kerajaan Jenggala, Ngurawan, Kediri dan Singasari (Hidayat, 2004: 256-279). Kondisi ini sebenarnya sangat subyektif dan ditepat-tepatkan. Jika demikian, akan lebih tepat kalau teori yang diterapkan adalah "Hermeneotik".

Semua hasil-hasil penelitian tersebut akan menjadi bahan acuan serta bahan pertimbangan di dalam penulisan tesis ini. Disamping kajian hasil penelitian tersebut, orientasi tulisan sejenis akan menjadi bahan kajian, seperti tulisan Claude Levi Strauss (tidak dicantumkan angka tahun dan penerbit) terjemahan Agus Cremers (dkk), berjudul *Mitos, Dukun dan Sihir*, dan tulisan Sri Hedy Ahimsa-Putra (2001) berjudul: *Strukturslisme Levi Strauss*, merupakan rujukan utama sebagai pemahaman penulis tentang pendekatan strukturalisme.

1.5.3 Landasan Teori.

Landasan teori ini akan difungsikan untuk mempertajam analisis untuk mengembangkan kepekaan atas fenomena di dalam eksistensi tari Topeng Patih dalam kesatuan seni pertunjukan Wayang Topeng Malang. Dengan demikian di dalam penelitian ini tidak dimaksudkan untuk menguji maupun membuktikan suatu teori, melainkan sebagai alat untuk memaknakan realitas dan data yang tengah dihadapi dan dikaji agar mampu menganalisis dengan penuh kritik (Strauss, 1990: 23, Hadi 2006: 50). Adapun penelitian Struktur Simbolik Tari Topeng Patih pada pertunjukan Dramatari Wayang Topeng Malang, menggunakan pendekatan

strukturalisme, yang pertama struktur gerak tari dari Kaepleer, dan yang kedua strukturalis Levi Strauss.

Menurut Budiman (1999: 111-112), strukturalisme adalah cara berpikir tentang dunia yang secara khusus memperhatikan persepsi dan deskripsi mengenai struktur, yaitu di dalamnya akan menitikberatkan pada usaha mengkaji fenomena seperti mitos, ritual, relasi-relasi kekerabatan dan sebagainya. Disamping itu, strukturalisme memandang beberapa dokumen sebagai obyek fisik aktual atau tersusun secara konkrit, sebagai "teks", fenomena teoritis yang dihasilkan oleh definisi-definisi dan operasi-operasi teoritis (Foucoult, 1973: 47).

Strukturalisme berusaha untuk mengidentifikasi elemen-elemen menyeluruh melalui prosedur-prosedur sistematis, dimana metode analisis adalah strukturalis ketika makna, menurut obyek yang dianalisis, diambil bergantung pada susunan bagian-bagiannya. Strukturalisme pada esensinya adalah sebuah metode komparatif, sebab strukturalisme berusaha menemukan isomorfim dalam dua atau lebih isi. Sekali unit-unit, bagian-bagian, atau elemen-elemen itu dipisahkan secara analitis, mereka dapat digabungkan, digabungkan ulang, dan ditransformasikan untuk menciptakan model-model baru.

Penjelasan struktural berusaha untuk mengidentifikasi dan menyusun unit-unit dalam sebuah sistem untuk menemukan hubungan atau pola "yang lebih mendalam" yang mendasar suatu kejadian atau serangkaian kejadian. Penjelasan berusaha untuk menyelidiki fenomena yang mendasar aturan-aturan, prinsip-prinsip, atau konvensi

yang menghasilkan makna permukaan. Menurut teori, strukturalisme bekerja dengan sistem makna tertutup yang elemen-elemennya dapat diperoleh dan dipisahkan menurut beberapa prinsip atau aturan. Dengan demikian fenomena-fenomena semacam itu dapat dipahami sebagai sistem penandaan atau simbol yang terbuka untuk dikaji.

1.5.3.1 Teori Struktur Gerak Tari Andrienne Kaeppler

Gyorgy Martin dan Erno Pesovar meneliti tarian dengan tujuan untuk pendokumentasian. Hasil penelitiannya berupa pengklasifikasian gerak. Berpijak dari hasil penelitian tersebut, Andrienne Kaeppler menyusun sebuah teori struktur gerak tari dengan menganalogikan gerak tari sebagai struktur bahasa atau sebanding dengan fonem dalam bahasa. Dalam analisis struktural tari itu pada tingkat pertama Kaeppler menyebut **unsur** atau **elemen** *kinetic* (gerak); tingkat kedua menggunakan istilah ***kinemic*** atau, ***morphokinemic***, yaitu berdasarkan gerak yang sudah dikenal, artinya unit terkecil yang rnemiliki makna dalam struktur sebagai sistem gerak; tataran atau tingkat ketiga dengan istilah ,***motifs***, yaitu mengkombinasikan unit-unit terkecil dengan cara khusus sebagai gerak tari sesuai dengan konteks budayanya. Tingkat keempat atau terakhir dalam organisasi gerak tari itu disebut struktur tari secara utuh (lihat Royce, 1977: 64-85, Hadi, 2007: 81-84).

Bandingkan teori Kaeppler tersebut dengan teori **strata** dari Rene Wellek, yang menyatakan bahwa sesungguhnya karya sastra itu terdiri dari struktur norma

yang berlapis-lapis yang di sebut strata. Lapisan norma yang di atas, menyebabkan lapisan, norma yang di bawahnya. Lapisan norna yang pertama adalah lapisan bunyi (sound stratum), lapisan bunyi ini menimbulkan lapisan norma kedua yang disebut arti (unit of meaning), pada lapis kedua ini, tiap-tiap kata tunggal mempunyai makna sendiri yang kemudian bergabung di dalam konteks yang melahirkan frase dan seranjutnya melahirkan pola-pola kalimat. Lapisan kedua ini menimbulkan, lapisan ketiga (di bawahnya) yang disebut dunia ciptaan seorang pengarang (Wellek, 1956: 151-153).

Fenomena tari dapat dilihat sebagai fenomena kebahasaan karena keberadaan tari pada dasarnya adalah ekspresi, perwujudan, atau simbolisasi dari pandangan atau perasaan-perasaan manusia. Pandangan dan perasaan ini ingin dikomunikasikan, disampaikan kepada orang lain (penonton). Jadi pertunjukan tari sebenarnya adalah juga wahana komunikasi seperti bahasa. Suatu tarian dapat dijelaskan sebagai suatu totalitas dimana elemen-elemen strukturalnya mempunyai pola tata urutan tertentu sesuai dengan konteks budayanya.

Sebagai materi baku dan paling mendasar di dalam tari adalah gerak. Gerak tersebut dipergunakan sebagai media untuk mengungkapkan ekspresi dan mediumnya adalah tubuh manusia. Ungkapan ekspresi melalui gerak tersebut merupakan suatu pernyataan imajinatif yang dituangkan dalam bentuk simbul-simbul. Karena simbul-simbul ini berupa gerak, maka di dalam kontek koreografi, **gerak** merupakan sesuatu yang sangat esensial. Sedangkan perwujudan simbul-simbul merupakan

kemanunggalan dari pola imajinasi manusia dengan kenyataan indrawi atau kasat mata. Gerak dapat berfungsi tidak saja karena koordinasi berbagai factor, tetapi juga karena fungsi ritmis dari struktur tubuh. Atas dasar gerak-gerak alamiah yang tidak perlu dilatih, gerak tari berkembang menuju bentuk perwatakannya dan nilai ekspresifnya.

Dalam struktur gerak tari, gerak dibaca sebagai **teks**, yang memiliki tataran hirarki sebagaimana strutur bahasa. Tataran yang tertinggi dalam hirarki struktur kebahasaan dapat dikatakan sebagai bentuk atau wujud karangan. Identik dengan itu, struktur teks tari tersusun dari gerak yang diwujudkan untuk menghasilkan "bentuk" secara keseluruhan? Kata "bentuk" dipakai oleh semua cabang seni untuk menerangkan sistem di dalam kehadiran cabang seni. Gagasan atau emosi menjadi terwujud jika dikomunikasikan lewat bentuk. Bentuk adalah aspek estetis yang dikomunikasikan dan dilihat secara visual oleh penonton. Penonton tidak melihat elemen-elemennya tetapi melalui kesan yang mengikat secara menyeluruh. Hal ini relevan khususnya buat seni waktu seperti musik, teater, dan tari.

Bentuk sesungguhnya dapat didefinisikan sebagai hasil pernyataan berbagai macam elemen yang didapatkan secara kolektif melalui vitalitas estetis. Dengan demikian hanya dalam pengertian inilah elemen-elemen tersebut dihayati keseluruhan menjadi lebih besar dari jumlah bagian-bagiannya. Proses penyatuan dimana bentuk yang dicapai tersebut dinamakan komposisi. "Bentuk" merupakan sesuatu yang dapat dibedakan dari materi yang ditata (Smith, 1985: 6). Bentuk tari merupakan hasil

keseluruhan di dalam koreografi. Dengan demikian, bentuk adalah wujud dari rangkaian-rangkaian gerak atau pengaturan laku-laku. (Elfeldt, 1967). Rangkaian-rangkaian gerak yang dimaksud adalah keselarasan hubungan antara motif gerak satu dengan motif gerak yang lainnya, secara hirarkis atau susunan yang berjenjang (Wido, 1992: 9).

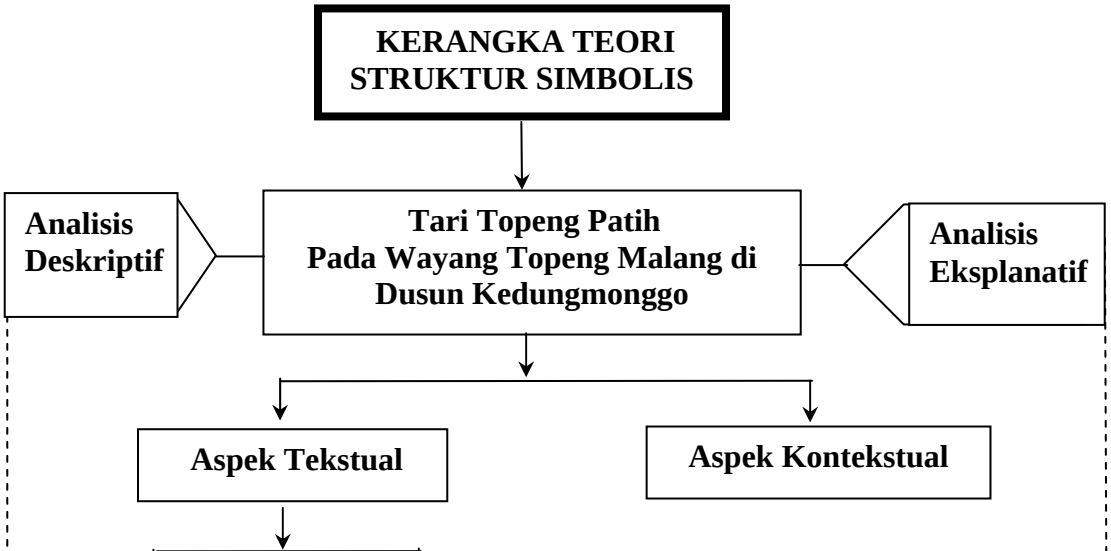
1.5.3.2 Teori Strukturalis Levi Strauss

Pendekatan Strukturalisme ini dimaksudkan untuk mengadaptasi model analisis Levi Strauss tentang mitos, yaitu yang memungkinkan seorang peneliti bertindak sebagai "teropong" dan "kaca pembesar" yang memungkinkannya mempelajari dari dekat tindak-tanduk, kegiatan, akal bawah sadar dalam keadaannya yang paling murni dan polos, dimana pemikiran liar akal menggunakan seluruh jaringan, aturan dan paksaan fundamental dan universalnya dalam proses penataan segala material kongkrit yang diambil dari kenyataan kongkrit dan sisa-sisa bahan mitos lainya (Cremers, 1997:87-88).

Dalam strukturalisme Levi Strauss, dijelaskan beberapa konsep penting, yaitu konsep struktur dan konsep transformasi. Mengenai konsep struktur, Levi Strauss mengatakan, bahwa struktur adalah model yang dibuat untuk memahami atau menjelaskan gejala kebudayaan yang dianalisisnya, yang tidak ada kaitannya dengan fenomena empiris kebudayaan itu sendiri. Model ini merupakan relasi-relasi yang berhubungan satu sama lain atau saling mempengaruhi, atau struktur adalah *relations*

of relations atau *sistem of relations* (Strauss, 1963 dalam Ahimsa, 2001: 61-63). Levi Strauss membagi struktur menjadi dua macam, yaitu: struktur **lahir** atau struktur **luar** (*surface structure)*, dan struktur **batin** atau struktur **dalam** (*deep structure).* Struktur lahir dapat dianalogikan sebagai gejala atau realitas organik, yang nampak lebih empirik dan konkrit sementara struktur batin lebih kepada makna kultural-simbolik, yaitu ide, gagasan yang bersifat, supraorganik, yang sifatnya abstrak dan tak teraba, yang ada di balik realitas organik (Hadi, 2005).

Dalam antropologi budaya, analisis seni dan kesenian dapat menggunakan beberapa paradigma. Dalam penelitian yang menggunakan pendekatan struktural ini, tari Topeng Patih akan dikaji secara tekstual yang relatif berdiri sendiri dan sera kontekstual sosial budaya masyarakat Malang khususnya dusun Kedungmonggo tempat hidup dan berkembangnya kesenian tari Topeng Patih. Kontek dapat dipahami melalui teks atau wujud fisiknya. Dengan demikain teks dan konteks merupakan satu kesatuan yang tak terpisahkan, Ahimsa (1977) menyebunya **sebagai teks dalam konteks**. Untuk lebih jelasnya kerangka teori dalam penelitian ini dapat dikemukakan melalui skema di bawah ini.



STRUKTUR LEVI-STRAUSS	
Surface Structure Struktur Luar/fisik	***Deep Structure*** Struktur Dalam
Bentuk: Aktor/Penokohan Ritual Giro Solah Tata busana/rias Musik Pengiring Panggung	**Makna:** Aktor/Penokohan Ritual Giro Solah Tata busana/rias Musik Pengiring Panggung

Skema 1: Penerapan Kerangka Teori

PERPUSTAKAAN
UNNES

1.6 **Metode Penelitian**

Penelitian ini dimaksudkan untuk mengkaji secara mendalam fenomena seni pertunjukan yang berkaitan dengan ideology masyarakat pendukungnya. Dengan demikian di dalam prosesnya, secara seksama peneliti akan terlibat secara penuh di lapangan. Data yang di kumpulkan di lapangan bersifat holistik diantaranya: gerak tari Topeng Patih secara khusus dan gerak tari pada Wayang Topeng Malang secara keseluruhan, mempelajari macam ritual yang berkaitan langsung dengan kehidupan Wayang Topeng Malang, kaitan vocal/lagu dalang dengan gending, musik pengiring dan suasana dramatik, serta makna filosofi yang menjadi satu kesatuan ideologi kehidupan Wayang Topeng Malang. Dengan demikian proses penelitian yang dilakukan selama sembilan bulan lebih, yaitu dari bulan Desember 2006 sampai dengan bulan September 2007, mencakup tentang pendekatan yang digunakan, pertimbangan penetapan lokasi dan objek kajian, strategi pengumpulan data, teknik pencermatan data dan teknik penyusunan laporan secara cermat.

PERPUSTAKAAN
UNNES

1.6.1 Pendekatan Penelitian

Penelitian ini digunakan untuk memahami makna simbol kedudukan dan fungsi tari Topeng Patih pada struktur penyajian Wayang Topeng Malang di daerah Kedungmonggo Kabupaten Malang dalam hubungannya dengan pemahaman masyarakat pemangku tradisi (penari, dalang, pemusik, penikmat). Dengan posisi tersebut, penelitian ini berupaya untuk mengkaji secara mendalam makna simbol

pada koreografi, struktur penampilan Tari Topeng Patih dalam keseluruhan pertunjukan Wayang Topeng Malang dengan seluruh aspek atribut pendukungnya dan perilaku pendukungnya (termasuk perilaku ritual) yang merupakan satu kesatuan dengan pertunjukan Wayang Topeng.

Upaya mengatasi problem teoretik dilakukan pengkajian teoretik secara mendalam yang dilengkapi dengan realitas empirik. Sedangkan untuk mengatasi problem empirik digunakan paradigma **kualitatif** dengan pertimbangan bahwa: (1) memiliki karakter yang mementingkan makna dan konteks dengan perspektif *emik* (logika induktif berdasarkan data), sehingga dapat melukiskan objek sesuai kondisi yang wajar (*natural setting*); (2) desain penelitian yang luwes memungkinkan untuk mengadakan penyempurnaan selama proses penelitian sesuai dengan realitas *plural*, sedangkan proses penelitian bersifat siklus, interaktif, (3) pengumpulan dan analisis data berlangsung secara simultan, dan lebih mementingkan kedalaman/dari pada keluasan cakupan penelitian; (4) observasi dan wawancara mendalam (*in depth interuiew*), dan cara membandingkan menjadi wahana utama dalam pengumpulan data. Observasi dimanfaatkan untuk menggali fenomena terhadap praktik (tindakan) sosial dan praktik pergelaran, sedangkan wawancara digunakan sebagai pendekatan yang bersifat formal maupun non formal; (5) instrumen penelitian adalah peneliti sendiri.

Kehadiran peneliti di lapangan cukup banyak dilakukan karena jangkauan lokasi cukup dekat, hubungan personal antara pemangku tradisi (seniman tari, dalang,

pengrawit dan nara sumber kunci) dengan peneliti cukup dekat dan akrab, serta waktu yang cukup tersedia. Terutama pengumpulan data yang berhubungan dengan deskripsi gerak, makna simbol hubungannya dengan *kawruh ngelmu Jawa* yang berkaitan dengan Wayang Topeng khususnya Topeng Patih. Deskripsi daerah setempat antara lain mengenai lokasi dan keadaan alamnya, sistem kemasyarakatan, kekerabatan, jumlah penduduk dan sebagainya, banyak didapatkan dari masyarakat melalui berbagai macam sumber. Maka untuk lebih jelasnya gambaran metode penelitian ini akan disajikan secara lengkap pentahapannya.

1.6.2 Pertimbangan Penetapan Lokasi dan Objek Kajian

Penetapan lokasi dan obyek kajian ditentukan melalui alasan-alasan yang mendasar diantaranya, *pertama* ketertarikan peneliti terhadap tema obyek kajian (Wayang Topeng Malang, yang mengkhususkan pada tari Topeng Patih), *kedua,* jangkauan teoritik yang mampu dibangun, *ketiga,* kedekatan lokasi dan hubungan yang harmonis informan dengan peneliti dan *keempat* kecukupan waktu dan dana. Maka penelitian ini menetapkan lokasi di Dusun Kedungmonggo Desa Karangpandan, Kecamatan Pakisaji Kabupaten Malang Jawa Timur, dengan mempertimbangkan faktor-faktor sebagai berikut:

a. Wayang topeng yang terdapat di Kedungmonggo relatif masih sering ditampilkan, setidaknya selalu tampil pada acara *Senen Legi-an* yang bertujuan untuk membina

regenerasi dan merupakan suatu keterikatan moral untuk mengingat hari jadi dusunnya.

b. Silsilah pewarisan wayang topeng di Dusun Kedungmonggo relatif menunjukkan kronologi yang jelas dari pada perkernbangan perkumpulan wayang topeng di tempat yang lainnya. Walaupun wayang topeng Kedungmonggo kini dikembangkan oleh generasi kelima, beberapa saksi mata, dan dokumen keluarga masih dapat dijangkau oleh peneliti.

c. Masyarakat di Dusun Kedungmonggo masih melestarikan tradisi nyadran, yaitu berkunjung secara serentak pada hari jadi dusun ke pundhen Belik Kurung dan menggelar sebagian tari topeng di sana. Ini adalah suatu keuntungan bagi penulis untuk lebih mudah menggali data tentang hal-hal yang berkaitan dengan masalah keyakinan tentang leluhur mereka.

d. Alasan subjektif adalah telah terbinanya hubungan sosial, baik sebagai guru, teman, atau sebagai anggota non formal dari perkumpulan Wayang topeng di Dusun Kedungmonggo. Sehingga, penelitian ini tidak terasa asing untuk menjalin hubungan yang lebih komprehensif

PERPUSTAKAAN UNNES

1.6.3 Subyek Penelitian Dan Lokasi Penelitian

Subyek penelitian yang dipilih dalam penelitian ini, adalah para pemangku tradisi yang memiliki kredibilitas di dalam "jagad" Wayang Topeng Malang. Mereka dipilih dan ditetapkan sebagai informan kunci (*key informants*) yang banyak memiliki

pengetahuan luas dan mendalam, dalam hal ini dipilih subyek penelitian yang kaya akan informasi (*information rich*) yang secara langsung terlibat di dalam kehidupan pertunjukan Wayang Topeng Malang, yang meliputi, pewaris aktif (*active bearer*) Wayang Topeng Malang, empu/pakar karawitan Malangan termasuk musik iringan Wayang Topeng Malang, seniman yang dipandang konsisten di dalam pelestarian dan pengembangan tari Malangan khususnya Wayang Topeng baik secara teknik maupun kedalaman makna simbol-simbol pada pertunjukan Wayang Topeng Malang, pengrawit/penata musik, dalang dan penonton aktif Wayang Topeng. Sungguhpun demikian, jumlah informan dan responden sesuai dengan konteks informasi yang hendak digali, tidak terbatas tergantung dari sejauh mana data yang mereka kemukakan itu sudah jenuh (*saturation*), artinya bahwa hal-hal yang mereka sampaikan bukanlah suatu hal yang bersifat baru lagi, atau cenderung mengulang saja, tetapi juga mengoptimalkan dan memfokuskan seleksi sampel secara berkelanjutan (Muhadjir 1989: 134-135). Adapun informan kunci yang dipilih adalah sebagai berikut;

PERPUSTAKAAN
UNNES

1.6.3.1 Pewaris Wayang Topeng Kedungmonggo

Karimoen yang sekarang berusia 87 tahun. Saat ini dia adalah generasi tertua dari perkumpulan Wayang Topeng Asmorobangun Kedungmonggo, yang sampai sekarang masih aktif membuat topeng bersama istrinya Mak Yam. Karimoen saat ini bertindak sebagai dalang sering juga ikut *nabuh* kendang ketika ada dalang yang

ditugasi. Disamping itu Karimoen yang akrab dipanggil "Mbah Mun" merupakan guru *kawruh* ilmu kebatinan Jawa yang memiliki pengikut/murid cukup banyak, maka sering memberikan wejangan baik gerak tari, lakon maupun *ngelmu* (aspek filosofis Wayang Topeng), serta ilmu kebatinan Jawa tentang *urip lan panguripan*. Kini Karimoen hanya duduk di kursi roda, kedua kakinya patah karena kecelakaan pada tahun 2000, pendengarannya sudah jauh berkurang dan kini harus menggunakan alat bantu pendengaran elektronik, itu saja masih harus meningkatkan volume suara jika berbicara dengannya. Namun sekalipun hanya bisa duduk di kursi roda, ia masih aktif menatah topeng memenuhi pesanan yang relatif tidak pernah berhenti.

1.6.3.2 Empu Karawitan Malangan

Narasumber ini bernama **Madyautomo** (almarhum, meninggal bulan Februari 2007, dalam usia 77 tahun). Akrab dipanggil ***mbah* Mad**, ia *empu karawitan* Malangan yang juga sebagai pewaris Topeng Jatiguwi Kabupaten Malang. Disamping bertindak sebagai pengendang, semasa mudanya juga sebagai penari khususnya tokoh Gunungsari. Madya Utomo ini dikenal pula sebagai *guru ngelmu* kebatinan Jawa yang cukup berpengaruh, khususnya bagi para seniman karawitan (*panjak*) dan guru *Waranggono tandhak (*penari)/*pesinden* Tayub. Teknik pembelajarannya adalah pecantrikan terlibat yaitu calon *waranggono/tandhak/sinden* tayub, tinggal dirumah Madya Utomo ini dalam beberapa waktu, dia diajari *gending, solah* (gerak tari), dan vokal tembang. Sedang dalam prakteknya selalu diajak

tanggapan pada orang punya hajad. Jika sudah dianggap mampu, lalu dilaksanakan *tutupan* (semacam wisuda) dengan mengadakan ritual/selamatan. Ini menandai bahwa siswa tersebut sudah siap dilepas sebagai *Waranggono tandhak (*penari)/*pesinden* Tayub.

1.6.3.3 Pewaris Wayang Topeng Malang yang saat ini Paling Tua Usianya

Munawi yang mengaku lahir tahun 1916, saat ini satu-satunya pewaris topeng di dusun Mangu kecamatan Lowokwaru Kota Malang yang masih hidup. Sewaktu bergabung dengan perkumpulan Wayang Topeng Kecil[10] sekitar tahun 1930 sampai dengan 1960-an, ia sering manari Topeng patih maupun tarian pembuka yang disebut *pakaian lanang.*[11] Sampai sekarang ini masih "semangat" untuk menari topeng Klana maupun Patih, walaupun tidak sempurna karena tenaganya sudah termakan usia. Yang menarik, narasumber ini sangat mencintai dan bangga dengan kesenian Wayang Topeng. Begitu cintanya, jika dia sakit, kemudian diajak cerita atau diminta menjelaskan tentang gerak-gerak tari pada Wayang Topeng, maka ia merasa sehat kembali. Terbukti ketika peneliti berkunjung kerumahnya, waktu itu menurut isterinya ia sedang sakit baru 1 bulan menjalani operasi wasir. Kemudian diajak bercerita tentang masa kejayaannya sebagai penari Wayang Topeng, lambat laun

[10] Wayang Topeng Kecil adalah nama perkumpulan Wayang Topeng Malang di dusun Mangu (sekarang masuk kecamatan Lowokwaru Kota Malang) yang hidup sekitar tahun 1930 – akhir 1960. Pada organisasi ini Munawi aktif sejak usia 14 tahun.

[11] Pakaian lanang untuk menyebut tarian putri yang menggunakan celana dan *rapek* yang lazim dikenakan oleh tokoh putra (lanang). Sebenarnya yang dimaksud *pakaian lanang* ini adalah tari Beskalan Putri.

suaranya semakin lantang, bahkan berdiri memperagakan beberapa gerakan tari Patih yang dikuasainya.

1.6.3.4 Seniman yang Konsisten Terhadap Tari Tradisional Malang

Seniman tari yang berangkat dari kesenian Ludruk, bernama **Chattam Amat Redjo** (66 th). Ia salah satu murid Karimoen, juga murid Kangsen (almarhum) tokoh dan pewaris Wayang Topeng Jabung, dan (*mbah*) Semo (alm) tokoh seniman Ludruk di desa asalnya (desa Ndoko kecamatan Pagelaran Kabupaten Malang). Sebagai seorang seniman, Chattam cukup rajin "mencari**"** keterampilan tari khususnya tari Topeng yang sekaligus *meguru ngudi kawruh ngelmu* Wayang Topeng kepada seniman Wayang Topeng, yang paling banyak *ngangsu kawruh* (menimba ilmu) pada Kangsen (alm) tokoh wayang Topeng yang sekaligus kepala desa Jabung kecamatan Jabung Kabupaten Malang di tahun 1960 – 1980an dan dengan mbah Semo. Dari pak Kangsen dan Semo inilah Chattam memperoleh banyak tentang ilmu berkesenian sekaligus pandangan hidup berkesenian dari (*mbah)* Semo. Disamping nama Kangsen dan Semo , masih banyak tokoh-tokoh Wayang Topeng yang menjadi guru Chattam, diantaranya Wiji (desa Kopral) yang meninggal di usia 109 thn pada tahun 1992, Tirtonoto (alm) tokoh Wayang/dalang Topeng legendaris desa Jabung dan Tumpang, Karimoen Kedungmonggo, Madyo Utomo (alm) Jatiguwi dan masih banyak lagi. Sampai sekarang ia memimpin sanggar tari yang didirikan sejak tahun 1968 yang diberi nama **Swastika** beralamat di Jl. Gading No. 14 Malang. Sebagai seniman tari

Chattam cukup produktif, banyak komposisi yang sudah dihasilkan, diantaranya; menyusun tari Beskalan putri, tari Gading alit, Senggot Tengger, Kalingan padang dan masih banyak lagi.

1.6.3.5 Pewaris Wayang Topeng Malang Timur

Mohammad Soleh Adipramono, SST akrab dipanggil Mas Soleh, yang lahir pada tahun 1951. Ia adalah pewaris Wayang Topeng di wilayah Tumpang (Malang Timur). Ia keturunan (*mbah*) Rusman yang popular dipanggil Kek Tir (karena anak pertamanya bernama Tirtonoto)[12]. Aktiftasnya di dalam jagad kesenian, ia sebagai dalang Wayang Topeng wilayah Malang Timur, dalang wayang kulit *Wetanan* (versi Malang), juga versi Surakarta. Disamping itu ia juga sebagai penari dan koreografer. Ia lulusan ASTI dan ISI Yogyakarta Jurusan Komposisi Tari. Ia pernah menjadi dosen tetap di IKIP Malang dari tahun 1985 sampai 1989, kemudian karena sesuatu hal ia keluar dari PNS. Isteri pertama seorang guru SMP, memiliki 2 orang anak perempuan, namun diceraikan pada tahun 1990. Isteri keduanya seorang warga Negara Amerika Serikat bernama Elysabeth Karen. Nampaknya Elysabeth ini memiliki talenta seni dan bahasa yang kuat, sehingga dengan cepat menguasai berbagai macam tari dan vokal (*sindenan)* Malangan dan cukup popular di kalangan seniman Tayub maupun Wayang kulit. Bahkan kini Elysabeth memiliki acara tetap di

[12] Masyarakat pedesaan di Malang memiliki tradisi bahwa nama anak pertama baik laki maupun perempuan akan menjadi panggilan bapaknya. Misalnya nama anaknya Suminah maka bapaknya dipanggil "Pak Suminah atau Kik Suminah". Demikian pula "Kik Tir" atau Pak Tirtonoto

stasiun televisi Jawa Timur yaitu JTV dengan acara **Elysabeth Nyinden** yang ditayangkan setiap Malam Minggu. Kini Soleh bersama isteri keduanya memimpin sebuah padepokan seni bernama Padepokan Mangundarmo di desa Tulusbesar kecamatan Tumpang Kabupaten Malang, yang isinya membina seni tari, Karawitan dan Pedalangan.

1.6.3.6 Penari dan Pewaris Wayang Topeng Kedungmonggo

Cucu Karimoen, anak dari Taslan Harsono almarhum (anak angkat Karimoen) bernama **Suroso** (35 th). Sekarang Suroso inilah yang memegang kendali perkumpulan Wayang Topeng Asmorobangun Kedungmonggo. Ia disamping sebagai penari Klono, juga sebagai pengendang generasi sekarang. Aktivitasnya cukup tinggi, disampaing sebagai guru kesenian di SMA Batu (PNS), ia juga sebagai pembantu teknis pada Dinas Pendidikan Kota Batu sebagai tenaga lapangan bidang kesenian.

Adik kandung Suroso bernama **Handoyo** (32 th). Berbeda dengan kakaknya yang aktif mengajar tari di sekolah-sekolah sekaligus PNS, Handoyo lebih konsentrasi sebagai penari Klono dan Patih, serta mewarisi keahlian ayahnya (Taslan Harsono) sebagai pengukir topeng. Pekerjaan sehari-harinya sebagai staf SPBU Pakisaji kabupaten Malang.

1.6.3.7 Pengrawit, Penata Musik Malangan

Sumantri (53 th) seorang pengrawit yang berangkat dari *panjak Ludruk* hingga berkembang menjadi komponis karawitan *Malangan* termasuk Tari Topeng. Sumantri ini cukup pengalaman di dalam menata gending/musik, baik sebagai iringan tari tradisional dan kreasi baru, diantaranya menyusun iringan Tari Gading Alit, Tari Sembrama, Modivikasi Tari Bapang, modivikasi tari Beskalan, menyusun iringan Wayang kulit Malangan kolosal untuk Nahdlatul Ulama, maupun sebagai *"parimitan"* yaitu sajian khusus musik karawitan. Beberapa kali memperoleh penghargaan dalam festival piñata musik dalam rangka Pekan Budaya Jawa Timur. Kini Sumantri bekerja sebagai tenaga teknis pada Dinas Pariwisata Kota Malang, disamping itu sebagai dosen luar biasa bidang Karawitan pada Program Studi Seni Tari Universitas Negeri Malang.

1.6.3.8 Penonton Wayang Topeng

Siyami (78 th) (akrab dipanggil Lik Mi) Ibu kandung M. Soleh. Siyami ini menikah dengan Sapari (almarhum) pada usia 9 tahun. Menurut ceritanya, saat itu ia belum mengerti jika sudah dinikahkan, ia masih suka bermain kelereng, layang-layang dan *jumpritan*[13] seperti layaknya anak seusianya. Suaminya adalah Dalang

[13] *Jumpritan* adalah permainan yang terdiri dari beberapa orang anak. Dari beberapa anak tersebut diadakan undian dengan *hompimpah* satu diantaranya yang kalah terkena sanksi, yaitu ditutup matanya, sedang yang lain bersembunyi. Tugasnya mencari mereka yang bersembunyi. Jika semua dapat ditemukan, maka yang ditemukan pertama itulah yang menggantikan sanksi tersebut. Tetapi

Macapat sedang kakak iparnya (Pakde) Tirtonoto[14] (alm) guru tari dan dalang legendaries Wayang Topeng Jabung. Karena semenjak memiliki suami ia sering diajak *tanggapan* atau pentas dan diajak nonton pertunjukan Wayang Topeng maupun Wayang Kulit, maka Siyami ini kecanduan hingga menjadi kegemaran nonton Wayang Topeng dan wayang kulit, maka semenjak gadis hingga kini sudah bercicit, jika ada pertunjukan Wayang Topeng dan semacamnya selalu berusaha menonton.

Kreteria pemilihan subyek penelitian ini didasarkan atas; 1) keterlibatan secara langsung baik fisik maupun emosional terhadap pertunjukan Wayang Topeng Malang. Yang dimaksud keterlibatan secara fisik, subyek penelitian adalah pemain (dalang, penari, pengrawit, *sesepuh* yaitu orang yang dituakan) yang sudah diyakini kredibilatasnya dengan melalui informasi beranting (*snow ball)*. Adapun yang dimaksud keterlibatan secara emosional, subyek penelitian adalah simpatisan berat Wayang Topeng yang ditandai dengan frekwensi menonton dari tahun ke tahun sehingga hafal setidaknya struktur pergelaran dan perubahannya dari tahun ke tahun. 2) Pengalaman dan pemahaman terhadap pertunjukan Wayang Topeng, antara lain karakter penokohan, gerak masing-masing tokoh, jenis gending, etika di dalam

---

jika tidak dapat menemukan semuanya, sampai ada yang menculik kembeli yang sudah ditemukan, maka ia kembali terkena sangksi.

[14] Kik Tir (Kik Rusman) adalah murid langsung *mbah Reni* dari Polowijen yang disebut-sebut oleh Pegaut dalam bukunya Javanice Vortoningen (1928) tokoh legendaris Wayang Topeng Malang pada Jaman Bupati Soerjoadiningrat 1898-1934. ia punya anak yang tertua bernama Tirtonoto (berikutnya menjadi pemain dan dalang Wayang Topeng Jabung yang sangat termashur), anak yang kedua bernama Reksa menikah dengan Siyami barputra 3 orang, 1) Turiyani, 2 M. Soleh (pemain dan dalang Wayang Topeng/Wayang Kulit), 3) Jumiarah, sekarang kepala UPTD Kecamatan Turen Malang.

pertunjukan, karakter dan makna topeng melalui berbagai atribut termasuk warna topeng. Subyek penelitian ini adalah orang-orang tertentu saja seperti dalang, sesepuh atau orang yang secara intensif mendalami ilmu *kawruh* Jawa, melalui hubungan antara makna dan isi Wayang Topeng dengan *sangkan paran* hidup dan kehidupan manusia (Bachtiar, 1983). Orientasi hidup dan kehidupan orang Jawa selalu ditujukan untuk keselarasan dan keseimbangan antara manusia dengan Tuhannya dan manusia dengan lingkungannya (dunianya). Keselarasan hidup manusai dengan konstelasi alam semesta mengandung makna bahwa kehidupan *buwana/jagad alit* (mikro kosmos) harus berada dalam irama hidup yang selaras dengan keteraturan hidup *buwana/jagad agung* (makro kosmos). Apabila hal ini dapat terjadi, maka segalanya akan tampak indah/*laras* (Susanto, 1977:33). Fenomena ideologi tersebut sangat dipegang teguh oleh masyarakat pendukung Wayang Topeng Kedungmonggo khususnya dan Wayang Topeng Malang umumnya. Dalam menganalisis fenomena ideologi senantiasa mengkaitkan antara pengetahuan, kenyataan, dan dominasi. Fenomenologi seperti dikemukakan oleh Alfred Schutz bertolak dari pandangan Weber, yakni tentang metode penafsiran dan pemahaman (interpretative understanding) tindakan sosial antar hubungan sosial, dengan tesisnya **tindakan penuh arti**. Menurut Schutz (Ritzer,1980) bahwa tindakan manusia menjadi suatu hubungan sosial bila manusia memberikan arti atau makna tertentu terhadap tindakannya, dan manusia lain memahami tindakan tersebut sebagai sesuatu yang penuh arti (Jazuli, 2003: 54-55). Kreteria-kreteria tersebut ditentukan agar informasi

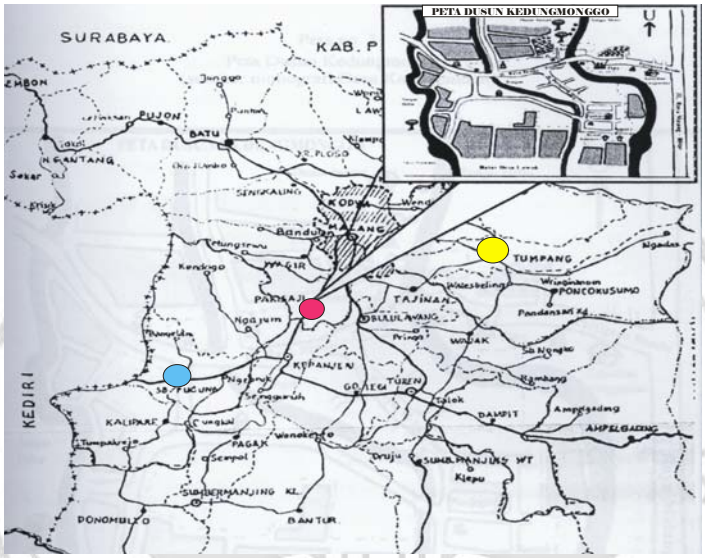
yang diperoleh mempunyai variasi namun mengarah pada fokus kajian secara mendalam. Pihak luar akan dilibatkan sejauh pemahaman terhadap fenomena dapat diyakini.

Latar (konteks) penelitian ini adalah pertunjukan Wayang Topeng Malang khususnya makna simbolik estetik tari Topeng Patih pada Wayang Topeng Kedungmonggo Kabupaten Malang, hubungannya dengan struktur pergelaran dan aspek-aspek lain yang menjadi satu kesatuan terbentuknya simbol. Subyek penelitian tersebut di atas akan digali tentang pengalaman, keterampilan, pengetahuan dan tindakannya sehubungan dengan konsep berkesenian dan pemahaman tentang hidup dan kehidupan manusia yang di*tuntun*kan melalui pertunjukan Wayang Topeng Malang. Lebih spesifik pada tari Topeng Patih, pemahaman sosiokultural (budaya Jawa) dan perjalanan hidup berkaitan dengan profesi sebagai pemain, penikmat, simpatisan pertunjukan Wayang Topeng Malang. Dari latar penelitian tersebut, tampak secara jelas lokasi penelitian di dusun Kedungmonggo desa Karangpandan Kecamatan Pakisji, jarak antara lokasi dengan kota Malang kurang lebih 15 km. kearah selatan. Masyarakat di desa ini sebagian besar adalah petani (penggarap maupun buruh), sebagian yang lain adalah pedagang, tukang ojek, tukang pande besi, perajin topeng, *panjak* (pekerjaan yang ditekuni sebagai pengrawit professional) dan sebagian kecil guru/PNS. Desa ini memiliki perkumpulan Wayang Topeng **Asmorobangun** yang sampai sekarang dapat dikatakan paling aktif dan memiliki narasumber generasi kedua yang berusia 87 tahun. Sebagai varian adalah desa-desa

PERPUSTAKAAN UNNES

di Kabupaten Malang yang sampai saat ini memiliki perkumpulan wayang topeng yang masih hidup. Desa tersebut diantaranya (1) dusun Glagahdowo desa Pulungdowo Kecamatan Tumpang, dari pusat kota Malang berjarak lebih kurang 30 km. ke arah timur. Desa ini diapit oleh dua peninggalan sejarah Singasari berupa candi Yayaghu (Jago) makam raja Sri Jaya Wisnuwardana yang letaknya di desa Tumpang 4 km sebelah timur desa Glagahdowo dan candi Kidal makam Raja ke II Singasari Prabu Anusapati yang letaknya di desa Kidal 4 km ke sebelah barat desa Glagahdowo. Di desa ini terdapat perkumpulan Wayang Topeng Sri Margo Utama berdiri tahun 1948 yang dipimpin oleh Rasimoen (alm). Nara sumber tua masih bisa ditemui diantaranya (a) Gimun (78 th), penari Klana, dalang macapat *Malangan,* (b) Jakimin (77 th) penari *patih* dan *putra-putra* (prajurit Jawa). (2) Desa Jatiguwi kecamatan Sumberpucung. Terletak di sebelah selatan kota Malang berjarak 35 km. Desa ini sebagian besar masyarakatnya petani tembako. Di desa ini terdapat perkumpulan Wayang Topeng Jatiguwi yang dipimpin oleh Madyo Utomo (panggilan akrabnya mbah Mad, almarhum: 1930 – 2007). Ia seorang seniman yang mumpuni di bidang karawitan (diakui sebagai empu karawitan Malangan), tempat berguru para *waranggono/sinden tayub*. Enam bulan sebelum meninggal, mbah Mad masih sempat melakukan rekaman gending tari "*Malangan*" bersama Chattam di studio Joyoboyo Malang. Semasa mudanya ia sebagai penari topeng Gunungsari dan topeng Patih. Sampai sekarang desa Jatiguwi ini masih memiliki kelompok/paguyuban seni karawitan dan tari. Sekitar tahun 1960 sampai awal 1970-

an, Wayang Topeng Jatiguwi sangat popular di daerah Malang bagian barat/selatan, tetapi awal 1980-an mulai surut karena pemainnya banyak yang ikut transmigrasi ke Sumatra. Baru sekitar awal 1990-an mulai ada usaha peremajaan yang digabung dengan kesenian *Jaran Kepang* yang sampai sekarang masih berjalan.



Gambar: 1. Peta letak daerah Penelitian

PERPUSTAKAAN UNNES

1.6.4 Strategi Pengumpulan Data

Sesuai dengan karakteristik penelitian kualitatif, pengumpulan dan analisis data dilakukan secara simultan di lapangan penelitian, dengan maksud untuk memperoleh kedalaman dari pada keluasan cakupan penelitian. Strategi untuk memperoleh informasi atau data yang akurat, dapat dipercaya dan sesuai dengan tujuan penelitian, ditempuh melalui pentahapan kegiatan sebagai berikut; Pengumpulan data dilakukan dengan cara observasi partisipasi yaitu, peneliti bersikap sebagai participant as observer, berusaha masuk (*getting in*) menjadi

partisipan dari masyarakat subyek penelitian, sehingga memungkinkan mendapatkan kepercayaan sebagai bagiannya. Dengan posisi ini peneliti mencoba memahami seting dengan menggali dan mengumpulkan bahan empirik untuk mengungkap permasalahan secara tuntas. Melalui observasi secara menyeluruh, perhatian diarahkan kepada seluruh bentuk penghayatan aktivitas perilaku budaya Wayang Topeng sebagai fokus penelitian. Oleh karena itu keberadaan individu dalam berbagai kegiatan, seperti beberapa kegiatan latihan, proses pembuatan topeng, kegiatan pementasan "rutin" *gebyak Senin Legian,*[15] maupun kegiatan pementasan "*tanggapan*"[16] atau kegiatan sarasehan (*wejangan)* tentang kerohanian Jawa dan doa bersama dengan masyarakat pengikutnya. Semua hasil aktivitas tersebut direkam atau dicatat secara maksimal untuk memahami tindakan, reaksi, dan semua yang mereka konstruksi dalam kelompok itu. Cara observasi ini tidak hanya berambisi mengumpulkan data dari sisi kuantitasnya, tetapi juga berusaha memperoleh pemahaman yang lebih mendalam. Pengalaman pengumpulan data primer diperoleh melalui wawancara dengan informan dan responden secara mendalam *(in-depth).* Wawancara secara mendalam, dengan menggunakan pedoman dan tehnik wawancara untuk setiap pertemuan dengan para informan dan respondent, semua dialog itu tidak hanya dilakukan secara tertulis terstruktur, tetapi juga menggunakan rekaman (MP4

PERPUSTAKAAN UNNES

[15] *Gebayakan Senen Legian* merupakan sarana komunikasi anggota Wayang Topeng Kedungmonggo yang sekaligus keterikatan emosional dengan leluhur desanya (kejadian desanya), juga sebagai sarana "*iming-iming"* untuk peremajaan anggotanya. Akan tetapi karena sesuatu hal, enam bulan terakhir ini vakum.

[16] Istilah *tanggapan* adalah pementasan yang dilakukan ditempat orang punya "hajad" atau acara lain yang bersifat komersial.

recorder) secara informal, spontan dalam bentuk dialog, dengan atau tanpa perjanjian lebih dulu untuk mendapatkan realitas senyatanya. Oleh karena itu sengaja peneliti tidak menentukan "satu waktu" ketika berkunjung ke lapangan, bisa siang, sore atau malam hari. Hal ini dilakukan dengan maksud agar memperoleh data yang akurat, karena waktu-waktu yang dipilih memiliki karakter yang spesifik untuk menggali data. Ketika siang hari berkunjung, sekaligus menemani informan/responden menatah topeng sambil membawakan makanan kecil. Wawancara yang santai dan akrab ini sering diisi curhat tentang keberlangsungan Wayang Topeng, kehawatiran kesenian ini ditinggalkan pendukungnya, sementara orang asing sering datang menggali kesenian tradisional ini. Diantaranya (*mbah)* Karimoen mengatakan sebagai berikut:

> *Yaapa ya le, arek-arek nom saiki kok angel temen gelem blajar Topeng? Iki aku sik nunggoni, apa maneh lek aku wis mulih? Lalek koen ya wegah pisan, yaapa jare mbesuk nasibe Topeng iki? Kira-kira Topeng karek kayune, gending karek jenenge, solah karek obahe….mosok gak isin karo londo-londo sing rene pada blajar Topeng. Isa-isa mbesuk blajar Topeng Malang leren mlayu nang "kana"*
>
> Bagaimana ya nak, para pemuda sekarang ini kok sulit mau belajar kesenian Topeng? Ini Peneliti masih hidup, apa lagi jika Peneliti sudah meninggal? Jika kamu sendiri juga sudah bosan dengan kesenian Topeng ini, bagaimana besuk nasib kesenian Wayang Topeng ini? Kira-kira Topeng tinggal kayunya, *gending* (lagu dalam gamelan) tinggal namanya dan *solah* (tari) hanya tinggal gerak (fisik) saja… masakan tidak malu dengan orang asing (mancanegara) yang datang ke sini belajar Topeng. Jangan-jangan kelak jika mau belajar Wayang Topeng Malang harus pergi ke "sana" (Negara orang lain).
> (Karimoen: wawancara tgl. 12 Februari 2007)

Dialog yang semacam ini sangat menggetarkan perasaan, maka perlu digiring terus agar bisa berlanjut panjang hingga dapat masuk kepermasalahan sekalipun terkadang amat sedikit yang bermanfaat dalam penelitian ini.

Waktu sore hari, saat santai banyak pemuda yang datang bersantai sambil bergurau di rumah (*mbah*) Mun. saat ini sangat cocok saling berdiskusi ringan tentang apa saja, sesekali masuk pada topik Wayang Topeng, baik cerita pengalaman, pemain idola jaman dulu, pengendang, dalang, sampai pada ramainya tanggapan masa lalu. Pada tahun 1940-an sampai 1960-an, satu bulan bisa berpindah tempat 20 kali. Karena kecapaian, sering di atas panggung menimbulkan gelak tawa karena perilaku konyol pemain yang tidak disengaja, misalnya pemain tidak bereaksi ketika dalang mengcapkan dialognya, ternyata pemain tersebut tertidur pulas (orang lain tidak tahu karena menggunakan topeng) hingga harus dibangunkan oleh teman mainnya. Dari pembicaraan ini muncul pernyataan-pernyataan tentang nama penari yang baik, dalang yang baik, *pocapan* (dialog), bentuk dan struktur gerak, jenis *gending* dan fungsinya sampai pada etika (ideologi) di dalam tari Topeng dengan perilaku manusia.

Ketika peneliti berkunjung malam hari, situasinya tenang, santai. Pada saat ini sering dimasuki wejangan-wejangan tentang *laku urip* yang dapat ditunjukkan melalui simbol-simbol pada pertunjukan Wayang Topeng. Jika pada waktu siang maupun sore hari, dialog lebih kearah fisik maupun teknik gerak/permainan Wayang Topeng, tetapi ketika dialog malam hari sering masalah kedalaman isi atau makna simbolik. Dalam kondisi yang tenang semacam ini hal-hal yang tersembunyi sering terlontar dengan sendirinya. Contohnya: ketika peneliti menanyakan tentang nama-

nama tokoh beserta karakternya, maka (*mbah*) Karimoen menjawab dengan berusaha menjelaskan secermat mungkin:

> *Topeng ngono minongka sanepane wong urip. Lakon yo ngono, lakone wong urip ndhik alam donya iki, mulane kabeh ae sing ndhik njerone topeng iku piranti ya tuladhane awake dhewe iki. Kaya jenenge Gunungsari nduwe abdi pamomonge jenenge Patrajaya. Mulane Gunungsari metune mesti dienteni penonton, sebab dienteni pituture, sebab jeneng Gunungsari mengku karep, sari-sarine kebecikan gedene sak gunung, tegese panggonane pitutur kebecikan. Sing ngetune Patrajaya; patra tegese patrap (sikap lan tindak-tanduke manungsa), jaya artine sekti/slamet, tegese patrape sing apik ndadekno slamet uripe manungsa. Mula kebecikan sing gedhene sak gunung, tansah mlaku ndhik dalan sing bener merga dijaga karo patrap sing jaya utawa kelakuan sing apik.*
>
> Terjemahan bebas:
> Topeng itu merupakan kiasan orang hidup. Demikian pula lakon (Cerita), merupakan perjalanan orang hidup di alam dunia ini, maka semua yang ada di dalam perangkat pertunjukan topeng merupakan contoh/gambaran kita hidup ini. Seperti nama Gunungsari, memiliki abdi bernama Patrajaya. Keluarnya tokoh Gunungsari di atas pentas selalu dinanti oleh penonton, karena yang dinanti adalah petuah-petuahnya, sebab nama Gunungsari memiliki maksud sari-sari kebaikan yang sebesar gunung, artinya tempat petuah-petuan kebaikan. Yang mengikuti bernama Patrajaya, patra artinya *patrap* (sikap dan perilaku manusia), jaya artinya sakti/selamat. Arttinya *patrap* (sikap dan perilaku manusia) yang baik, akan menjadikan kehidupan manusia selamat. Maka kebaikan yang sebesar gunung akan senantiasa berjalan diatas jalan kebenaran, karena dijaga oleh perilaku yang baik. (Karimoen: wawancara: Kamis, 14 Juni 2007)

Nara sumber lain, seperti (*mbah*) Munawi, merasa senang jika didatangi malam hari, karena lebih santai dan lebih lancar menuangkan ingatan-ingatan masa lalunya. Bahkan jika emosinya sudah tergugah, tak segan-segan ia berdiri memeragakan gerakan-gerakan tari, sekalipun sudah tidak sempurna lagi karena usianya saat ini sudah meninggalkan 91 tahun, menuju 92 tahun.

Di dalam seluruh rangkaian wawancara, peneliti memposisikan sebagai pebelajar (murid) yaitu mengasumsikan diri seperti di tengah hutan belantara yang tidak tahu apa-apa, dan memposisikan responden sebagai guru bijak yang memberi penerangan. Hal ini oleh Wasilah (2002: 205) dikatakan sebagai ciri seorang pembelajar yang rendah hati (*naïve)*. Collegiate dictionary (1984: 756 [dalam Alwasilah, 2002]), *naïve* adalah *inborn, natural, market by unaffected simplicity*, yakni kerangka berpikir yang meminggirkan segala asumsi yang dimiliki terhadap jawaban-jawaban responden. Dengan demikian sekalipun peneliti "sudah tahu" tentang yang dibicarakan responden, peneliti menempatkan diri sebagai pencari pengetahuan dan senantiasa memanfaatkan kesempatan untuk menggali lebih dalam. Dengan perilaku tersebut, akan membahagiakan responden, dan kebahagiaan tersebut membuahkan kepercayaan (*rapport*) (Glesne & Pashkin, 1992: 81)

Untuk menjaring data yang berupa visual, seperti pengamatan pergelaran, ritual, pengamatan struktur gerak dan tata busana, serta perilaku perilaku lain dari subyek penelitian, dilakukan dengan dua cara, pertama menggunakan alat bantu rekaman, seperti kamera foto, kamera video, MP4, dan yang kedua dengan menggunakan rekaman manual alat-alat tulis. Dengan demikian kemanapun peneliti pergi selalu membawa MP4 kecil yang sewaktu-waktu dapat merekam suara/pembicaraan apa saja, wawancara dengan siapa saja secara non formal, bahkan bersifat spontanitas, dalam situasi apa saja. Tentu saja ini sangat bermanfaat jika topiknya menyangkut hal ikhwal Wayang Topeng, lebih-lebih informasi baru,

sehingga bola salju terus menggelinding semakin membesar. Wawancara semacam ini oleh Miles & Huberman (terj. Rohendi, 1992) dinamakan wawancara "jalan belakang".

Pengumpulan data yang lebih bersifat sekunder didapatkan dari teknik dokumentasi berupa studi pustaka, arsip/dokumen dan berbagai macam laporan yang ada di perpustakaan, maupun beberapa koleksi pribadi teman sejawat yang berhubungan dengan penelitian yang dilakukan. Teknik ini digunakan sebagai pendukung dan pelengkap data yang didapatkan dengan teknik sebelumnya seperti wawancara dan observasi langsung di lapangan. Pengumpulan data yang dilakukan dengan berbagai macam teknik ini sesuai dengan kebutuhan, namun tetap menggunakan prinsip cek dan recek, atau sering disebut dengan triangulasi baik sumber maupun metodenya (Moleong, 1993: 178). Triangulasi sumber berfungsi untuk membandingkan hasil pengamatan dengan wawancara, dan yang dikatakan di depan umum dengan yang dikemukakan secara pribadi. Sedangkan triangulasi metode digunakan untuk mengecek kembali tingkat kepercayaa/penemuan hasil penelitian dengan teknik pengumpulan data dari beberapa subyek penelitian dengan metode yang sama.

Di samping, triangulasi sumber dan metodenya, triangulasi ini dirasa penting bagi peneliti (*investigator triangulation*) yang digunakan untuk menempuh langkah penarikan diri atau disebut (*withdrawl*) (Denzin dan Lincoln, 1994: 231). Metode ini dilakukan digunakan untuk mengatasi **bias peneliti**, baik bias kepentingan naupun

bias nilai yang biasa terjadi dalam penelitian kualitatif yang bersifat pemihakan, sehingga semua data yang dikumpulkan lebih obyektif, terhindar dari kemungkinan pengungkapan makna yang tidak sesuai dengan realitas senyatanya.

1.6.5 Teknik Pemeriksaan Data

Pemeriksaan keabsahan data digunakan untuk memenuhi standart penelitian kualitatif, dilakukan dengan berpedoman 4 kriteria yang dikemukakan oleh Lincoln & Guba (1984), yaitu *kredibilitas, transferabilitas, dependabilitas*, dan *konfirmabilitas*.

Untuk memenuhi standart *kredibilitas,* ditempuh langkah-langkah sebagai berikut: (1) jangka waktu penelitian di lapangan memadai, yaitu sembilan bulan lebih, dari bulan Desember 2006 sampai dengan bulan September 2007. Ini dimaksudkan agar dapat memahami sekaligus menghayati segala persoalan jagad Wayang Topeng khususnya kedudukan tari Topeng Patih dengan segala hal ikhwalnya. (2) mengadakan pengamatan terlibat sebanyak mungkin pada tempat dan waktu sepanjang proses penelitian untuk memperoleh pemahaman yang menyeluruh dan rinci mengenai permasalahan, seperti latihan tari, membantu memahat topeng, sarasehan (*wejangan*)[17], pergelaran gebyakan *Senen Legian,* maupun *tanggapan.* Perlakuan ini dimaksudkan untuk menjalin keakraban diantara peneliti dengan

[17] Sarasehan/*wejangan* adalah penuangan ilmu kerohanian Jawa baik berkaitan dengan *urip lan panguripan* maupun yang secara langsung mengadaptasi dari simbol-simbol pertunjukan Wayang Topeng. Pelaksanaannya dilakukan dalam bulan-bulan tertentu, seperti Sura, Jumadilakir, Selo (bulan Jawa)

subyek penelitian termasuk masyarakat pendukungnya. (3) verivikasi temuan dilakukan dengan pemeriksaan silang (*cross check and negative case analysis*) seperti antardalang, antarpenari, antardokumen, antarpengrawit dan antarpenonton. (4) semaksimal mungkin diusahakan untuk melibatkan teman sejawat/kolega yang kritis dan memahami jagad Wayang Topeng (*peer debriefing*) terutama pada dosen pembimbing untuk konsultasi dan berdiskusi dengan teman-teman di Universitas Negeri Malang khususnya Jurusan Seni dan Desain dan jurusan Sejarah. (5) mengadakan pengecekan hasil/temuan penelitian (*member check*), caranya dengan meminta konfrmasi tentang kebenaran informasi pada setiap wawancara ketika mengakhiri kegiatan lapangan. Kemudian hasilnya didiskusikan dengan teman sejawat yang dianggap kompeten (Jazuli, 2003: 60 – 62).

Transferabilitas yaitu beberapa temuan data dalam penelitian ini dapat ditransfer atau dialihkan sesuai dengan konteksnya. Untuk mempertinggi tingkat transferabilitas ini, dapat dilakukan dengan melaporkan hasil temuan penelitian secara rinci dan *gamblang,* sehingga diharapkan para pembaca dapat memahami temuan dan memanfaatkan sebagai landasan berpijak dalam konteks yang lain (Hadi, 2006: 77 – 78).

Dependabilitas dalam penelitian kuantitatif sering disebut reliabilitas, yaitu derajad kepercayaan dan keterandalan penafsiran beberapa temuan penelitian sampai penarikan kesimpulannya. Maka untuk mendapatkan derajad dependabilitas yang tinggi, dilakukan dengan pemeriksaan data mentah, maupun data yang telah

direduksi, serta hasil kajiannya oleh pembimbing maupun peneliti sendiri, dengan menggunakan catatan proses penelitian, informassi tentang pengembangan instrumen serta rekonstruksi data dan hasil sintesis, integrasi konsep-konsep, sampai penafsiran dan penarikan kesimpulannya.

Adapun konfirmabilitas adalah beberapa temuan dalam penelitian ini perlu mendapat konfirmasi atau pengesahan terutama dari pembimbing untuk melakukan audit kesesuaiannya, serta para rekan sejawat untuk mendapatkan kritik atau saran-saran.

1.6.6 Analisis Data

Data yang terkumpul selama penelitian berlangsung, dianalisis setiap waktu secara induktif dengan mengolah bahan empirik (synthesizing), tujuannya agar dapat disederhanakan ke dalam bentuk yang lebih mudah dibaca, dipahami, dan diinterpretasikan. Interpretasi data yang bersifat kualitatif dimaksudkan guna mencari makna dan implikasi hubungan yang ada (contextual analysis).

Analisis induktif dimulai dengan merumuskan terlebih dahulu sejumlah permasalahan ke dalam beberapa pertanyaan atau issue spesifik yang dijadikan tujuan penelitian. Beberapa pertanyaan yang menjadi permasalahan utama telah dikemukan dalam perumusan masalah, tetapi pertanyaan-pertanyaan issue spesifik yang lain dapat digali melalui wawancara bebas, atau observasi partisipatoris di lapangan, sehingga dapat mengumpulkan ungkapan kognitif, emosional atau intuisi dari para

pelaku atau aktor yang terlibat (Hadi, 2006: 78-80). Data tersebut diusahakan dirangkum secara diskriptif untuk membantu menemukan konsep-konsep *indigenous* atau keaslian yang diungkapkan oleh subyek penelitian sendiri sesuai dengan realitasnya (Patton, 1990: 390). Dengan cara ini akan dapat menyajikan realitas yang sebenarnya nyata (*emik*) sebagaimana yang diharapkan dalam penelitian kualitatif.

Usaha supaya mampu menganalisis dengan penuh arti pada topik yang tengah dikaji, selanjutnya melakukan berbagai abstraksi mengenai apa yang sesungguhnya tengah terkaji di lapangan, maka diperlukan pegangan teori. Oleh sebab itu beberapa konsep ataupun teori yang telah dikemukakan, seperti teori struktur gerak tari dari Kaeppler yang menganalogikan gerak tari sebagai struktur bahasa atau sebanding dengan fonem dalam bahasa. Dalam analisis struktural tari itu pada tingkat pertama Kaeppler menyebut **unsur** atau **elemen** *kinetic* (gerak); tingkat kedua menggunakan istilah ***kinemic*** atau, ***morphokinemic***, yaitu berdasarkan gerak_gerak yang sudah dikenal, artinya unit terkecil yang rnemiliki makna dalam struktur sebagai sistem gerak; tataran atau tingkat ketiga dengan istilah ***motifs***, yaitu mengkombinasikan unit-unit terkecil dengan cara khusus sebagai gerak tari sesuai dengan konteks budayanya. Tingkat keempat atau terakhir dalam organisasi gerak tari itu disebut struktur tari secara utuh (lihat Royce, 1977: 64-85, Hadi, 2006: 6-7). Fenomena tari dapat dilihat sebagai fenomena kebahasaan karena keberadaan tari pada dasarnya adalah ekspresi, perwujudan, atau simbolisasi dari pandangan atau perasaan-perasaan manusia. Pandangan dan perasaan ini ingin dikomunikasikan, disampaikan kepada

orang lain (penonton). Jadi pertunjukan tari sebenarnya adalah juga wahana komunikasi seperti bahasa. Suatu tarian dapat dijelaskan sebagai suatu totalitas dimana elemen-elemen strukturalnya mempunyai pola tata urutan tertentu sesuai dengan konteks budayanya.

Untuk memecahkan permasalahan makna yang terkandung di dalam simbol-simbol estetik dan fenomena budaya yang terdapat dalam kesatuan pertunjukan Wayang Topeng Malang khusunya pada Tari Topeng Patih, baik secara fisik maupun "kedalaman", digunakan teori strukturalisme Levi Strauss, yang juga banyak dipengaruhi model analisis ilmu bahasa struktural (*struktural linguistics*) (lihat H. Shri Ahimsa putra, l977). Dalam menganalisis fenomena budaya, Levi-strauss membedakan pemahaman struktur menjadi dua macam, yaitu strukfur luar atau lahir (*surface structure*), dan struktur dalam atau batin (*deep structure*)(lihat Ahimsa Putra, 200I). Struktur lahir dapat dianalogikan sebagai gejala atau realitas organik, yang nampak lebih empirik dan konkrit sementara struktur batin lebih kepada makna kultural-sirnbolik, yaitu ide, gagasan yang bersifat, supraorganik, yang sifatnya abstrak dan "tak teraba", yang ada di balik realitas organik (lihat Hadi, 2005).

Struktur luar atau lahir yaitu relasi antar unsur yang nampak dapat dilihat berdasarkan ciri-ciri empirik dari relasi itu, seperti bentuk gerak, warna, bunyi musik, vocal dalang, *uba rampen (*alat peralatan ritual), perilaku ritual, peralihan adegan tata busana dan waktu/situasi. Sedangkan struktur dalam atau batin yaitu ide atau gagasan tertentu yang dibangun atas struktur lahirnya yang telah berhasil dibuat, namun tidak

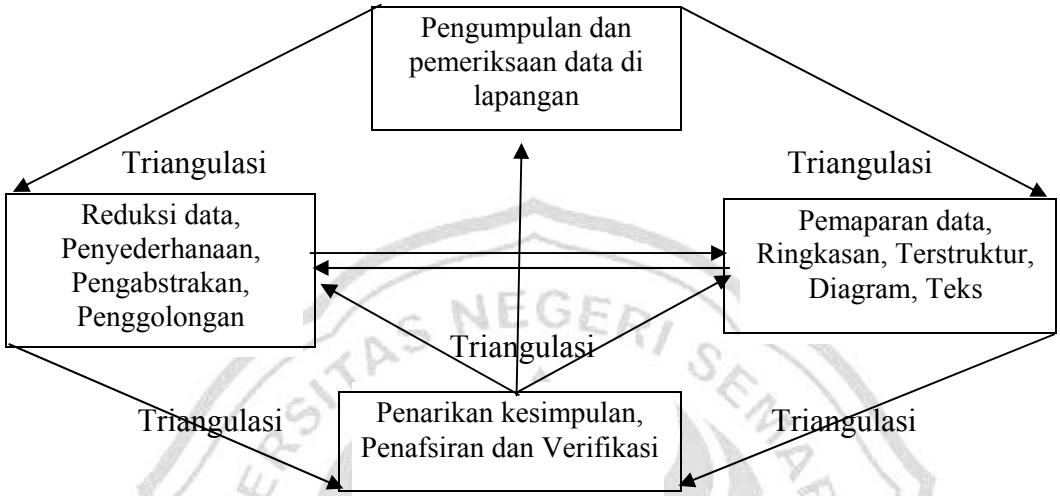
selalu tampak jelas pada sisi empiric dalam struktur lahirnya. Dalam kehadiran sebuah bentuk seni, struktur lahir dan struktur batin harus dipahami dalam satu kesatuan.

Pentahapan yang dilakukan dalam langkah analisis ini diadopsi dari Miles dan Huberman (1984), yaitu mereduksi data, memaparkan bahan empirik, dan menarik kesimpulan serta memverifikasikan. Reduksi data dimaksudkan melakukan penyederhanaan, pengabstrakan dan mentransformasikan data yang masih kasar dari beberapa catatan di lapangan yang dilakukan sejak awal pengumpulan data. Dengan tahap ini dimaksudkan dapat menggolongkan, mengarahkan, membuang yang tidak perlu hingga dapat mengorganisir data yang sangat diperlukan.

Pemaparan, adalah menyajikan data yang telah direduksi dalam bentuk bahan yang diorganisir melalui ringkasan terstruktur, diagram, matrik maupun sinopsis dan beberapa teks. Dengan cara ini dapat membantu menyusun analisis yang dikehendaki, dan diarahkan kepada supaya merumuskan temuan konsep.

Tahap penarikan kesimpulan dan verifikasi, dugunakan untuk menyusun penafsiran makna dari sajian/pemaparan data, kemudian memverifikasikannya. Untuk meyakinkan kesahihan hasil penarikan kesimpulan, maka diperlukan tinjauan atau periksa ulang hasil verifikasi dengan melihat kembali ke lapangan, mendiskusikan secara informal maupun formal melalui seminar atau sarasehan. Diharapkan dengan menggunakan cara ini hasilnya benar-benar dapat teruji sehingga memiliki derajad kredibilitas, transferabilitas, dependabilitas, maupun tingkat konfirmabilitas seperti

yang telah disebutkan terdahulu. Perhatikan skema langkah proses analisis di atas sebagai berikut.



Skema 2: Analisis data
(Diadopsi dari pemahaman sumber, Denzim dan Lincoln, 1994 dalam Hadi 2006)

UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
PERPUSTAKAAN
UNNES

BAB II

GAMBARAN UMUM DAERAH PENELITIAN DAN DRAMATARI WAYANG TOPENG MALANG

2.1 Gambaran Umum Daerah Penelitian

Setidaknya ada dua asumsi yang menelusuri asal mula nama Malang, yang pertama berdasarkan kondisi geografis dan yang kedua berdasarkan prasasti yang ditemukan. Asumsi pertama, daerah kabupaten Malang yang di masa silam dikenal dengan nama Tumapel adalah sebuah kawasan yang indah permai yang terletak di dataran tinggi. Ditinjau dari aspek *aetiologi*, nama Malang, atau Tumapel memiliki keterkaitan erat dengan letak geografis daerah tersebut. Sebab kata tumapel dari akar kata Bahasa Jawa Kuno **Tapel** menurut kamus Bausastra Jawa (2002: 764), memiliki makna konotatif: 1) *raketan,* yaitu obat dari rempah-rempah yang di letakkan di perut anak kecil, dalam bahasa Jawa dikatakan *tapelan/ditapeli.* 2) besi yang direkatkan pada kotak atau kaki kuda supaya kukuh. 3) arca yang dibuat dari tanah liat, dan 4) batas atau lingkaran pembatas, seperti: *ditapali*, *dilingkari*, *ditutupi*, atau *dipageri.* Dalam kenyataannya kondisi geografi Kabupaten Malang dilingkari atau di pagari oleh gunung-gunung. Makna ditapali, dilingkari, ditutupi atau dipagari oleh gunung-gunung pada nama Tumapel atau Malang jelas mengacu pada letak geografis kawasan kabupaten Malang yang menunjukkan bukti bahwa kawasan itu memang dipagari atau dibentengi oleh barisan gunung yang rapat. Kawasan utara dan barat

kabupaten Malang misalnya terdapat rangkaian Gunung Arjuno (3.339 m) dan welirang yang disambung dengan Gunung Anjasmoro (2.277 m). rangkaian itu disambung lagi oleh deretan Gunung Panderman, Gunung Kawi (2.651m) dan Gunung Kelud. Sedang kawasan selatan kabupaten Malang terdapat berisan pegunungan kapur Kendeng. Rangkaian gunung itu bersambung lagi pada bagian timur yakni jajaran Gunung Mahameru (3.676 m), Gunung Widodaren (2.674 m), Gunung Bromo (2.392 m) dengan rangkaian pegunungan Tenggernya. Satu-satunya "pintu" untuk masuk ke daerah kabupaten Malang yang tak terhalang barisan gunung adalah lembah subur di utara yang berbatasan dengan kabupaten Pasuruan. Itu sebabnya, sejak zaman kuno daerah itu dinamai *Lawang* yang bermakna pintu. Dengan demikian, nama kuno Tumapel yang berasal dari akar kata Tapel membuktikan bahwa sejak zaman kuno masyarakat kabupaten Malang memahami benar bahwa letak geografis daerah yang mereka huni sangat strategis terutama untuk kubu atau benteng pertahanan terhadap serangan musuh yang berasal dari luar.

Asumsi yang ke dua, dalam Piagam Kedu (tahun 907) dan Piagam Singhasari (tahun 908), disebutkan nama Batara Malangkucecwara. Diceritakan bahwa para pemegang piagam adalah pemuja Batara (Dewa) Malangkucecwara, Puteswara (Putikecwara menurut Piagam Dinoyo), Kutusan, Cilahedecwara dan Tulecwara. Menurut para ahli diantaranya Bosch, Krom dan Stein Calleneis (dalam Wahyuningtyas, 2006), nama Batara tersebut sesungguhnya adalah nama Raja setempat yang telah wafat, dimakamkan dalam Candi Malangkucecwara yang

kemudian dipuja oleh pengikutnya, hal ini sesuai dengan kultus Dewa - Raja dalam agama Ciwa. Nama para Batara tersebut sangat dekat dengan nama Kota Malang saat ini, mengingat nama daerah lain juga berkaitan dengan peninggalan di daerah tersebut misalnya Desa Badut (Candi Badut), Singosari (Candi Singosari). Dalam Kitab Pararaton juga diceritakan keeratan hubungan antara nama tempat saat ini dengan nama tempat di masa lalu misalnya Palandit (kini Wendit kurang lebih 4 km kearah timur dari pusat kota Malang) yang merupakan pusat ***mandala*** atau perguruan agama. Kegiatan agama di Wendit adalah salah satu dari segitiga pusat kegiatan Kutaraja pada masa Ken Arok (Singosari - Kegenengan - Kidal - Jago : semuanya berupa candi). Pusat mandala disebut sebagai *panepen* (tempat menyepi) salah satunya disebut Kabalon (Kebalen di masa kini). Letak Kebalen kini yang berada di tepi sungai Brantas sesuai dengan kisah dalam Pararaton yang menyebut mandala Kabalon dekat dengan sungai. Disekitar daerah Kebalen - Kuto Bedah - DAS Brantas banyak dijumpai gua buatan manusia yang hingga kini masih dipakai sebagai tempat menyepi oleh pengikut mistik dan kepercayaan. Bukti lain kedekatan nama tempat ini adalah nama daerah Turyan kini Turen (kira-kira 10 km dari ibukota Kabupaten Malang yang sekarang berada di Kepanjen), Lulumbang kini Lumbangsari, Warigadya kini Wagir (sekitar 8 Km dari pusat kota Malang ke arah barat). Pendekatan yang dipakai para ahli dalam menyelidiki asal usul nama Kota Malang didasarkan pada asumsi bahwa nama tempat tidak akan jauh berubah dalam kurun waktu tersebut. Hal ini bisa dibuktikan antara lain dari nama Kabalon (tempat

menyepi) ternyata juga disebutkan dalam Negara Kertagama. Dalam kitab tersebut dikisahkan bahwa puteri mahkota Hayam Wuruk yaitu Kusumawardhani (Bhre Lasem) sebelum menggantikan ayahnya terlebih dahulu menyepi di Kabalon dekat makam leluhurnya yaitu Ken Arok atau Rangga Rajasa alias Cri Amurwabumi. Makam Ken Arok tersebut adalah Candi Kegenengan.

2.1.1 Letak Geografi, Luas Dan Batas Wilayah Kabupaten Malang

Wilayah Kabupaten Malang secara geografis sebagian besar adalah dataran tinggi, dan sebagian lainnya adalah dataran rendah, lautan dan pantai. Secara keseluruhan ketinggiannya berkisar antara 0-3.600 meter di atas permukaan laut.

Letak geografi Kabupaten Malang pada koordinat antara 112 derajat 17’10,9" hingga 12 derajat 57'00" Bujur Timur dan antara 7 derajat 44' 55,11" hingga 8 derajat 26' 34,45" Lintang Selatan. Wilayah ini sangat luas terdiri dari wilayah darat, pantai dan laut. Wilayah darat seluas 3.347,87 km2, merupakan terbesar kedua setelah Kabupaten Banyuwangi, dari ke 38 Kabupaten/Kota di wilayah Propinsi Jawa Timur. Dari seluruh total luas tersebut sekitar 54,93 persennya dimanfaatkan sebagai lahan pertanian (tegalan, sawah, perkebunan) sedangkan pemanfaatan untuk pemukiman penduduk baru 13,71 persennya. Sedangkan wilayah lautnya mencapai 4 mil (berdasarkan Undang-Undang Nomor 22 tahun 1999) dengan garis pantai sepanjang 102,625 km.

PERPUSTAKAAN UNNES

Dilihat dari topografinya, Kabupaten Malang terdiri dari gunung-gunung dan perbukitan. Kabupaten Malang memiliki empat buah gunung yang telah dikenal dan telah diakui secara nasional, satu di antaranya gunung tertinggi di pulau Jawa. Gunung-gunung tersebut adalah Gunung Kelud (1.731 m), Welirang (3.156 m), Arjuna (3.339 m), Semeru (gunung tertinggi di Pulau Jawa dengan ketinggian 3.676 m) dan masih banyak lagi yang belum dikenal secara nasional.

Kondisi topografis Kabupaten Malang memiliki kelerengan antara 2 – 15% dan sebagian kecil memiliki kelerengan antara 0 – 2 %. Kabupaten Malang berada pada ketinggian 0 - 3.600 meter diatas permukaan air laut. Apabila ditinjau dari kondisi morfologinya, daerah yang berada pada kondisi landai hingga pegunungan berada pada Kecamatan Bululawang, Gondanglegi,Tajinan, Turen, Kepanjen, Pakisaji, sebagian Kecamatan Singosari, Lawang, Karangploso, Dau, Pakis, Dampit, Sumberpucung, Kromengan, Pagak, Kalipare, Donomulyo, Bantur, Ngajum dan Gedangan.

PERPUSTAKAAN UNNES

Sedangkan daerah bergelombang berada pada Kecamatan Sumbermanjing Wetan, Wagir dan W onosari. Semakin mendekati Pantai umumnya memiliki karakteristik daerah pegunungan kapur, dengan tingkat kemiringannya cukup li besar.Tingkat kelerengan wilayah berkisar antara 2 -15%, 15-40% dan > 40%, hal ini dapat diindikasikan bahwa pada Wilayah< bergelombang sampai terjal. Untuk kelerengan > 40% yang sebagian besar meliputi Kecamatan Ampelgading dan

Tirtoyudo merupakan daerah yang harus dihutankan karena memiliki fungsi sebagai perlindungan terhadap tanah dan air serta menjaga ekosistem lingkungan hidup.

Sungai-sungai yang mengalir di daerah Kabupaten Malang antara lain sungai Brantas yang bermata air di daerah Dukuh. Posisi wilayah Kabupaten Malang terletak pada ketinggian 250 - 500 meter di atas permukaan laut, dengan kondisi daerah perlembahan atau dataran rendah, sedangkan daerah dataran tinggi pada ketinggian antara 500 sampai 3 .600 meter di atas permukaan laut yang terdapat di daerah Malang Selatan, lereng Tengger Semeru dan disekitar lereng Gunung Kawi dan Gunung Arjuno.

Luas Wilayah Kabupaten Malang menurut Jenis Tanahnya terdiri atas: Andosol 38.859,34 Ha. Regosol 7.886,00 Ha, Mediteran 50.027,41 Ha dan Litosol 96.436,43 Ha.

Batas-batas wilayah Kabupaten Malang adalah,:

Sebelah utara timur : Kabupaten Pasuruaan dan Probolinggo.

Sebelah timur : Kabupaten Lumajang.

Sebelah selatan : Samudra lndonesia.

Sebelah barat : Kabupaten Blitar.

Sebelah barat utara : Kabupaten Kediri dan Mojokerto.

Gambar 2: Peta Kabupaten Malang
(sumber buku Profil Kabupaten Malang th. 2003)

2.1.2 Kondisi Hidrografi Kabupaten Malang

Kabupaten Malang memiliki Sungai Konto yang melintasi Kecamatan Pujon, Ngantang; kemudian sungai Lesti yang mengalir di Wilayah Kecamatan Turen, Dampit; serta Sungai Amprong yang mengalir di Wilayah Kecamatan Poncokusumo dan Tumpang. Keberadaan sungai-sungai tersebut mempunyai pengaruh yang besar bagi perekonomian masyarakat setempat yang bersifat agraris.

Perkembangan penyediaan air baku sampai dengan tahun 2001 tercatat sebagai berikut : permukiman 113.260 M3/detik, pertanian 5.560 M3/detik, industri 0,85 M3/detik dan pembangkit listrik/pariwisata 2,50 M3/detik. Sedangkan perkembangan areal sawah fungsional tercatat sebagai berikut : Sawah Teknis 29.908

Ha, Sawah Non Teknis 6.507 Ha (setengah teknis), Sawah Sederhana 7.244 Ha (belum teknis) dan sawah tadah hujan 096 Ha.

2.1.3 Kondisi Iklim

Kondisi topografi berupa pegunungan dan perbukitan menjadikan Kabupaten Malang terkenal sebagai daerah sejuk kalau tidak bisa dikatakan dingin.Temperatur rata-rata Kabupaten Malang tahun 2001 yang dicatat enam stasiun klimatologi adalah: $23{,}52^0$ celcius, sedangkan pada tahun 2000 adalah: $23{,}23^0$ celcius; dengan temperature tertinggi sebesar 33^0 celcius, dan temperatur terendah sebesar $14{,}9^0$ celcius. Kondisi temperatur tersebut lebih disebabkan oleh kenaikan curah dan hari hujan. Curah hujan tahun 2001 naik 31,12 persen dan hari hujan naik 56,66 persen. Selengkapnya untuk hari dan curah hujan dapat dilihat pada tabel berikut ini:

Tabel 1: Curah hujan dan hari hujan

Bulan	Hari Hujan	Curah Hujan
Januari	518	8.751
Pebruari	342	7.085
Maret	451	8.640
April	406	5.828
Mei	256	2.775
Juni	117	1.245
Juli	32	169
Agustus	29	172
September	69	597
Oktober	258	4.474
Nopember	1.031	11.266
Desember	229	3.228

Sumber Badan Statistik Kabupaten Malang, 2003

2.1.4 Pembagian Wilayah Administratif

Secara rinci pembagian wilayah administratif Pemerintah Kabupaten Malang adalah sebagai berikut:

Tabel 2: Wilayah administratif Pemerintah Kabupaten Malang

Wilayah administratif	Jumlah
Kecamatan	33
Penvakilan Kecamatan	2
Kelurahan	12
Desa	374
Rukun Warga (RW)	3.138
Rukun Tetangga (RT)	14.346

Sumber Badan Statistik Kabupaten Malang, 2003

Adapun ke 33 Kecamatan yang tergabung dalam pemerintahan Kabupaten Malang selengkapnya adalah:

Tabel 3: Nama-nama kecamatan di Kabupaten Malang

No.	NAMA KECAMATAN	No.	NAMA KECAMATAN
1.	DONOMULYO	18.	DAU
2.	BANTUR	19.	PUJON
3.	SBR. MANJING WTN	20.	KASEMBON
4.	DAMPIT	21.	NGANTANG
5.	TIRTOYUDO	22.	WAGIR
6.	AMPELGADING	23.	PAKISAJI
7.	TUREN	24.	NGAJUM
8.	WAJAK	25.	WONOSARI
9.	BULULAWANG	26.	KEPANJEN
10.	TAJINAN	27.	GONDANGLEGI
11.	PONCOKUSUMO	28.	PAGELARAN
12.	TUMPANG	29.	SUMBERPUCUNG
13.	PAKIS	30.	KROMENGAN
14.	JABUNG	31.	KALIPARE
15.	SINGOSARI	32.	PAGAK
16.	LAWANG	33.	GEDANGAN
17.	KARANGPLOSO		

Sumber Badan Statistik Kabupaten Malang, 2003

2.1.5 Profil Kependudukan

Jumlah Penduduk di Kabupaten Malang pada tahun 2000 sebanyak 2.387.651 jiwa, sedangkan pada tahun 2001 sebanyak 2.240.287 jiwa (setelah dikurangi dengan penduduk kota Batu) dengan rincian : laki-laki 1.107.35j6 jiwa dan perempuan 1.132.931 jiwa, sedangkan kepadatan penduduk mencapai 753 jiwa/km^2.

Berdasarkan hasil Sensus Tahun 2000, jumlah penduduk Kabupaten Malang yang terinci atas 33 Kecamatana dalah sebagaimana tampak pada tabel dibawah ini.

Tabel 4: Kependudukan di masing-masing kecamatan se kabupaten Malang

No.	Kecamatan	Jumlah Rumah Tangga	Penduduk (Jiwa)			Kepadatan Penduduk/ Km 2
			Laki-laki	Wanita	Jumlah	
1.	Donomulyo	18.019	32.539	32.023	64.562	412
2.	Bantur	18.352	32.557	22.375	54.932	410
3.	Sumber Manjing wetan	24.241	44.107	42.841	86.948	363
4.	Dampit	29.899	56 949	47.276	104.225	861
5.	Tirtoyudo	15.275	28.683	28.120	56 803	400
6.	Ampelgading	13.729	25.867	25.708	51.575	215
7.	Turen	27.601	52.247	52.532	104.779	1.639
8.	Wajak	19.401	37.997	37.750	75.757	801
9.	Bululawang	16.020	31.878	31.280	63.158	1.310
10.	Tajinan	12.130	23.685	23.562	47.247	1.223
11.	Poncokusumo	22.491	43.933	44.106	88.099	447
12.	Tumpang	19.698	35.054	35.429	70 483	1.003
13.	Pakis	26.794	51 802	52.316	103,938	1.975
14.	Jabung	17.745	32.778	32.945	65.723	483
15.	Singosari	36.365	69.403	69.540	138.943	1.314
16.	Lawang	22.459	44.566	29.453	90.817	1.501
17.	Karangploso	16 625	30.276	14.079	60.510	760
18.	Dau	15.523	27.535	26.748	53.410	686
19.	Pujon	15.470	30.420	29.453	59.873	450
20.	Kasembon	7.424	14.340	14.079	28.419	511
21.	Ngantang	14.347	26.685	26.748	53.433	393
22.	Wagir	15.463	33.205	33.20	66.411	859
23.	Pakisaji	17.470	34.801	35.481	70.282	1.817
24.	Ngajum	11.842	22.332	22.993	45.325	502

25.	Wonosari	11.225	20.369	21.004	41.373	853
26.	Kepanjen	23.613	45.433	46.642	92.075	2.017
27.	Gondanglegi	19.190	37.377	37.137	74.474	1.123
28.	Pagelaran	15.852	30.727	30.421	61.148	1.343
29.	Sumberpucung	13.658	25.463	26.076	51.539	1.357
30.	Kromengan	10.028	18.104	18.697	36.801	953
31.	Kalipare	16.201	30.642	29.723	36.801	521
32.	Pagak	11.856	21.555	22.375	43.930	488
33.	Gedangan	13.061	25.122	24.061	49.813	306

Sumber Badan Statistik Kabupaten Malang, 2003

2.1.6 Profil Kependidikan

Sejalan dengan pasal 2 UUD 1945 tentang Pendidikan yang Layak Bagi Setiap Penduduk, pencanangan program wajib belajar 6 tahun bagi usia sekolah dasar (7-12 tahun), pada pelita IV, menjadi program wajib belajar 9 tahun pada pelita V. maka pemerintah terus meningkatkan sarana dan prasarana fisik beserta tenaga guru hingga pelosok desa. Gambaran nyata tentang jumlah sekolah, guru dan murid negeri dan swasta dari setiap jenjang pendidikan di Kabupaten Malang, dapat dilihat sebagai berikut:

Tabel 5: Jumlah sekolah, jumlah guru dan jumlah murid se kabupaten Malang

No.	Jenis Pendidikan	Sekolah	Jumlah Guru	Murid
1	Taman Kanak-kanak	796	2.022	44.345
2	Sekolah Dasar Negeri	1.260	8.960	208.127
3	Sekolah DasarSwasta	41	354	8.670
4	SMTP Negeri	59	1.954	35.284
5	SMTP Swasta	194	2.965	33.568
6	SMTANegeri	10	509	6.969
7	SMTA Swasta	48	962	9.747

Sumber Dinas Pendidikan dan Kebudayaan Kabupaten Malang, 2003

2.1.7 Profil Agama

Sebagaimana halnya kebanyakan wilayah di negeri ini, mayoritas penduduk Kabupaten Malang memeluk agama lslam, diikuti oleh Kristen Katolik, Prostestan, Hindu dan Budha. Persentase umat lslam sekitar 96,4 persen lebih. Adapun peta fasilitas agama di masing-masing kecamatan adalah sebagai berikut:

Tabel 6: Fasilitas keagamaan di kabupaten Malang

No.	Kecamatan	Masjid	Pondok Pesantren	Gereja			Vihara	Pura
				Kristen Protestant	Katolikl			
					Paroki	Stasi		
1.	Donomulyo	75	7	4	1	5	-	-
2.	Kalipare	57	4	3	1	2	-	4
3.	Pagak	61	4	3	-	-	-	2
4.	Bantur	84	3	2	-	-	-	1
5.	Gedangan	43	3	-	-	-	1	2
6.	Sumbermanjing	65	12	16	-	-	-	-
7.	Dampit	70	8	7	-	2	1	-
8.	Tirtoyudo	62	2	10	-	-	1	-
9.	Ampelgading	54	I	12	-	-	-	3
10.	Poncokusumo	50	19	-	-	1	1	-
11.	Wajak	66	8	2	-	-	-	-
12.	Turen	62	14	3	-	1	-	-
13.	Bululawang	45	16	3	-	-	-	-
14.	Gondanglegi	83	48	4	-	-	-	-
15.	Pagelaran	-	-	-	-	1	-	-
16.	Kepanjen	55	6	3	1	-	-	2
17.	Sumberpucung	26	6	3	-	-	1	-
18.	Kromengan	32	1	2	-	1	-	-
19.	Ngajum	35	9	3	-	-	-	7
20.	Wonosari	23	1	4	-	1	2	-
21.	Wagir	51	8	-	-	-	1	9
22.	Pakisaji	40	10	6	-	-	-	12
23.	Tajinan	37	10	-	-	-	-	-
24.	Tumpang	47	8	2	1	-	-	-
25.	Pakis	64	7	2	-	-	-	-
26.	Jabung	54	9	1	-	-	1	-
27.	Lawang	59	8	16	1	-	-	-

28.	Singosari	75	13	4	-	2	-	1
29.	Karangploso	46	21	2	-	-	-	-
30.	Dau	43	4	7	-	-	-	-
31.	Pujon	48	20	3	-	-	-	3
32.	Ngantang	55	4	3	-	1	-	-
33.	Kasembon	39	3	3	-	-	-	4
	Jumlah	**1.706**	**297**	**133**	**5**	**17**	**9**	**50**

Sumber Departemen Agama Kabupaten Malang, 2003

2.1.8 Keadaan Sosial Ekonomi

Dari kedudukan geografi dan luasnya wilayah, maka Kabupaten Malang memiliki posisi yang cukup strategis di wilayah Propinsi Jawa Timur. lni terlihat oleh banyaknya sarana transportasi antar daerah yang melalui Kabupaten Malang. Posisi yang strategis ini merupakan investasi yang berharga dalam menunjang perekonomian rakyat. Beberapa potensi yang ada di Kabupaten Malang dapat memberikan kontribusi yang dominan bagi perekonomian daerah seperti pertanian, perkebunan, perternakan, kelautan dan perikanan. Peluang yang besar ada pada pertanian, hal ini dapat dilihat karena luas wilayah untuk lahan pertanian lebih besar dibanding dengan luas lahan penduduk. Sektor pertanian dan perkebunan mempunyai kontribusi yang besar terhadap PDRB Kabupaten Malang dari 25,41% menjadi 30,57 %.

Mata pencaharian pokok masyarakat Kabupaten Malang adalah pertanian. Kegiatan pertanian di kabupaten Malang umumnya mengarah kepada pertanian lahan, jenis tanaman yang dibudidayakan antara lain: padi, jagung, ubi kayu, ubi jalar,

kedele, kacang tanah, kacang hijau, sayur-sayuran dan buah-buahan. Adapun komoditi andalan tanaman pangan dan hortikultura (sayuran dan buah-buahan). Jenis sayuran antara lain kubis, kentang, wortel dan sebagainya, sedang buah-buahan antara lain apel, salak, jeruk dan rambutan. Bangsa Indonesia, sejak jaman nenek moyang adalah bangsa agraris. Alam Indonesia memiliki potensi demikian besarnya pada sektor pertanian. Mayoritas penduduknya menggantungkan mata pencaharian sebagai petani. Dengan demikian sektor pertanian tidak akan pernah ditinggalkan oleh bangsa ini. Demikian pula kabupaten Malang mayoritas penduduknya pun mengandalkan sektor pertanian sebagai penompang hidup. Bagi pemerintah kabupaten Malang sektor pertanian masih menjadi sektor andalan dalam perekonomiannya.

2.1.9 Keadaan Sosial Budaya

Kabupaten Malang merupakan daerah yang mempunyai potensi seni budaya yang banyak. Secara kultur wilayah Kabupaten Malang merupakan bekas peninggalan kerajaan Singhasari, hal ini sangat mempengaruh kehidupan sosial budaya masyarakat setempat. Terlihat dengan banyaknya peninggalan-peninggalan baik berupa candi, arca ataupun prasasti yang menunjukan kebesaran kerajaan Singhasari jaman dulu.

Kabupaten Malang sejak zaman kuno sudah dikenal sebagai daerah yang subur karena dilimpahi banyak air dalam bentuk mata air, aliran sungai, air terjun, dan bendungan besar. Di antara mata air yang terkenal di kabupaten Malang adalah

Sumber Brantas, wendit (kecamatan pakis), polaman (kecamatan Lawang), Jenon (kecamatan Tajinan), Ken Dedes (kecamatan Singosari), Dewi Sri (kecamatan Pujon). sedang sejumlah sungai yang digunakan untuk pengairan area pertanian yang terkenal adalah Sungai Brantas, Lahor, Metro, Konto, Kendaga, Lesti, Amprong, Supit Urang, Tokol dan sebagainya. Beberapa air terjun yang terkenal keindahannya adalah Coban Rondo dan coban Manten (kecamatan Pujon), Grojokan Sewu (kecamatan Ngantang), coban Pelangi (kecamatan Poncokusumo), coban Baung (kecamatan Jabung), coban Jahe (kecamatan Tumpang). Sementara bendungan besar yang terkenal adalah bendungan Karangkates, Selorejo dan Sengguruh.

Sebagai daerah yang subur, kabupaten Malang sejak zaman purba sudah dihuni oleh manusia yang menjadi salah satu sentral perkembangan budaya yang penting di Jawa Timur. Sejumlah ibukota kerajaan di masa silam, pernah dibangun dan berkembang di wilayah kabupaten Malang sepeti Kanjuruhan (abad ke 8), Purwa (abad ke l1), Tumapel (abad ke l2), dan Sengguruh (abad ke 16). Itu sebabnya di wilayah kabupaten Malang terhampar pelbagai situs purbakala yang menjadi bukti tentang bagaimana pentingnya daerah Malang di masa silam. Di mulai abad ke 8 telah berdiri kerajaan besar bernama Kanjuruhan atau Kanjuron (dalam bahasa Jawa baru Kanjeron), mempunyai makna kata *jeru*, atau dalam menunjukkan bahwa kerajaan itu berada di kaki Gunung Kawi sebelah timur. Dengan rajanya bernama Dewa Simha, berputra Gajahyana atau Liswa.

Peninggalan kerajaan Kanjuruhan adalah candi Badhut, yang mempunyai arti penari. Menurut S. Wojowasito dkk, (1984:8) menyebutkan bahwa raja Gayana pada masa mudanya adalah seorang penari, dalam bahasa Jawa Kuna disebut Badhut (pelawak). Candi Badhut oleh masyarakat setempat disebut juga Candi Besuki karena terletak di desa Karang Besuki (*wanua tua*, tempat atau desa yang membawa keselamatan). Poerbatjaraka menghubungkan kerajaan Kanjuruhan ini dengan raja-raja Mataram Kuna, yang melakukan migrasi (perpindahan dari Jawa Tengah ke wilayah timur), dan diperkirakan untuk menghindari bencana alam gunung berapi yang meletus. Selanjutnya wilayah ini dinyatakan di bawah kekuasaan raja Mataram kuna atau Medang. Secara historis Malang merupakan wilayah yang memiliki peradaban yang tinggi dengan bukti peninggalan berbentuk candi, seperti candi Singasari yang merupakan cikal bakal berdirinya kerajaan Majapahit, Candi Kidal, Candi Jajaghu, candi Sumberawan dan masih banyak lagi. Disamping itu sejumlah situs sejarah yang masih ada di kawasan ini, tidak sekedar reruntuhan candi beserta arca-arcanya yang tersisa melainkan yang tak kalah penting adalah ditemukannya prasasti-prasasti. Nama sejumlah tempat yang disebut di dalam prasasti-prasasti tersebut, dewasa ini masih tertinggal sebagai nama tempat, desa atau dukuh. Nama kerajaan Kanjuruhan yang terdapat pada prasasti Dinoyo (760 Masehi), misalnya sekarang tersisa pada nama desa Kejuron di dekat Dinoyo. Nama Balandit pada prasasti yang berasal dari tahun 929, sekarang tersisa pada nama desa Blandit di kecamatan Singosari sebelah timur. Demikianlah di kabupaten Malang tersebar

nama-nama seperti Turyan (Turen), Hantang (Ngantang), Katiden (Ketindan), Panawijyan (Polowijen), Kabalon (Kebalen), atau Kutaraja (Kutorejo) yang di jaman kuno merupakan tempat-tempat penting.

Secara kultur Malang mempunyai banyak etnik yang memberikan warna budaya yang khas. Misalnya etnik Madura, masuknya secara besar-besaran ke wilayah Malang telah terjadi pada tahun 1835 yakni ketika penjajah Belanda melaksanakan tanam paksa kopi dan tebu. Jumlah etnik Madura di wilayah Malang mencapai 2.498 orang. Zaman Bupati Suryo Adi Ningrat (1898-1934) wilayah kabupaten Malang terdiri 17 kecamatan, jumlah desa yang dikenai tanam kopi sebanyak1 20 desa (Supriyanto, 2005:15). Migrasi etnik kaitannya dengan perkembangan budaya dan agama. Migrasi penduduk yang mempengaruhi agama misalnya migrasi dari Mojowarno berperan menyebarkan agama Kristen di Peniwen (kecamatan Kromengan), Swaru (kecamatan Pagelaran), dan daerah Sitiarjo (pantai selatan kecamatan Sumbermanjing Wetan).

Etnik Jawa dan Madura yang memeluk agama Islam sebagai umat mayoritas, berdampingan dengan kelompok minoritas Kristen dan Katolik, serta umat Hindu dan Budha yang tersebar di wilayah Sumberpucung, Pakisaji, Wagir dan Ngadas (perbatasan Tengger wilayah kabupaten Malang), akan memberikan corak tertentu dalam seni budaya Malang.

Latar belakang sejarah Malang telah meninggalkan warisan budaya yang menarik, menjadikan salah satu khasanah kekayaan bumi Nusantara. Dengan melihat,

mengenal, menikmati dan menghayati situs-situs sejarah warisan kebesaran peradaban masa silam yang adi luhung kita dapat menghayati dan mencintai warisan budaya tersebut sebagai modal untuk mengembangkan kehidupan yang lebih berbudaya dan beradab di masa depan. Pertumbuhan sosial budaya di Malang merupakan kelanjutan sosial budaya pada masa sebelumnya. Eksistensi suatu budaya etnik selalu terkait dan merupakan kelanjutan tatanan sosial budaya sebelumnya baik melalui proses modifikasi sosial budaya maupun merupakan proses akulturasi budaya (Barth, 1969, terj Soesilo, 1988:4).

Seni budaya Malang yang masih bertahan antara lain Wayang Topeng Ludruk, Wayang Kulit Malangan, Seni Tayub, Macapat, Jaranan adalah kesenian yang menjadi andalan kabupaten Malang, tetapi kesenian tradisi ini sedikit demi sedikit mengalami kepunahan. Data kesenian menurut Dinas Pendidikan dan Kebudayaan kabupaten Malang tahun 2005 sebagabi erikut:

Tabel 7: Data kesenian di kabupaten Malang

NO	Jenis Kesenian	Jumlah	Keterangan
1	Wayang Topeng	6 grup	Aktif 3 grup
2	Jaran Kepang	68 grup	Aktif
3	Terbang Jidor	45 grup	Aktif
4	Ludruk	l0 grup	Aktif 6 grup
5	Macapat	22 wp	Aktif

Sumber: Dinas Pendidikan dan Kebudayaan Kabupaten Malang 2005

Dalam data kesenian tersebut tiga grup perkumpulan Wayang Topeng yang aktif pertama, berada di dusun Glagahdowo desa Pulungdowo Kecamatan Tumpang, bernama Paguyuban Wayang Topeng Sri Marga Utama, pimpinan Rasimoen. Kedua,

berada di desa Jabung kecamatan Jabung, bernama Paguyuban Wayang Topeng Wira Bakti pimpinan Pardjo, dan yang ke tiga adalah dari dusun Kedungmonggo desa Karangpandan kecamatan Pakisaji, bernama Paguyuban Wayang Topeng Asmarabangun pimpinan Karimoen. Akan tetapi menurut data di lapangan saat ini, Paguyuban Wayang Topeng Sri Marga Utama, telah ditinggal wafat pimpinannya (Rasimoen dalam usia 83 tahun) pada awal tahun 2007. Sehingga perkumpulan Wayang Topeng ini fakum karena belum ada yang menggerakkan kembali. Untungnya di desa Tulusbesar kecamatan Tumpang (kurang lebih 4 km dari dusun Glagahdowo) ada sebuah padepokan seni Mangun Darma pimpinan M. Soleh Adipramono (kemenakan Tirtonoto, cucu Rusman) yang melestarikan Wayang Topeng (disamping seni yang lain). Dengan demikian keberlangsungan Wayang Topeng Glagahdowo tidak terputus, walaupun dalam penampilannya, sering Soleh mencampur dari berbagai daerah, baik gaya tari maupun penarinya sekaligus. Misalnya ketika menggelar lakon Panji Reni, tari Klononya diambil dari Jambuwer, grebeg sabrang diambil dari Kedungmonggo, *jejeran Jawa* diambil dari Glagahdowo. Kedudukan M. Soleh Adipramono ini disamping pimpinan Padepokan Seni, juga bertindak sebagai dalang Wayang Topeng (juga Wayang Kulit), sekaligus piñata tari. Disamping itu, karena sepinya *tanggapan*, das kurangnya kesempatan pentas, Paguyuban Wayang Topeng Wira Bakti juga sudah mulai "tidur". Sebaliknya perkumpulan Wayang Topeng yang dinyatakan hampir punah, kini justru mulai

berkembang lagi, yaitu Paguyuban Wayang Topeng Galuh Candrakirana, pimpinan Bardjo Djiono dari desa Jambuwer kecamatan Kromengan.

2.2 Dramatari Wayang Topeng Malang

Malang merupakan daerah dataran tinggi yang berhawa sejuk. Sebagian besar daerah ini adalah daerah agraris yang memproduksi berbagai tanaman, seperti padi, palawija, buah-buahan, rempah-rempah, bunga/tanaman hias juga tanaman keras. Daerah perkebunan seperti kopi berada di lereng gunung Kawi (Malang sebelah barat), perkebunan teh di Malang Utara, daerah pertanian sayur dan rempah-rempah di daerah Malang Timur sekitar lereng pengunungan Tengger. Perkebunan buah dan bunga berada di lereng gunung Arjuna (daerah Batu). Daerah-daerah tersebut merupakan sentra penyengga budaya kehidupan masyarakat Malang sebagai masyarakat agraris. Ini tampak pada letak geografis, iklim, tradisi, sistem kemasyarakatan sistem nilai budaya yang tumbuh di Malang.

Kondisi ini sampai sekarang masih potensial di dalam menyangga beberapa kesenian tradisional, baik kegiatan yang bersifat ritual maupun hiburan. Desa-desa di daerah ini masih banyak yang meyakini adanya "*Mbahureksa desa"*[18] atau "Punden desa". sehingga setiap tahun selalu mengadakan "*nyadran punden"* baik dalam acara

[18] *Mbahureksa* yang dimaksud adalah penunggu, pelindung, penguasa, sedangkan, seedangkan *punden* dari kata *pundhi* yaitu yang dihormati/dijunjung tinggi (dipundhi). Demikian pula istilah *nyadran* yang dimaksud adalah mohon ijin, minta bantuan agar tidak marah dan mau membantu mengendalikan pengganggu desa baik secara lahiriah (manusia jahat) maupun secara batiniah (alam maya) yaitu roh jahat yang mengganggu desa. (Hidayat. 2004)

"bersih desa", "sedekah bumi" maupun "selametan desa". Pada puncaknya selalu diadakan pertunjukan semalam suntuk, baik berupa *tayuban*, wayang kulit, maupun Wayang Topeng. Sedangkan pertumbuhan kesenian hiburan akan didukung oleh perputaran ekonomi, yaitu hasil panen di desa-desa yang secara bergantian masa menuai dari hasil bercocok tanam sesuai dengan musimnya. Sehingga pada musim *paceklik*, yaitu musim dalam rentangan waktu menunggu masa manuai banyak orang mencari matapencaharian lain, diantaranya melakukan pertunjukan keliling dari rumah ke rumah (istilah ini disebut *ngamen*), seperti *Andong Tayub, Lerok, Wayang Topeng* yang juga disebut dengan pertunjukan *ketengan.*

Malang merupakan daerah produksi budaya yang strategis, sabagai daerah agraris dikelilingi gunung-gunung, seperti gunung Kawi (barat), gunung Semeru, Bromo dan Batok di sebelah timur, gunung Arjuna dan Welirang di sebelah utara. Penghormatan terhadap roh nenek moyang gunung-gunung tampak pada upacara *Kasada* yang diselenggarakan oleh masyarakat Tengger (Holt [1967] terj. Soedarsono. 2000: 25). Disamping itu kesenian lain yang masih terkait dengan upacara (ritual) masih terus berlangsung seperti: *Tayuban*, Ludruk dan Wayang Topeng.

Menyimak kesejarahan kabupaten Malang yang memiliki latar belakang yang sangat potensial, yaitu beberapa kerajaan besar yang melatarbelakangi keberadaannya seperti: Kanjuruhan yang diperkirakan bersitus di sekitar Dinoyo, Kerajaan Singosari yang bersitus di sekitar Singosari. Disamping itu peninggalan purbakala yang terdiri

dari candi Kidal, candi Jajaghu (Jago), candi Singosari dan candi Badut, serta beberapa benda purbakala lainnya beserta situs-situsnya masih dilestarikan sampai sekarang (Mustopo. 1984: 21 – 29). Kondisi ini memperkuat keberadaan kesenian yang berakar dari masa-kemasa tersebut. Seperti yang telah dipaparkan di atas, bahwa keberadaan Wayang Topeng Malang sebagai warisan kesenian istana mulai dari jaman kerajaan Kediri (Wayang Wwang) sampai mencapai puncak kejayaannya pada masa kebesaran kerajaan Majapahit.

Pertunjukan Dramatari Wayang Topeng di Malang, diperkirakan sudah ada sejak abad ke VIII, berdasarkan kajian sejarah, baik yang bersifat artefak maupun yang non artefak. Wajowasito (1976: 9) menerangkan bahwa pada abad VIII di Malang telah berdiri kerajaan besar Hindu Budha. Raja yang termasyhur bernama Liswa keturunan Dewa Simha. Setelah dinobatkan menjadi Raja bergelar Gajahyana. Kerajaan ini bernama **Kanjuruhan**, diperkirakan terletak di sekitar Dinoyo (Tim Peneliti Sejarah Hari Jadi Kabupaten Malang yang diketuai Habib Mustopo, 1984). Sedangkan yang dapat dilacak peninggalannya berupa Candi di desa Karangbesuki, Kecamatan Dinoyo Kabupaten Malang. Sang Raja pada masa mudanya sebagai penari dan candi peninggalannya disebut candi **Badut** yang dalam bahasa Jawa kuno berarti penari sedang dalam bahasa Jawa baru berarti pelawak (Henri 1995: 2).

Topeng atau *kedok* atau *tapel* istilah lainnya dikenal oleh suku suku bangsa di Indonesia sedangkan bentuk dan fungsinya bermacam macam. Topeng ini sudah di kenal semenjak jaman prasejarah dan tidak terbatas pada suku-suku bangsa di

Indonesia saja (Sedyawati ,1993:1). Sumber data prasasti tentang kesenian topeng di jumpai didalam beberapa inskripsi, diantaranya istilah *hatapukan, matapukan*. Hatapukan atau matapukan mengacu pada pengertian topeng, terdapat pada inskripsi Wahana Kuti tahun 762 Saka atau 840 M. Inskripsi Mantyasih tahun 862 Saka atau 904 M. Sedang istilah *manapel* dalam inskripsi candi Barot berangka tahun 722 saka atau 850 M dan istilah Wayang Wwang (Wayang orang) dalam inskripsi Wimalasrama berangkat tahun 930 M, kesemuanya menggunakan topeng sebagai perabot utamanya. Wayang Topeng seperti itu disebut *raket* yang berkembang pada kerajaan Hindu Budha di Jawa Timur (Henri, Soleh, 1995: 2). Selanjutnya Soenarto Timoer (1990:58) berkesimpulan bahwa pada jaman Mataram kuno pertunjukan wayang belum timbul. Tradisi wayang ada setelah kerajaan Medang di Mataram pindah ke Jawa Timur. Dengan kalimat lain bahwa pertunjukan teater berlakon, Wayang Topeng lebih tua dari pada wayang kulit dan perkembangan teater berlakon di Jawa Timur sudah muncul diabad IX. Pertunjukan drama tari mencapai puncaknya pada jaman kerajaan Majapahit. Pernyataan ini di kuatkan oleh bait-bait puisi pada buku Negara Kretagama seperti di bawah ini ;

Pupuh LXVI

Bait 4: Gemeruduk dan gemuruh para penonton dari segenap arah, berdesak-desakan. Ribut terebut tempat melihat peristiwa di balai agung serta para leluhur. Sri Nata menari dibalai khusus untuk para putri dan para istri yang duduk rapat rapi berimpit, ada yang melamun karena tercengang memandang.

Bait 5: Segala macam kesenian yang menggembirakan hati rakyat diselenggarakan nyanyian, Wayang.Topeng silih berganti setiap hari dengan paduan suara. Tari perang prajurit yang dasyat berpukul pukulan menimbulkan gelak mengakak terutama derma kepala orang yang menderita membangkitkan gembira rakyat (Slamet Mulyana, 1979;307).

Pupuh XCI

Bait 4: Arya Ramadikara lupa bahwa baginda berelagu bersama Arya Mahadikara. Mahadikara mendadak berteriak bahwa para pembesar ingin beliau menari Topeng. ‘‘Ya’’ Jawab beliau; segera masuk untuk persiapan.

Bait 5: Sri Baginda Warnawan telah memakai tampuk topeng. Delapan pengiringnya di belakang bagus bergas pentas. Keturunan Arya bijak, cerdas, sopan tingkah lakunya. Itulah sebabnya banyolannya selalu tepat kena (Slamet Mulyana ,1979: 320).

Bertitik tolak dari uraian di atas, maka untuk melacak sejarah pertumbuhan dramatari wayang topeng di Malang ini, hanya dapat dilakukan oleh peneliti dengan merekontruksi seni pertunjukan wayang topeng ini pada abad XIX sampai XX dan perkembangan sampai masa sekarang.

Menurut data tertulis serta penuturan dari nara sumber, bahwa antara akhir abad XIX sampai XX di kenal seorang seniman tari dan pengukir topeng yang sekaligus dalang topeng yang bernama Kik Reni (kakek Reni). Pada masa mudanya ia bernama Tjondro. Ia termasuk pegawai rendah (abdi dalem) di lingkungan Kadipaten Malang. Rumahnya di desa Polowijen sebelah selatan Singosari (sekarang kelurahan Polowijen Kecamatan Blimbing kota Malang) (Pegaut, 1938).

Data tersebut bila di kaitkan dengan data sejarah Kabupaten Malang, perihal bupati-bupati Malang pada zaman pemerintahan Belanda, mengungkapkan sejarah

sebagai berikut; pemerintah Belanda di Jawa timur mengangkat penguasa daerah dengan pangkat Bupati baru pada awal abad ke XIX (Wojowasito 1976;65 74) secara kronologis urutan Bupati Malang sebagai berikut:

1. Raden Tumenggung Kertanegara [….-1822]
2. Raden Bupati Panji Wilasmoto [1828-1835]
3. Raden Tumenggung Notodiningrat [1835-1839]
4. Raden Adipati Ario Noto Diningrat [1839-1884]
5. Raden Tumenggung Ario Noto Diningrat [1884-1889]
6. Suryo Adi Ningrat [1898-1934]
7. Ario Adipati Sam [1934-1942]

Sedangkan menurut sumber buku sejarah Kabupaten Malang yang ditulis oleh tim peneliti sejarah kabupaten Malang yang diketuai oleh Habib Mustopo, adalah sebagai berikut:

Tabel 8: Daftar Bupati Malang beserta periodenya.

	Raden Tumenggung Notodiningrat I Periode: 1819/ s/d 12-11-1839
	Raden Ario Adipati Notodiningrat II Periode: s/d 31-7-1884

	Raden Ario Tumenggung Notodiningrat III Periode: …… s/d 24-11-1894
	Raden Adipati Soerioadiningrat I (Raden Sjarip) Periode: ……. s/d 23-8-1934
	Raden Ario Adipati Sam Periode:……s/d 31-7-1945
	Raden Soedono Periode: ……..s/d 17-3-1950
	Raden Mas Tumenggung Ronggo Moestedjo (Bupati Federal) Periode: 1947-1950
	Haji Said Hidajat Periode: 17-3-1950 s/d 11-04-1950
	Mas Ngabehi Soentoro Periode: 01-3-1950 s/d 11-3-1958
	Mas Japan Noto Boedojo Periode: 1-7-1958 s/d 31-12-1959 1-1-1960 s/d 30-11-1964

UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
PERPUSTAKAAN UNNES

	R.Soendoro Hardjoadmidjojo Periode:……
	Mochammad Sun'an, SH Periode: 1-1-1964 s/d 30-11-1969
	Kol.Inf.H.R. Soewignyo Periode:1-11-1969 s/d 21-11-1979
	Kol.Inf. Eddy Slamet Periode: 1-10-1980 s/d 20-10-1985
	Kol.Inf. Abdul Hamid Mahmud Periode: 22-10-1985 s/d 24-10-1995
	Kol.Inf Muhammad Said Periode: 24-10-1995 s/d 26-10-2000
	Ir. Mochammad Ibnu Rubianto, MBA Periode: 26-10-2000 s/d Februari 2002
	Sujud Pribadi, Ssos, MSi Periode: Maret 2002 s/d sekarang

UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
PERPUSTAKAAN UNNES

Nara sumber mantan murid-murid **Kek Reni** mengatakan bahwa beliau (Kek Reni) bertugas sebagai dalang wayang topeng di Kabupaten Malang pada jaman Bupati Kanjeng Suryo (yang dimaksud adalah bupati ke 6 bernama Suryo Adiningrat yang menjabat tahun 1898-1934). Pada waktu itu pertunjukan topeng dinyatakan sebagai pertunjukan resmi di pendopo Kabupaten Malang (Supriyanto, 1994:7).

Secara khusus Ong Hok Ham menceritakan tentang Reni yang berkaitan dengan tokoh wayang topeng dari Desa Polowijen, seperti dalam kutipan di bawah ini:

> *In the 1930's a well to do peasant calletl Reni liveed in this village, he was one of the greatest topeng carvers of the Malang style and led one of the best wayang topeng troupers of his time. In today's woyang topeng world of Malang the village of Polowidjen is best known as Reni's village. ln his day the wayang topeng achieved one of its high points. This development was certainly partly due to the patronage of the then bupati of Malang, R.A.A. Soeria-adiningrat, who supplied Reni with his matriali (gold laef, , good paint, wood) and helped set artistik standards (Onghokham. 1972).*
>
> Pada tahun 1930-an seorang petani kaya yang bernama Reni tinggal di desa ini (Polowidjen). Dia adalah salah satu pembuat topeng terbesar gaya Malang dan pemimpin rombongan wayang topeng terbaik pada masanya. Di dunia wayang topeng Malang, kini desa Polowijen terkenal sebagai desa Reni. Pada masanya, wayang topeng mencapai salah satu titik puncak. Perkembangan ini tentu saja sebagian disebabkan oleh sumbangan dari Bupati Malang pada waktu itu, R.A.A. Soerio Adiningrat, yang menyuplai Reni dengan bahan-bahannya (lempengan emas tipis, cat yang baik, kayu), dan membantu menetapkan standar artistik.

Sejak masa popularitas Reni, pertunjukan wayang topeng di daerah Malang telah tersebar di banyak tempat, khususnya di desa-desa. Adapu persebaran wayang

topeng tersebut meliputi; Wajak, Dampit, Senggreng, Ngajum, dan di daerah lainnya (Timoer, 1989). Sekitar tahun 1970-1980-an masih ditemukan informasi tentang keberadaan tokoh-tokoh wayang topeng yang tersebar di berbagai desa di Kabupaten Malang. Seperti ditemukannya salah satu tokoh wayang topeng yang berusia 96 tahun (pada tahun 1985) yang bemana Wiji (panggilan akrabnya mbah Wiji) dari Desa Kopral Sukowilangun. Wiji memiliki sejumlah pengalaman yang pada umumnya tidak berbeda dengan tokoh-tokoh wayang topeng yang lain, seperti halnya Reni, Wiji pernah dikenal sebagai dalang wayang topeng, pengukir topeng, dan penari. Menurut pengakuannya, topeng-topengnya banyak dibeli oleh perkumpulan wayang topeng desa Jenggolo, kecamatan Kepanjen[19]. Wiji merupakan salah satu tokoh yang sejajar dengan Reni dari Polowijen atau Yai Nata dari Slorok. Wiji baru diketahui ketokohannya oleh seniman-seniman tari di Malang sekitar tahun 1985. Waktu itu Wiji sudah berusia sekitar1 96 tahun lebih (tahun 1985). Menurut pengakuannya, ketika masih muda Wiji seringkali pentas di pendapa Kabupaten Malang, dengan pakaian dalang kebanggaan yang dikenakan pada waktu pendokumentasian wayang Topeng Kopral, yaitu mengenakan blangkon Solo, hem putih berdasi hitam, mengenakan jas warna hitam dan ber*jarik* (kain panjang).

> *Biyen aku kerep ditimbali kenjeng bupati Raden Djapan, main topeng ana pendapa kanjengan kana. Kira-kira tahun sewidakan. Lek aku ndalang, ya ngene iki pakainane. Lakone sing kerep Marmaya Marmadi, sak liyane lakon Panji.*

[19] Keterangan ini diberikan ketika peneliti bersama tim pendokumentasian Wayang Topeng desa Kopral kecamatan Sukowilangun Dewan Kesenian Malang, pada tanggal 14 Juli 1985.

> Dulu saya sering dipanggil kanjeng bupati Raden Japan, main Topeng di Pendopo *kanjengan* (kabupaten) sana. Kira-kiura tahun 1960-an. Jika saya bertindak sebagai dalang, ya begini ini pakaiannya. Cerita yang sering dibawakan adalah Marmaya-Marmadi,[20] selain cerita Panji (Wiji: catatan wawancara pada pendokumentasia Wayang Topeng Kopral, tanggal 14 Juli 1985).

Waktu itu yang menjadi Bupati di Malang adalah Mas Japan Noto Boedojo (bupati ke X Periode: 1-7-1958 s/d 30-11-1964). Pementasan terakhir di pendapa Kabupaten Malang sekitar tahun 1960. Setelah itu banyak anggotanya yang memutuskan untuk mengikuti program transmigrasi ke Sumatera. Namun ketika mementaskan dalam rangka pendokumentasian tersebut, penarinya masih ada, walaupun terlihat gerakan yang belum begitu sempurna dan belum "selesai". Hal ini disebabkan karena regenerasi pemain, walau pada waktu itu usianya sudah tergolong lanjut (rata-rata 40 tahun ke atas). Dan diakui sendiri oleh Wiji bahwa banyak tarian yng belum selesai dan ada beberapa tarian yang belum sempat diajarkan, disebabkan usia yang sudah lanjut dan banyak lupa. Hal ini diakui dan diterangkan oleh Wiji:

> *Joged Klana durung mari,aku akeh sing lali. Joged Gunungsari ya durung sempat tak latihna, sebab bocah-bocah padha repot, aku dhewe ya rada lali. Nek jogede Bapang aku moh sinau, sebab Bapang kuwi sipate elek, aku moh. Sing tak senengi jogede Marmaya Marmadi, mulane bocah-bocah pada bisa.*
>
> Tari Klana belum selesai, saya banyak yang lupa. Tari Gunungsari ya belum sempat saya latihkan, sebab anak-anak repot, saya sendiri juga agak lupa. Kalau tari Bapang saya memang tidak mau belajar, sebab Bapang itu sifatnya jelek, saya tidak mau. Yang saya suka tarian Marmaya Marmadi, maka anak-anak sudah bisa.
> (Wiji: dokumen wawancara pada pendokumentasian Wayang Topeng Kopral, tanggal 14 Juli 1985)

[20] Umarmaya Umarmadi adalah tokoh dalam cerita Menak, yaitu cerita penyebaran agama Islam dari Timur Tengah, yang pada waktu itu paling popular adalah hikayat 1001 malam.

Seorang penari topeng dari dusun Mangu, bernama Munawi (akrab dipanggil mbah Munawi) yang lahir tahun 1916 (sekarang berumur 92 th), cicitnya sudah 22 orang. Munawi menceritakan pengalamannya mulai masuk ke dunia seni sejak berusia 14 tahun. Pertama belajar menari topeng dan ikut perkumpulan **Wayang Topeng Kecil**, di dusun Mangu desa Tembalangan (sekarang masuk kelurahan Jatimulyo). Setelah topeng bisa, ia belajar tari Surabayan (Rema pria) dan tari Beskalan (putri tetapi berpakaian seperti laki-laki, maka disebut *pakaian lanang*). Oleh sebab itu, disamping ikut perkumpulan wayang Topeng, juga ikut perkumpulan Ludruk di desanya yang khusus bertugas menari Rema baik putra maupun putri. Ketika usia kira-kira 17 tahun, ia sudah ikut main Wayang Topeng kemana-mana disamping juga ikut main Ludruk.

> *Aku umur 14 iku wis ana kesenian, topeng ndik Mangu kene biyen tahun 30 aku wis melok blajar. Topeng Mangu kene biyen jenenge* ***Topeng kecil****, sebab sing main ancene akehe sik arek-arek. Terus tahun 32-33 an wis main nang ndi-ndi, ya melok ludruk barang dadi tukang ngrema. Pengendang sing penak sing paling cocok biyen iku jenenge Daslan. Apan jam 2 aku dikongkon nggenteni****,"****kene gentenono!: aku gak isa! Wis talah mene-mene cek isa!" Terus Daslan mati, sing nggenteni ngendang aku. Dadi aku ya nopeng, ya ngrema, ya ngendang, tapi gak tau ndalang, sebab ancene gak tau blajar.* (Munawi: wawancara tanggal 14 Juli 2007)

> Saya umur 14 tahun sudah ikut di dalam kesenian, tahun 1930, saya sudah ikut belajar topeng di desa Mangu sini. Topeng desa Mangu sini dulu bernama **Topeng Kecil**, sebab pemainnya sebagian besar masih anak-anak. Kemudian tahun 1932-1933-an saya sudah bermain di mana-mana, juga ikut kesenian Ludruk sebagai penari Rema. Setelah Daslan meninggal dunia saya yang mengganti sebagai pengendang. Jadi saya ya menari topeng, ya menari Rema, ya menabuh kendang, tapi tidak pernah menjadi dalang, sebab memang tidak pernah belajar.

Munawi ini memiliki gaya gerak yang agak berbeda karakteristiknya dengan gaya tari di beberapa daerah. Ciri utamanya adalah irama geraknya (speet) yang cukup tinggi. Dengan penjelasan tersebut, membuktikan bahwa di Malang masih ada beberapa perkumpulan Wayang Topeng yang belum sempat terdokumentasi. Sunggupun perkumpulan ini sudah lama mati karena pemainnya sudah meninggal dunia, namun masih menyisakan saksi hidup sebagai palaku budaya.

Pewaris wayang topeng di wilayah timur, M. Soleh Adipramono yang sekarang memimpin padepokan seni Mangundarma di desa Tulusbesar kecamatan Tumpang Kabupaten Malang, ketururan dalang topeng bernama Kik Tirtowinoto putra dari Kek Rusman[21], mempunyai keyakinan kuat, bahwa tokoh yang bernama Reni dari Dusun Palawijen tersebut sejaman dengan tokoh topeng dari Pucangsongo yang bernana Kek Ruminten. M. Soleh Adipramono mendapat cerita dari Kek Tirtonoto sebagai berikut.

> Sewaktu terjadi banjir *bandang* (besar) kali Amprong yang bermata air di pegunungan Tengger, kek Ruminten penduduk desa Pucangsonggo Kecamatan Pancokusumo pergi melihat sawahnya yang masih tergenang air. Ternyata air belum surut, bahkan sawah-sawah di desa itu semuanya terendam. Sedangkan di beberapa bagian air masih mengalir cukup deras. Tiba-iba kakinya tersentuh potongan batang pohon yang hanyut, penduduk set empat menyebut dengan istilah: *dongkelan*. Kemudian kayu tersebut diambil dengan harapan dapat digunakan untuk *bediang (*perapian) untuk penghangat badan dan ruangan. Setelah kayu tersebut dikeringkan, kemudian dibakar. Ternyata kayu tersebut tidak terbakar. Kemudian timbul niat untuk dijadikan topeng. Dari potongan kayu yang kurang lebih 50 cm itu dibelah dan dipotong menjadi 4 bagian, masing-masing dijadikan topeng

[21] Menurut keterangan M. Soleh, Kek Rusman yang akrab dipanggil Kek Tir (karena anak pertamanya bernama Tirtowinoto), adalah murid langsung mBah Reni dalang, penari, pengukir dan pemimpin wayang topeng pada waktu itu, seperti yang diberitakan oleh Th. Pegeaud (1938).

> Klono, Gunungsari, Panji, dan Potrojoyo (Adipramono: wawancara: 9 Maret 2007, pkl. 10 s.d. 13.30)

Topeng-topeng itulah yang dianggap pertama kali sebagai *cikat bakal* Keberadaan wayang topeng di Dusun Pucangsanga sekitar awal abad XX. Besar kemungkinan keberadaan topeng di Pucangsanga tersebut yang pernah dicatat oleh Th. Pigeaud. Karena dari Keterangan lurah Pucangsanga bernama Saritrono, di Kek Ruminten adalah kemenakan Reni, pengukir topeng dari Dusun Palawijen (Supriyanto & Adipramono, 1997: 7 ; Onghokharn, 1972)

Hidayat (2004: 52-54) melaporkan bahwa di dusun Slelir, Bakalan Krajan kecamatan Wagir kabupaten Malang (sekarang menjadi kecamatan Sukun Kota Malang), pernah ada perkumpulan wayang topeng yang dipimpin oleh Kusnan Ngaisah sampai tahun 1960.

> Seorang penari dan pemahat topeng yang bernama Kusnan Ngaisah lahir tahun 1928 di Dusun Slelir, Desa Bakalan Krajan, Kota Malang. Sekarang Kusnan Ngaisah tidak lagi menekuni wayang topeng karena membuat topeng tidak dapat memberikan penghasilan yang cukup. Sehingga, Kusnan memilih menjadi tukang kayu dan pekerja bangunan.
>
> Kusnan Ngaisah berhenti menjadi penari topeng, pengukir topeng dan sekaligus pimpinan wayang topeng di desanya sejak tahun 1960-an. Karena wayang topeng tersaingi oleh kepopuleran pertunjukan Ludruk. Akibatnya tanggapan wayang topeng menjadi berkurang. Waktu itu untuk membina pemain baru juga sudah sangat sukar. Karena para pemuda di dusun Slelir lebih memilih sebagai pekerja kasar di kota.
>
> Kusnan Ngaisah juga memperhatikan perhatian masyarakat terhadap wayang topeng semakin berkurang, salah satu sebab adalah tidak lagi ada orang yang memperkuat pembiayaan organisasi. Kondisi seperti ini juga dialami oleh perkumpulan wayang topeng di Dusun Jabung. Ketika Kangsen meninggal dunia, perkumpulan wayang topeng di Dusun Jabung semakin melemah pendukungnya.
>
> Informasi perihal perkembangan wayang topeng di Dusun Slelir didapatkan dari Kusnan Ngaisan, salah satu penari yang pernah belajar dari

> kakek mertua, bernama Nata. penduduk setempat menyebut Yai Nata. Ia adalah salah seorang pengukir kayu kepercayaan Bupati Malang.
>
> Menurut Kusnan, Yai Nata merupakan orang Serba bisa, termasuk kepandaiannya sebagai pengukir topeng. Waktu itu Yai Nata juga mengenal pengukir topeng dan sekaligus penari topeng yang terkenal bernama Reni dari Polowijen. Reni tinggal di daerah Malang bagian utara, sedangkan Yai Nata tinggal di daerah Malang sebelah barat. Perkumpulan wayang topeng yang ada di Malang bagian barat dan selatan memesan topeng pada Yai Nata. Termasuk perkumpulan wayang topeng dari Desa Jatiguwi, Kecamatan Sumberpucung.
>
> Keberadaan wayang topeng di Dusun Slelir berasal dari seorang pelatih dari Desa Panjer, Turen, Kabupaten Malang. Waktu itu sekitar tahun 1930-an, pak Kusnan Ngaisan waktu itu masih kecil, belum khitan. Tetapi dia sudah sering melihat orang berlatih dan pentas wayang topeng. Semua perlengkapan pentas, termasuk topeng dibuat oleh Yai Nata.

Laporan Hidayat tersebut menambah penguatan keberadaan organisasi Wayang Topeng di Malang.

AM. Munardi, guru SMKI (dulu bernama Konservatori Tari) Surabaya, adalah salah seorang penggali wayang Topeng di tahun 1972, memberitakan melalui sebuah buku berjudul Wayang Topeng Malang yang ditulis bersama Sal Murgiyanto. Tulisan tersebut menginformasikan sejumlah lokasi yang memiliki perkumpulan wayang topeng. Di masa lalu pertunjukan wayang topeng Malang agaknya tersebar luas di berbagai wilayah Kebupaten Malang; Dampit, Precet, Wajak, Ngajum, Jatiguwi, Senggreng, Pucangsanga, Jabung, dan Kedungmongo. Akan tetapi pada akhir tahun 1970-an, kecuali di Jabung dan Kedungmonggo, kehidupan wayang topeng di daerah-daerah lain nampak telah sangat menurun karena beberapa sebab sehingga dewasa ini para pemain dari desa-desa yang lain banyak yang kemudian bergabung dengan rombongan wayang topeng dari dua desa yang disebutkan terakhir,

yaitu Jabung, Kecamatan Jabung bekas Kawedanan Tumpang dan Dusun Kedungmonggo, Desa Karangpandan, Kecamatan Pakisaji, bekas Kawedanan Kepanjen (Murgiyanto & Munardi,1978/79 7-8).

Sepanjang tahun 1980-an hingga tahun 1990-an, partisipasi masyarakat dan juga sejumlah instansi swasta dan pemerintah sangat besar. Hal ini dibuktikan adanya usaha-usaha pemasyarakatan kembali pertunjukan wayang topeng yang ada di berbagai daerah. Pada waktu itu perkumpulan yang masih dapat tampil yaitu perkumpulan Wayang Topeng Karya Bakti dari Desa Jabung yang diketuai oleh Parjo; perkumpulan Wayang Topeng Srimarga Utama dari Desa Glagahdowo yang dipimpin oleh Rasimoen; perkumpulan Wayang Topeng Asmarabangun dari Desa Kedungmonggo, dan perkumpulan Wayang Topeng Candrakirana dari Desa Jambuwer pimpinan Barjo Djiono.

Pada akhir tahun 2000 perkumpulan wayang topeng yang masih aktif pentas berasal dari dua desa yaitu (1) PerkumpulanWayang Topeng Asmarabangun dari Dusun Kedungmonggo, Kecamatan Pakisaji, (2) PerkumpulanWayang Topeng Sri Margautama dari Dusun Glagahdowo, Kecamata Tumpang. Namun pada tahun 2007 perkumpulan Wayang Topeng ini (Sri Margautama dari Dusun Glagahdowo) kehilangan tokoh pimpinan sekaligus maestro, yaitu Rasimoen meninggal dunia dalam usia 83 tahu. Semenjak itu sampai sekarang perkumpulan ini vakum. Selain dua perkumpulan tersebut, juga ada dua perkumpulan yang termasuk perkumpulan topeng cukup tua di Malang. Tetapi, karena mengalami kendala regenerasi,

perkumpulan tersebut tidak dapat mengadakan pentas secara intensif. Perkumpulan wayang topeng yang mulai surut tersebut yaitu (l) Perkumpulan Wayang Topeng Galuh Candrakirana dari Desa Jambuwer, Kecamatan Kromengan pimpinan Bardjo Djiono, dan (2) Perkumpulan Wayang Topeng Wira Bakti Dari Desa Jabung, Kecamata Jabung pimpinan Pardjo. Pada pertengahan tahun 2007, perkumpulan Wayang Topeng Galuh Candrakirana dari Desa Jambuwer, Kecamatan Kromengan mendapat kepercayaan untuk mementaskan repertoarnya di Taman Mini Indonesia Indah di Anjungan Jawa Timur. Kemudian pada tanggal 2 Desember 2007, mementaskan Wayang Topeng penuh satu cerita dengan judul Rabine Panji dengan dalang M. Soleh. Pada kedua pertunjukan tersebut ternyata sudah ada empat orang pemuda, dengan demikian dapat dipastikan peremajaan masih berjalan.

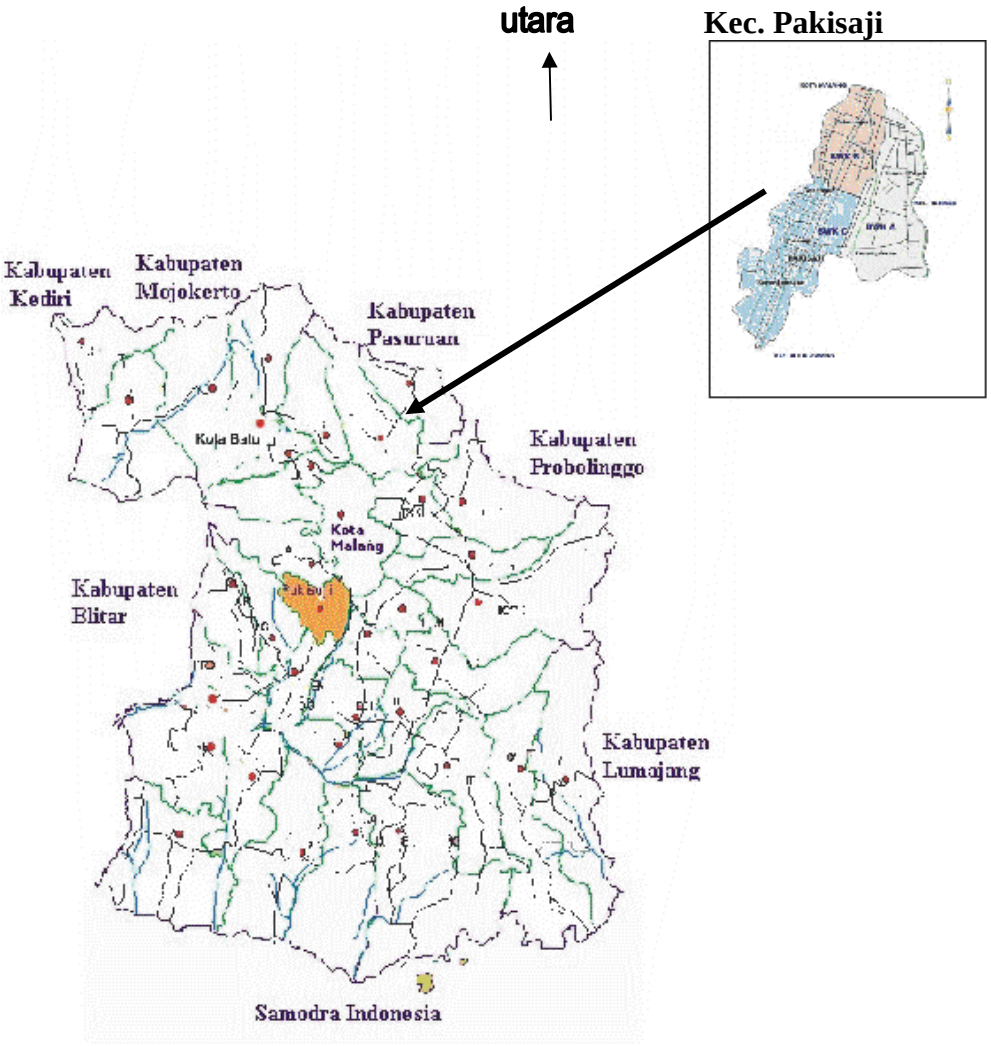
Selain keempat perkumpulan topeng yang disebutkan di atas, tiga tahun terakhir ini di daerah Wijiombo, Gunung Kawi mementaskan kembali repertoar tari topeng untuk upacara bersih desa. Tahun 2004 diselenggarakan pada tanggal 18 Januari 2004.

PERPUSTAKAAN
UNNES

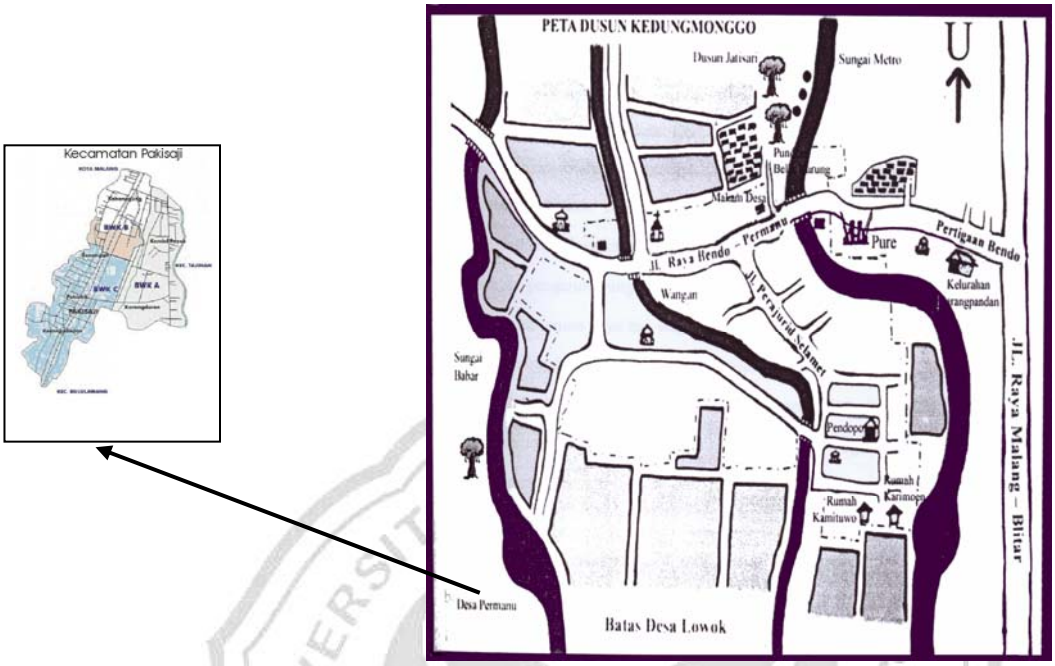
2.3 Dramatari Wayang Topeng Kedungmonggo

Kedungmonggo adalah sebuah dusun di wilayah desa Karangpandan kecamatan Pakisaji kabupaten Malang. Adapun letak geografi dusun kedungmonggo tersebut adalah seperti pada peta di bawah ini:

Posisi geografi kecamatan Pakisaji pada peta Kabupaten Malang



Gambar 3: Kedudukan kec. Pakisaji pada peta kab. Malang
Sumber Buku Profil kab. Malang th. 2003



Gambar 4: Peta ds. Kedungmonggo
Sumber Buku Profil kab. Malang th. 2003
dan monografi desa Karangpandan

Kedungmonggo merupakan salah satu daerah wilayah pertumbuhan dan pengembangan pertunjukan wayang topeng di kabupaten Malang yang tergolong tua. Sampai saat ini perkumpulan wayng topeng Kedungmonggo sudah melewati 5 generasi. Generasi pertama, yang mendirikan perkumpulan wayang topeng ini bernama Serun seorang yang beretnik Madura. Ia kakek Karimoen yang sekarang sudah berusia 87 tahun dan satu-satunya tokoh tua di Kedungmonggo. Karimoen sendiri telah menurunkan pada generasi ketiganya, yakni cucu-cucu Karimoen, diantaranya adalah Suroso dan Handaya.

Asal mula keberadaan perkumpulan wayang topeng di Kedungmonggo ini, secara kronologis, bermula pada keinginan seorang pegawai perkebunan kopi milik Belanda, bernama Gurawan.

Semasa pemerintahan bupati Malang yang bernama Raden Suryo (yang dimaksud adalah (Raden Adipati Soerioadiningrat I [Raden Sjarip] bupati ke empat menurut fersi buku sejarah kabupaten Malang, yang berkuasa selama 40 tahun sejak 1894 sampai 1934), ia sangat perhatian terhadap wayang topeng. Seperti penjelasan Karimoen, sebagai berikut:

> *La wektu kanjeng Raden Suryo mrentah, ana penari topeng teka turunane Majapahit jenenge Raden Suryaatmaja. Sakliyane Raden Suryaatmaja, ana abdi dalem kabupaten kono sing pinter njoged, ya pinter nggawe topeng, jenenge Mbah Rani omahe ndik Polowijen kono. Mbah Rani iku terkenal, paling disayang karo Kanjeng Bupati jarene* (Karimoen: wawancara, 1 Juli 2007).
>
> Dalam masa pemerintahan Raden Suryo ini, ada seorang penari topeng yang bernama Raden Suryaatmaja keturunan Majapahit, dan pada masa itu pula ada seorang abdi dalem kabupaten Malang yang bernama Mbah **Rani** (menurut catatan Pegeaud [1938] dan Ong Hok Ham (1972) bernama **Reni**), dia adalah penari dan pemahat topeng yang tinggal di desa Polowijen kecamatan Karangploso (sekarang masuk kecamatan Blimbing kota Malang). Mbah Rani ini orang yang terkenal pada waktu itu dan katanya paling disayang oleh kanjeng bupati.

Pada masa itu pula, ada seorang belanda kaya yang memiliki perkebunan di Kalisurak Lawang, bernama Ny. Yolis. Ia mempunyai anak bernama Van der Holl dan menpunyai abdi bernama **Gurawan**. Gurawan inilah yang sering disuruh mengantar surat-surat ke kabupaten. Ketika Gurawan mengantar surat ke kabupaten, ia sering melihat para penari topeng di Kabupaten, sehingga Gurawan merasa tertarik

untuk ikut, menari di kabupaten. Keinginan ini disampaikannya kepada majikannya, Ny. Yolis. Karena Gurawan adalah abdi yang sudah dipercaya, oleh karena itu keinginan Gurawan untuk ikut menari di kabupaten diijinkan oleh tuannya. Setelah lama belajar menari yang langsung diajari oleh mBah Rani, akhirnya Gurawan merasa mampu dan meminta kepada tuannya untuk dibelikan topeng ke mbah Rani. Ternyata Ny. Yolis adalah orang yang suka terhadap pertunjukan termasuk wayang topeng, maka dibelikanlah perlengkapan tari topeng oleh Ny. Yolis ke Mbah Rani. Setelah Ny. Yolis meninggal, puteranya yang bernama Van der Holl diangkat menjadi tuan besar di perkebunan kopi di Bangelan daerah Gunung Kawi (perkebunan ini sampai sekarang masih ada). Sehingga Gurawan Juga mengikuti tuannya ke Bangelan dari Kalisurak Lawang. Di Bangelan inilah Gurawan akhirnya mendapat kesempatan untuk mendirikan kelompok tari topeng yang antara lain penarinya adalah; Marwan (selanjutnya Marwan ini menjadi tokoh wayang topeng di desa Slorok kacamatan Sumberpucung), Nurian, Jasemin, Kusno, Madrim dan salah satunya adalah **Serun** yang berasal dari Kedungmonggo Pakisaji. Bapak Serun inilah yang merintis mendirikan kelompok topeng di Kedungmonggo. Kemudian diturunkan kepada anaknya yang bernama **Kiman** dan Kiman menurunkan kepada **Karimoen** yang ketika itu dilatih tari oleh ayahnya sejak usia 14 tahun. Pada tahun 1952 bapak Kiman meninggal (disarikan dari wawancara Karimoen: I Juli 2007, lihat pula Murgiyanto dan Munardi, 1978/79: 15).

Keterangan Karimoen ini dibenarkan oleh salah seorang anggota wayang Topeng Kedungmonggo yang sudah berusaia lanjut, bernama Sarpan (alm). Catatan ini dilaporkan oleh Saras (1996: 60) dalam penelitian skripsinya yang berjudul: *Studi Kesenian Tradisional Tari Topeng di Dusun Kedungmonggo Desa Karangpandan Kecamatan Pakisaji Kabupaten Malang.*

> Penjelasan Bapak Sarpan, penari dan pengrawit pada kelompok tari topeng Kedungmonggo yang sudah berusia sebagai berikut:
> Kemunculan perkembangan wayang topeng di wilayah Malang bagian Barat sampai selatan dikembangkan oleh Bapak Gurawan yang telah belajar dari mbah Reni di Polowijen. Sementara itu untuk Pakisaji ini tidak lain juga berkembang dari Bangelan. Pada waktu itu kakek pak Karimoen yaitu mbah Serun mendirikan kelompok penari topeng di sini, dan diwariskan kepada anaknya Bapak Kiman yang pada waktu itu para penari topeng keliling desa dan bahkan keluar desa untuk ditanggap, dengan peralatan yang sederhana separti gong gandul Guci, Demug 1, Saron 2, peking 1, kenong 1, Gong kempul, kendang, dan kelambu. Pada masa setelah Bapak Kiman diganti anaknya, bapak Karimoen dengan perkembangannya yang pesat dan pementasan sekarang bisa sampai melalui pemerintahan. Kelompok sanggar di sini juga sudah diresmikan dengan nama **Sanggar Asmarabangun** yang kalau dulu hanya disebut kelompok topeng Kedungmonggo Pakisaji saja, bahkan kalau sekarang penarinya ada perempuannya, tetapi kalau dulu semua penarinya laki-laki walaupun ada tokoh perempuannya.

Diperkirakan Serun (oleh saudara dan tetangganya dipanggil Kik Djan, karenakan pertamanya bernama Djan [panggilan *karan* anak]) merintis perkumpulan wayang topeng mulai sekitar tahun 1890-an, kemudian berkembang hingga tahun 1917. Dalam waktu kurang lebih 25 tahun perkumpulan wayang topeng di Dusun Kedungmonggo berkembang dengan berbagai dinamika, mengalami pasang surut. Anggotanya sebagian besar berprofesi sebagai petani, selebihnya tukang batu dan tukang kayu. Kik Serun termasuk golongan orang *blater*, yaitu orang yang

mempunyai pergaulan luas dan supel dalam hubungan sosial. Disamping itu, ia merupakan salah seorang petani yang kaya, tanah dan ternaknya banyak. Oleh karena itu, Kik Serun memiliki kemampuan untuk membiayai kebutuhan pementasan wayang topeng. Terutama untuk membeli perlengkapan, terdiri dari gamelan pakaian dan topeng. Waktu itu pembuat topeng masih langka, yang terkenal ada di desa Polowijen. Ong Hok Ham (1972:120) memberitakan kenyataan tersebut; pada awal tahun 1900-an pengrajinnya yang memiliki ketrampilan membuat topeng hanya seorang warga Desa Polowijen kecamatan Karangploso kabupaten Malang (sekarang masuk kecamatan Blimbing kota Malang) yang bernama Reni. Gambaran topeng buatan Reni sebagai berikut:

> Topeng ini dimiliki oleh anak perempuannya (anak Reni), Mbok Dari, seorang janda yang berusia empat puluh tahunan, yang tinggal di sebuah rumah kecil dan sederhana dengan ukiran-ukiran sangat indah di dalamnya, Topeng ini rnelukiskan tokoh Ragil Kuning (soerang putri dari cerita Panji). Topeng ini mempunyai proporsi yang sempurna dan ukiran yang halus pada jamangnya, sementara alis mata, mata dan mulutnya yang diukir tipis mempunyai garis-garis yang kuat dan tipis. Namun demikian, warnanya sudah agak termakan usia. Keseluruhannya memberikan kesan kulit yang licin dengan lempengan emas tipis (prada). Putri itu menatap mu dengan senyum "Budha" yang pengertian dan sukar dipahahami. Pada dua telinganya, dua potongan permata berkilauan. Topeng itu mungkin adalah salah satu topeng terbaik buatan Reni.

Serun adalah murit Gurawan (pamannya sendiri), dan Gurawan adalah murit Reni. Namun Karimoen menjelaskan, bahwa Serun (kakeknya), juga belajar ke Reni. Setelah Serun merasa memiliki kemampuan wayang topeng, ia kembali ke desanya di dusun Kedungmonggo dan mulai mendirikan wayang topeng dengan penari dari

masyarakat setempat. Pada waktu itu, masyarakat dusun Kedungmonggo sebagian besar memiliki keterampilan bela diri **pencak silat**[22]. Oleh karena itu sebagian besar karakteristiknya temperamental sikap agresif, keras, dan emosional. Ternyata sifat dan karakter tersebut, memberikan corak yang khas pada gaya tari topeng yang dikembangkan oleh Kik Serun. Namun demikian ragam dan struktur tari tidak jauh berbeda dengan wayang topeng dari daerah lain.

Ayah Karimoen sering menceritakan perihal keluarga Serun dengan berbagai kegigihan dalam mengembangkan wayang topeng pada waktu itu, termasuk kekayaannya. Hampir dapat dipastikan pada waktu itu Kik Serun membeli topeng dari Reni. Karena disamping Reni adalah pengukir topeng yang terkenal, Serun juga termasuk murid Reni. Perkumpulan wayang topeng di Dusun Kedungmonggo dikenal oleh masyarakat kurang lebih sekitar 1900-an, mencapai popularitasnya sekitar tahun 1917. Penulis sependapat dengan Hidayat (2004: 63-67), bahwa, pertumbuhan wayang topeng Kedungmonggo berada di bagian selatan, besar kemungkinan tidak terjangkau oleh Pigeaud. Mengingat daerah Malang selatan pada waktu itu masih tergolong rawan dan banyak kerusuhan/ penjahat (Tim penyusun sejarah Daerah Jawa Timur, 19781: l). Setelah Serun meninggal sekitar tahun1930-an, perkumpulan wayang topeng dilanjutkan oleh anaknya yang bernama Kiman, ia lebih dikenal dengan sebutan Pak Pario.

PERPUSTAKAAN UNNES

[22] Daerah Malang Selatan pada waktu itu terkenal dengan penjahatnya, seperti begal, rampok, maling dan penjarah. Oleh karena itu kemampuan bela diri pencak silat seakan-akan wajib dimiliki oleh seorang laki-laki desa, karena digunakan untuk membela diri dari serangan penjahat tersebut (Karimoen: wawancara: 20 Januari 2007 bertepatan dengan ritual 1 Syura 1940, lihat pula Hidayat, 2004).

Perkumpulan wayang topeng Kedungmonggo di bawah kepemimpinan Kiman benar-benar menunjukkan kemajuan yang sangat pesat, karena diakui Karimoen, bahwa Kiman sangat menguasai bidangnya, baik sebagai pimpinan, penari, pengendang dan hubungannya sangat luas. Selain kepiawaian Kiman, perkumpulan wayang topeng di dusun Kedungmonggo memiliki keistimewaan sehingga menjadi populer. Keistimewaan tersebut dikarenakan oleh didukung sepupu Kiman yang bernama Rasimen, yang bertindak sebagai dalang. Rasimen yang akrab dipanggil Mbah Nek merupakan dalang yang sangat potensial dan memiliki kekhasan yang tidak tertandingi hingga tahun 1980-an. Keunikan dalang Rasimen ia mempunyai vokal yang mantap dan keras, sehingga dinamika pementasan selalu terasa meriah. Variasi *senggakan dan alok-alok* yang keluar dari suara Rasimen mampu membangun karakteristik vokal tokoh yang khas. Karimoen (kemenakan Rasimen) selalu memuji kepiawaian pemannya yang benar-benar tidak ada duanya yang membawa ciri khas wayang Topeng Kedungmonggo. Karimoen menceritakan kenangan masa-masa kejayaan perkumpulan wayang topeng Kedungmonggo, sebagai beriku:

> *Biyen antarane tahun 34-an sampek 58-an tanggapan terus-tersan, sampek nang Pasuruan, Probolinggo, Lumajang, ya nang gunung Kawi barang. Sewulan lek rame isa tanggapan ngalah-ngalih ping 20 barang. Penontone le, biyuh ruame, sedina sewengi ya kuwat ae nunggoni topeng, sebab dalange penak, suwarane antep katik banter, ya lucu. Biyen gak ana pengeras-pengerasan kayak saiki, ngono jare penonton suarane mbah Nek iku krungu ngentek aduoh, setengah kiloan. Sing ngendang celukane pak Kepik, sebab tangane kepek, koyok sengkleh ngono lo, tapi kendangane penak. Pak Kepik iku matine ditembak Londo, sebab diawe gak mara tapi mlayu, mangkane ditembak, gegere ajur le! Tapi jaman Jepang mati ples gak main, sebab*

dilarang. Tahun 46, 47-an leke mulai wani main maneh. Wong wis suwe gak ana tontonan, dadi ya tambah rame. Tahun 70-an pak Kasdu kait melok, kendangane ya penak, antep. Pak Kasu iku asale pengendang Tayub, tapi gelem blajar, malih isa. Dalange pancet, ya mbah Nek/mbah Tajem iku, soale gak ana sing wani nggenteni, sebab gak isa madani kaya mbah Nek, penonton lek gak mbah Nek ya kudu emoh ae. Lek gak wayahe panen, ya diketengna[23]*, tapi tekan ndi-ndi. Budal wong rolas, telulas, nggawa kotak topeng, karo pakaian 5 apa 6 setel, karo gamelan, mek kendang, demung 1, saron 2, peking 1, karo gong guci iku, 1 kempule 1. dadi sing nabuh wong 6 dalange 1 sing main 5, ngono iku isa main sewengi* (Karimoen: wawancara 21 Juni 2007).

Dulu antara tahun 1934-an sampai 1958-an, tanggapan (permintaan main) terus-menerus, sampai ke Pasuruan, Probolinggo, Lumajang, juga ke gunung Kawi. Sebulan jika ramai bisa sampai pindah 20 tempat. Penontonnya nak, sangat ramai, sekalipun sehari semalam kuat nonton topeng, sebab dalangnya bagus, suaranya mantap lagi keras dan lucu. Dulu tidak ada pengeras suara seperti sekarang, tetapi kata penonton suara mbah Nek terdengar sampai jauh, sekitar setengah kilo meter. Yang ngendang panggilannya pak Kepik, sebab tangganya ciri (dalam bahasa Jawa dinamakan "*kepek*"), tetapi pukulan kendangnya bagus (*penak*). Pak Kepik matinya ditembak Belanda, sebab ketika dipanggil dengan isyarat tangan (*diawe*) tidak dating malah lari, maka ditembak, punggungnya hancur nak! Tetapi ketika jaman Jepang perkumpulan ini mati, tidak pernah pentas, sebab oleh Jepang dilarang mangadakan pertunjukan. Tahun 1946, 1947-an mungkin, mulai berani main lagi. Karena sudah lama tidak ada pertunjukan, jadi penontonya bertambah ramai. Tahun 1970-an pak Kasdu mulai ikut perkumpulan, kendangannya memang bagus, mantap. Pak Kasdu itu asalnya pengendang Tayub, karena mau belajar ya jadi bisa. Dalangnya tetap. Ya mbah Nek/mbah Tajem itu, soalnya tidak ada yang berani mengganti, sebab tidak bisa menyamai seperti mbah Nek. Apa lagi penonton seakan-akan tidak mau, jika dalangnya bukan mbah Nek. Jika bukan musim panen, ya ngamen, tapi sampai kemana-mana. Berangkat orang 12 – 13 membawa kotak topeng, dengan pakaian tari 5 atau 6 setel, gamelan, hanya kendang, demung 1, saron 2, peking 1, gong guci, 1 kempul 1. Jadi yang nabuh orang 6 dalang 1 orang, pemain 5 orang. Begitu sudah dapat main semalam suntuk.

[23] *Diketengno* artinya **ngamen**, bayaran pertunjukan seiklas penonton dan rata-rata kecil. Istilah diketengno, berasal dari kata *seteng/saseten/saketng*, merupakan jumlah uang jaman dulu. 1 sen= 10 seteng, 1 ece/ketip= 10 sen, dan 10 ece/ketip= Rp. 1,-

Jika diamati, karakteristik gerak tari wayang topeng Kedungmonggo cenderung kasar dan volumenya besar, dibandingkan karakteristik gerak wayang topeng Malang bagian timur seperti Jabung, Precet maupun Glagahdowo yang cenderung halus. Menurut penuturan Karimoen, karakteristik gerak tari yang semacam itu, karena waktu bapaknya (Kiman) memberikan dulu ya seperti itu. Demikian pula ketika bapaknya diajari oleh kakeknya (Serun), juga harus begitu, harus *sigrak*, kalau tidak cocok dipukul.

> *Bapak lek ngajari biyen yo ngono le, kejem bapak biyen le. Lek gak cocok ditutuk. Jare bapak, bapake, mbah serun, lek ngajari yo ngono iku, kudu sigrak, gagah, wong bapak biyen ancene gede dhuwur ngono, lek gak bener di tutuk temenan. Contone, Klana lek junjungan utawa panjeran sikil kiwa ngadek jejeg, dengkule gak oleh nekuk (Karimoen: wawancara tanggal 4 Juli 2007).*
>
> Bapak (Kiman) jika ngajari saya dulu memeng begitu nak, kejam (maksudnya tegas) kalu ngajari. Jika tidak cocok dipukul. Demikian pula kata bapak, jika bapaknya (Serun) ngajari ya begitu itu, harus *sigrak* (terampil), gagah, memang bapak dulu badannya tinggi besar, jika tidak benar juga dipukul sungguh. Contohnya: kalau Klana *junjungan* atau *panjeran*[24], kaki kiri harus tegak lurus, lutut tidak boleh ditekuk. Hal ini memberikan kesan watak yang gagah.

Perbedaan gerak *junjungan* atau *panjeran* pada wayang topeng Malang timur, terletak pada kaki kiri sedikit ditekuk. Pendapat Giran (83 th, penari Klono legendaries dari wayang topeng Jabung kecamatan Jabung): "jika junjungan terlalu tinggi, itu tidak sopan, karena penonton berada di bawah". Perihal perbedaan karakteristik gerak antara sumber Kedungmonggo dangan daerah Malang yang lain, peneliti berasumsi, bahwa karaktersistik teknik Madura yang mengalir dalam diri

[24] *Junjungan* atau *panjeran* adalah nama motif gerak tari, yaitu mengangkat kaki kanan antara paha dan betis ditekuk kira-kira 90 derajat, mengarah ke depan. Kaki kiri tegak lurus berdiri.

Serun, yang dilanjutkan Kiman dan diperkuat Karimoen sendiri sebagai keturunan Madura, mempunyai pengaruh yang kuat pada teknik tari topeng yang dikuasai Karimoen, bahkan secara umum gaya tari wayang topeng Malang sumber Kedungmonggo lebih tampak "kasar" dibanding dengan gaya tari wayang topeng dari daerah Malang yang lain. Bahkan sangat jauh berbeda dengan gaya tari wayang topeng di daerah Malang bagian timur, yang cendrung lebih "halus". Hal ini dimungkinkan juga oleh gaya para tokoh pengembangnya, seperti kek Tir (mbah Roesman)[25], yang dilanjutkan oleh Tirowinoto, dan diajarkan kepada Samut dan Rasimoen yang kesemuanya berkarakter halus.

UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
PERPUSTAKAAN
UNNES

[25] Menurut penuturan M. Soleh, cucu Kek Tir atau mbah Roesman, bahwa kakeknya (Roesman) adalah keturunan darah Mataram, maka segala perilakunya didekatkan dengan etika dan karakter Mataram. (Soleh: wawancara, Hari Jumat Kliwon, 9 Maret 2007).

2.4 Struktur Penampilan Pertunjukan Dramatari Wayang Topeng Kedungmonggo

Dramatari wayang topeng Kedungmonggo, di dalam penyejiannya, memiliki struktur baku. Struktur ini bersifat tetap, kecuali jika ada pemadatan atau kepentingan-kepentingan tertentu, yang sifatnya *temporer*. Adapun struktur penampilan pertunjukan Dramatari wayang topeng Kedungmonggo, dalam pentasannya semalam suntuk, adalah sebagai berikut:

1) Pk. 20.00 – 22.00 Giro (yaitu membunyikan *gending-gending* atau lagu) untuk mengundang penonton, yang diawali dengan gending Eling-eling.
2) Pk. 22.00 – 22.30 Pertunjukan dibuka dengan tari **Topeng Patih.**
3) Pk. 22.30 – 23.30 Jejer 1 terus Grebeg
4) Pk. 23.30 – 00.30 Perang gagal dan selingan tari Bapang
5) Pk. 00.30 – 01.30 Jejer 2
6) Pk. 01.30 – 02.30 Pembentukan konflik
7) Pk. 2.30 – 03.30 Adegan tari Gunungsari Potrojoyo
8) Pk. 03.30 – 04.00 Perang Brubuh (istilah wayang kulit) dan Bubaran.

Menurut Karimoen, struktur tersebut sejak jaman ayah dan kakeknya dulu seperti itu, tidak berubah. Perubahan dilakukan hanya memenuhi kebutuhan, itupun sifatnya darurat.

BAB III

TARI TOPENG PATIH

3.1 Latar Belakang Tari Topeng Patih

Bunyi alunan musik tradisional Jawa yang lazim disebut gamelan telah menggema sekitar pukul delapan malam. Musik yang dibunyikan bertalu-talu tersebut dalam jagad pewayangan disebut gending *talu*[26] tanpa nyanyian (vocal) penyanyi atau *sinden,* dalam jagad wayang topeng lazim dinamakan *gending giro*[27]. Alunan bunyi *gending-gending giro* ini dilakukan selama kurang lebih satu jam, yang menampilkan sediktinya empat *gending* atau lagu, yaitu gending *Eling-eling*, *Krangean/Sapujagad*, *Loro-loro* dan diakhiri dengan gending *Gondel*. Madyaoutomo menjelaskan, bahwa gending-gending giro ini merupakan suatu kewajiban yang harus dilaksanakan oleh *panjak*[28] atau pengrawit. Karena gending giro ini berfungsi untuk mengundang penonton, maka gending atau lagu yang dibunyikan merupakan suatu tanda atau simbol yang berisi pengharapan. Misalnya gending *Eling-eling* (artinya mengingat-ingat), merupakan simbol pengharapan agar masyarakat tidak lupa bahwa hari ini di tempat ini ada pertunjukan wayang topeng. Pada pergelaran siang hari, salah satu

[26] Talu adalah istilah musik tradisional Jawa Solo/Yogya, yaitu *uyon-uyon ngarepake jejer wayang* (membunyikan orkestrasi musik gamelan menjelang *jejer* atau awal pertunjukan wayang) (Tim Penyusun Balai Bahasa Yogyakarta, 2002: 757)

[27] Menurut kamus Basa Jawa (Bausastra Jawa) yang disusun oleh Tim Penyusun Balai Bahasa Yogyakarta 2002, *giro* artinya *mbengok* (berteriak). Dengan demikian dibunyikannya gending giro bermaksud berteriak memanggil penonton.

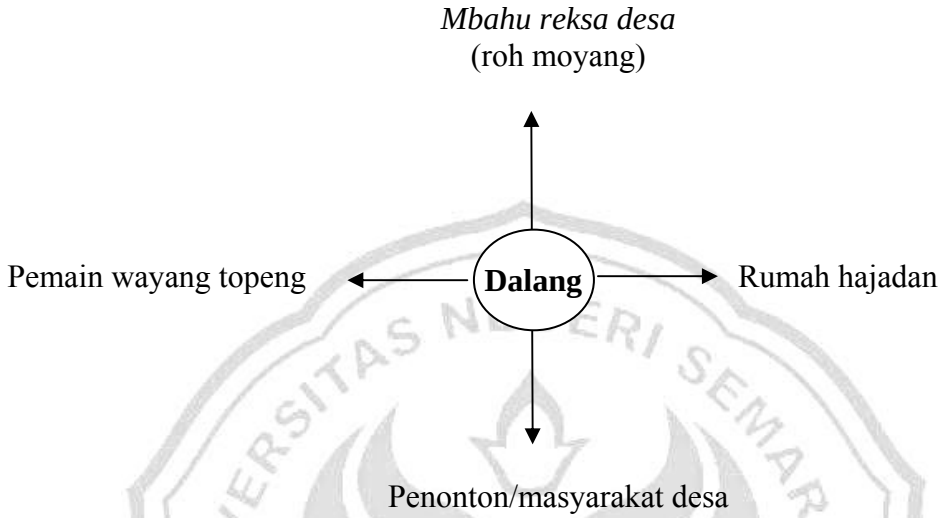
[28] *Panjak* atau lebih halus disebut *pengrawit* adalah orang yang bertugas membunyikan instrument gamelan jawa.

gending giro yang dibunyikan adalah gending *Gagak ngarak*. Gending inipun merupakan simbul pengharapan, agar tamu yang datang seperti *karak-karakan*[29] maksudnya, tamu yang datang ke tempat hajadan tersebut amat banyak seperti karnaval (Madyoutomo: wawancara 12 Oktober 2006).

Di sisi lain, di dalam ruang persiapan atau ruang ganti yang sering disebut *rombongan* atau *krombongan*, semenjak gending *giro* pertama dibunyikan, dalang melakukan ritual dengan peralatan *sajen* (sesajian). Isi sesajian tersebut berupa nasi dengan lauk pauknya, *gedang setangkep* (dua sisir pisang), telor ayam, tape ketan hitam, *jajan pasar* (kue khas di pasar Jawa), sebutir kelapa beserta tempurungnya, tembakau, *rokok klobot* (rokok yang terbuat dari tembakau yang dibungkus kulit jagung), *kendi* (moci terbuat dari gerabah) berisi air putih dan sebatang dupa Cina (*yuswa*/*hio*), serta semua topeng yang akan dimainkan ditata di atas meja. Dalang membakar kemenyan sambil membaca mantera yang ditujukan kepada makhluk halus penguasa desa yang sering disebut *sing mbau reksa desa* untuk meminta ijin serta membantu menyelamatkan hajad ini dari gangguan roh jahat pengganggu desa. Disamping itu juga ditujukan kepada yang punya hajad, yang main, yang nonton serta seluruh desa dimintakan selamat kepada Tuhan, agar tidak terjadi gangguan yang berarti, *slamet gak ana apa-apa*. Ritual ini menunjukkan hubungan transcendental antara dalang, *mbahureksa desa* ("roh *moyang"* yang menjaga dan menguasai desa), pemain wayang topeng (anak wayang, pengrawit, sinden dan pekerja panggung),

[29] *Karak-karakan* merupakan acara semacam karnaval, yaitu berbaris orang banyak untuk, mengikuti atau mengantarkan sesuatu, seperti *ngarak manten, karak-karakan pitulasan* (mengantarkan prosesi manten, karnaval tujuhbelasan).

rumah hajadan (yang punya hajad, *biyada/sinoman* [pembantu hajadan]) dan penonton termasuk masyarakat penduduk desa.

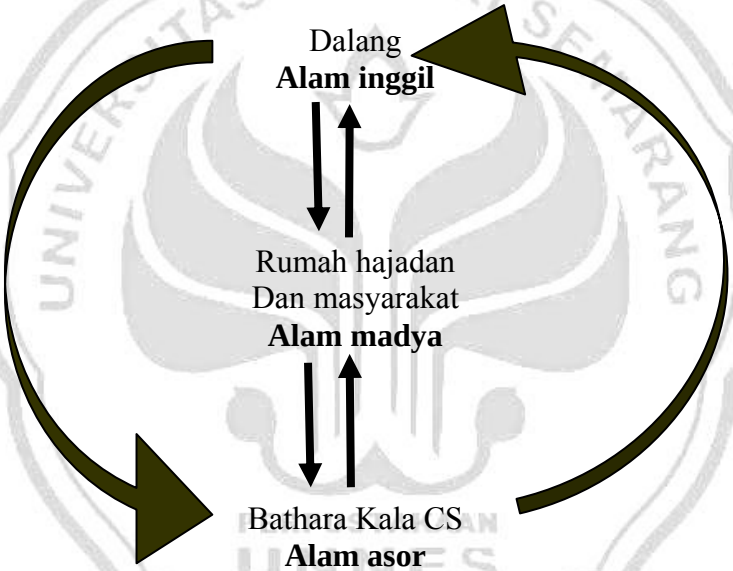


Skema 2: Hubungan transendental Dalang, mbahureksa, pemain, rumah hajadan dan masyarakat

Dalam ritual tersebut, dalang juga memberikan penghormatan terhadap topeng yang akan dikenakan pemain. Masing topeng yang menjadi tokoh dalam cerita, seperti topeng Panji, topeng Kala, topeng sekartaji, Gunungsari, raksasa dan lain sebagainya di*kutugi* (diasapi dengan asap kemenyan). Khusus topeng Bahtara Kala (raja raksasa, dan segala makhluk halus yang jahat) dimantrai dan ditimang secara khusus dan lebih lama dari topeng yang lain. Menurut dalang Kik Soleh Adipramono, Bathara Kala adalah raja dari segala kejahatan yang tinggal di alam *bekasaan*[30], maka secara khusus *diwanti-wanti* (dipesan secara intensif) agar tidak

[30] Menurut konsep transendensi manusia Jawa, alam dapat dibagi menjadi 3, yaitu alam inggil atau alam agung, tempat para Dewa atau manusia yang mendapat derajat tinggi (*karomah*) dari Tuhan, kedua alam *madya*, yaitu alam dunia yang kasat mata, dan ketiga alam *andap/asor*, yaitu alam para

mengganggu semua yang terlibat dalam kegiatan ini, baik yang punya hajad, yang membantu, yang main dan yang nonton.. Bahkan diminta supaya membantu mengerahkan semua anak buahnya (jim, setan, ilu-ilu, banaspati) untuk bersukaria di sini. Ritual ini sebenarnya secara hakiki memelihara hubungan kehidupan antar alam, agar dapat saling hidup berdampingan, saling menjaga, agar diperoleh kehidupan yang keharmonisan (*urip ayem tentrem).*



Skema 3: Hubungan timbal balik antara tiga alam.

Setelah gending giro yang terakhir selesai, maka para *panjak* istirahat sejenak, tidak lama kemudian sinden (vocal wanita) memasuki arena gamelan dan biasanya disusul oleh dalang. Saat istirahat atau jedah ini, sebagian *panjak* menyulut rokok,

---

makhluk b*ekasaan* (makhluk halus yang jahat/jelek) seperti setan, iblis, gendruwo,banaspati dan lain-lain. Akan tetapi ketiga alam tersebut harus dapat saling menjaga hubungan yang serasi, sehingga tidak saling mengganggu.

sebagian lain menikmati kue yang disediakan dan kopi panas. Pada saat ini pula mereka mempersiapkan diri, dalang mempersiapkan catatan yang dianggap perlu dan selalu berkomunikasi dengan pengendang. Biasanya yang dirundingkan adalah peralihan-peralihan adegan yang berkaitan dengan pergantian musiknya sebagai pembangun suasana. Setelah istirahat dianggap cukup dan kesepakatan sudah dicapai, maka *panjak* bonang (salah satu alat musik tradisional Jawa) memberikan instruksi kepada para *panjak* dengan membunyikan instrument bonang sejenak. Instruksi ini lazim disebut *grambyangan.* Setelah semua siap, maka pembonang memberikan aba-aba atau introduksi untuk membunyikan gending **Beskalan**, berikutnya disahut tepakan kendang, selanjutnya diikuti secara serentak instrumen gamelan lainnya.

Sesaat gending Beskalan berbunyi, kemudian sang dalang membunyikan *crecek* atau *kepyak*[31]**.** Kemudian muncul dua orang penari yang mengenakan topeng "lucu" dan berpakaian sederhana, berikat kepala (*udeng*), terkadang menggunakan baju rompi, terkadang tidak berbaju, bercelana panjang sebatas sedikit di bawah lutut dan mengenakan kain panjang bentuk *dasen* (dibagian depan dilipat seperti dasi). Penari ini dinamakan "*demang*" atau pembantu. Kedua demang ini menurut Karimoen bernama demang Mones dan demang Mundu. Mereka menari sejenak dengan iringan musik yang berirama sedikit lambat. Sejenak kemudian bunyi kendang memberikan tanda untuk mengajak mempercepat irama dengan volume

[31] Masyarakat Malang pada umumnya menyebut alat bunyi ini *crecek* atau *cek-cek* karena sesuai dengan bunyinya; crek-crek. Dalam istilah pewayangan Surakarta dinamakan *kepyak*, yaitu lempengan besi atau perunggu yang ukurannya kurang labih 15 X 20 cm, tebalnya sekitar 0,8 cm. lebih dari satu ditumpuk dan dipukul. Benda ini akan mengeluarkan bunyi crek.

sedikit lebih keras, lalu kelambu[32] *back ground* panggung digoyang-goyangkan oleh penari yang masih berada di dalam sambil membunyikan *gongseng* atau *krincing* (untaian genta kecil) yang dililitkan pada kaki kanan, seirama dengan irama kandang. Kelambu ini sekaligus berfungsi sabagai pintu keluar masuknya penari dari ruang "dalam" (ruang rias/ganti busana) menuju arena pergelaran. Suara *gongseng* tersebut sangaja jelas terdengar dari balik kelambu, yang dibunyikan oleh dua orang penari yang mengawali pertunjukan wayang topeng Malang, khususnya wayang topeng Kedungmonggo, Jatiguwi dan Jambuwer, yaitu tari **Patih**. Setelah itu muncul seorang penari yang menggunakan topeng berwarna putih, lalu disusul penari yang menggunakan topeng berwarna merah. Bentuk dan karakter kedua topeng tersebut sama, hanya dibedakan dengan warna saja. Secara fisik, kedua penari tersebut relative kembar , baik dari segi tata busana, tata gerak, karakter, warna busana, kecuali warna topengnya.

Menurut Karimoen, tari Topeng Patih ini dilakukan dalam berpasangan dua orang atau empat orang. Setiap pasang menggunakan bentuk topeng yang sama karakternya tetapi berbeda warnanya. Satu menggunakan topeng warna **merah** dan yang lain menggunakan topeng warna **putih.** Sedangkan patih lazimnya bawahan atau "tangan kanan" atau wakil raja. Namun istilah patih pada tari Topeng Patih ini tidak ada sangkut pautnya dengan raja atau kerajaan. Karimoen menjelaskan perihal

[32] Di dalam pergelaran wayang topeng, secara tradisional panggung menggunakan back ground dua lembar kain kelambu yang dipasang di kanan dan kiri, pertemuan kain tersebut berada di tengah. Pertemuan kelambu ini sebagai pintu utama keluar masunya penari antara ruang rias (mereka menyebut *rombongan/krombongan*) dan arena permainan (panggung) (lihat Murgiyanto dan Munardi, 1979/1980, Supriyanto dan Adipramono, 1995: 82, Hidayat, 2004: 103-105).

bentuk fisik topeng patih, yang menurut tradisi dari ayahnya (Kiman), bahkan kakeknya (Serun). Penjelasan Karimoen sebagai berikut:

> *Lek nurut aturane Bapak biyen, Tari Patih ndisiki lakon dadi mesti ndik ngarep dewe. Tariane pasang-pasangan, lek gak loro ya papat apa enem. Biyen topeng sing digawe wernane abang karo putih. Sebab werna abang iku asale teka ibu lan putih iku asale teka bapak. Tapi saiki topeng sing abang jarang digawe mbuh apa sebabe, kelalen leke. Tapi lek wis dielingna ngene ya kudu digawe karo-karone. Dadi tari Patih iki nggambarna asal usule kedadeyane manungsa, asale teka campurane werna abang (saka ibu) lan werna putih (saka bapak).*
>
> Jika menurut aturan Bapak dahulu, Tari Patih itu mendahului cerita, maka selalu berada diwal pertunjukan. Tariannya selalu dilakukan secara berpasangan, bisa dua, empat, enam, dan seterusnya. Dulu warna topeng yang dikenakan selalu merah dan putih. Sebab merah itu dari Ibu dan putih itu dari Bapak. Tari Beskalan Patih ini melambangkan asal mulanya kejadian manusia. Tetapi sekarang topeng yang berwarna merah jarang digunakan, nggak tahu apa sebabnya, mungkin kelupaan. Tetapi jika sudah diingatkan seperti ini ya harus digunakan dua-duanya. Jadi tari Beskalan Patih itu menggambarkan kejadian manusia, asalnya dari campuran warna *abang* (dari Ibu) dan *putih* (dari Bapak).

(wawancara dengan Karimun, tgl. 2 Juli 2006, di rumahnya Jl. Prajurit Slamet Kedungmonggo Pakisaji, Kabupaten Malang. Penjelasan ini dilakukan berulang-ulang setiap wawancara, sejak tahun 1992, jawabannya tetap seperti tersebut).

Keterangan tersebut memang baru terkuak pada tahun 1993, artinya sebelum itu genarasi di bawah Karimoen tidak memahami makna bahkan pengertian nama tari Patih tersebut. Umumnya masyarakat melihat tari topeng Patih sekedar sebagai pembukaan pertunjukan wayang topeng. Dengan demikian jika tari Patih sudah keluar, penonton sudah mulai bersiap-siap mencari tempat duduk yang enak untuk mengikuti jalannya pertunjukan wayang topeng. Ketika peneliti melakukan penelitian tentang tari Beskalan Lanang, pada tahun 1992/1993, berkali-kali mendatangi

narasumber wayang topeng khusunya Karimoen tokoh wayang topeng Kedungmonggo. Sampai kurang lebih tujuh bulan, masih belum didapatkan titik terang tentang makna dan pengertian tari Patih tersebut. Jika ditanyakan tentang pengertian tari Patih, karimun kelihatan kebingungan untuk menjelaskan. Ia menjawab:

> I*ya ya le, tari patih iku patihe sapa ya?! Soale tari patih iki gak duwe raja, ya gak duwe panggonan praja. Mongko patih iku kudune wakile raja. Kok dijenengna Patih apaa ya?* (Karimun: dokumen wawancara, 26 Juni 1993).
>
> Iya ya nak, tari patih itu patih (nya) siapa ya? Masalahnya, tari patih itu tidak mempunyai raja, ya tidak memiliki wilayah kerajaan. Padahal patih itu seharusnya wakil raja. Kenapa dinamakan Patih ya?!!

Sampai pada suatu ketika, peneliti mengambil pesanan topeng pada Karimoen yang dijanjikan selesai hari itu, 8 September 1993, sore hari. Secara santai karimoen bercerita tentang urut-urutan pergelaran wayang topeng ketika ayahnya (Kiman) memimpin dan menyutradarai pertunjukan wayang topeng Kedungmonggo. Menurut tata aturan pertunjukan wayang topeng yang dipimpin oleh Kiman dulu adalah seperti yang dituturkan oleh karimoen, sebagai berikut:

> *Lek urutane main biyen nurut bapak, iku ngene: sakmarine giro, terus tari Patih. Maringono jejer sabrang, jogedan Klana, terus grebeg sabrang. Mari iku seligan tari Bapang. Marine Bapang terus jejer 2, isa jejer padepokan utawa jejer Jawa, praja Kediri utawa Jenggala. Lek jejer Jawa diterusna Grebeg Jawa, tapi lek pertapan ya gak. Maringono terus perang sore antarane bala sabrang karo prajurit Jawa. Maringono adegan Gunungsari Patrajaya, iki guyonane dalang karo Patrajaya, ndik kene isa njaluk lagu-lagu. Marine adegan Gunungsari Patrajaya terus perang pungkasan, perange Klana musuh Gunungsari, menang Gunungsari, Klana diuncalna diguwak, terus jejer pungkasan entek wis* (Karimoen: dokumen wawancara 8 September 1993).

> Menurut Bapak dulu, urutan pergelaran, sebagai berikut: setelah giro, terus tari Patih, kemudian jejer sabrang, tarian Klana, kemudian dilanjutkan grebeg (barisan prajurit) sabrang. Setelah itu selingan tari Bapang kemudian dilanjutkan dengan jejer 2, bisa padepokan (adegan pendeta) atau jejer Jawa, yaitu kerajaan Kediri atau Jenggala. Jika jejer Jawa dilanjutkan grebeg (barisan prajurit) Jawa. Kemudian adegan Gunungsari Patrajaya. Ini saat lawakan antara dalang dengan Patrajaya dan dapat minta lagu-lagu. Setel;ah itu perang terakhir antara Klana melawan Gunungsari yang dimenangkan oleh Gunungsari, Klana dilempar[33] terus jejer terakhir (penutup), habis.

Berikutnya Karimoen menjelaskan tentang bentuk dan struktur tari Patih sesuai dengan aturan yang diberikan oleh Kiman (ayahnya). Semenjak itu (tahun 1994), maka masyarakat memahami tentang nama tari Patih, bahwa istilah "patih" disini berasal dari warna topeng yang dikenakan penarinya. Masyarakat menyebutnya tari **Bangtih**. Lama kelamaan istilah bangtih ini lentur menjadi **patih** karena dianggap lebih mudah pengucapannya dan enak didengar serta diasumsikan memiliki prestise karena patih adalah wakil raja. Dengan demikian sampai sekarang istilah tari topeng Bangtih menjadi tari Topeng Patih (Wido 1994: 71).

Tarian ini sekalipun lepas dari ceritera, namun penampilannya merupakan keharusan dalam serangkaian pertunjukan Wayang Topeng Malang. Sebab kehadiran tarian ini sangat dibutuhkan baik secara struktur maupun makna. Secara struktur, tari Topeng Patih ini merupakan gabungan dari seluruh gerak baku (dasar)

[33] Menurut Chattam, peperangan ini yang membedakan antara wayang kulit, wayang orang maupun ketoprak dengan wayang topeng. Sebab dalam wayang topeng yang kalah tidak dibunuh, melainkan dibuang, dilempar. Filsafatnya, bahwa kejelekan tidak akan mati, selalu berdampingan dengan kebaikan. Kejelekan hanya dapat ditekan dan disingkirkan, tapi tidak dapat hilang. (Chattam: wawancara 19 Februari 2007)

(Chattam: wawancara 19 Februari 2007). Sedangkan secara makna merupakan simbul dari kejadian manusia atau lambang *sangkan paraning dumadi* (Bachtiar. 1983).

Simbol-simbol *sangkan paran* pada seni pertunjukan tradisional yang identik dengan tari topeng Bangtih atau topeng Patih ini, terdapat pula pada pertunjukan wayang topeng Sumenep Madura. Tari pembukanya dinamakan tari **Kelana Tunjung Seta**. Menurut Masruna (65 th) anak Supakra (almarhum) pimpinan wayang topeng Margi Rahayu, Kelana artinya sesuatu yang abstrak, tidak berjalan dan tidak berhenti, ada tetapi tidak ada. Sesuatu yang tidak bisa dilihat, diraba, didengar, tetapi bisa dirasakan. Sedangkan *tunjung* adalah nama bunga yang berwarna merah dan *seta* artinya putih. Dengan demikian, Kelana Tunjung Seta memiliki pengertian sesuatu yang mengawali, mengadakan kehidupan di jagad raya (jagad pewayangan topeng) melalui bersatunya *tunjung* dan *seta* atau merah dan putih (Masruna: dialog wayang topeng dan kesenian Madura, tgl. 15 Februari 2002 di Sumenep). Lebih lanjut Masruna menjelaskan, bahwa bersatunya *tunjung* dan *seta* atau merah dan putih, merupakan hukum alam sebagai kodrat Ilahi, seperti adanya laki-laki dan wanita, baik dan buruk, siang dan malam, kesemuanya merupakan satu kesatuan yang tidak dapat dipisah-pisahkan. Disamping itu di Sampang ada pertunjukan topeng, yang tarian awalnya diamakan "topeng Getak". Bentuk fisik tarian ini adalah, topeng dengan warna putih dan membawa saputangan berwarna merah. Sangat dimungkinkan perpaduan dua warna merah dan putih ini merupakan simbol *sangkan paran* seperti halnya topeng Bangtih.

Tarian yang mengawali suatu pertunjukan tradisional khususnya di Jawa, nampaknya memang dibutuhkan sebagai ritual penghormatan kepada penonton berupa ucapan selamat datang. Disamping itu merupakan tanda bahwa cerita dalam pertunjukan tersebut akan dimulai. Tarian ini terdapat pada seni pertunjukan tradisional hampir di semua wilayah khususnya Jawa, seperti tari Beskalan putri dari Malang, tari topeng Getak, tari Kelana Tunjungseta dari Madura, tari Klana dari Jombang, tari Rema dan tari Patih.

Seperti contohnya tari Rema yang merupakan tari pembukaan pada pertunjukan Ludruk di Jawa Timur. Tarian ini merupakan tarian tunggal yang memiliki latar belakang ritual yang sangat dalam. Kelahiran tarian ini sejajar dengan kelahiran pertunjukan Ludruk itu sendiri, yang diawali dengan pertunjukan lerok Besut.

Pelaku utama Lerok Besut di dalam teater ludruk pada tahun 1920-an ditandai dengan tradisi busana/kostum yang tetap yaitu Besut berkopyah/songkok merah Turki, bercelana hitam (saten hitam), tanpa baju atau berbaju putih, dan mengenakan kain penutup badan (*bebed*, Jawa) warna **putih**. Karena lahirnya pertunjukan Lerok Besut pada masa pergerakan nasional melawan penjajah Belanda. Maka rasa nasionalisme sangat tinggi. Maka Besut identik dengan merah putih.

Ketika Besut naik pentas dengan wajah ditutup mengucapkan mantra mengumumkan maksud pengundang (misalnya selamatan pesta penganten pesta sunatan atau melepas kaul). Besut kemudian melakukan penghormatan ke empat arah

mata angin, setelah itu membuka penutup matanya dengan melakukan tarian *rena-rena* (Jawa)/bermacam-macam gaya di atas pentas dilengkapi dengan sesajian/*sajen* (Jawa).

James L. Peacock, adalah peneliti seni pertunjukan rakyat di Jawa Timur berpendapat bahwa upacara ritus Besut tersebut dilakukan dengan tujuan untuk menghormati *Danhyang*. *Danhyang* ini merupakan kompleksitas kepercayaan orang abangan terhadap animisme yang terpadu dengan tradisi agama Hindu dan Budha (Peacock, 1968:35-36). Clifford Geertz (1983:17-18) berpendapat bahwa upacara ritus dalam bentuk selamatan (*slametan*: Jawa) bagi orang Jawa abangan adalah usaha untuk membina hubungan yang serasi antara manusia dengan *roh moyang* di sekitarnya, agar tidak mengganggu orang-orang yang bersangkutan. Selamatan itu dilengkapi dengan sesajian sebab *roh moyang* ikut memakan bau-bau makanan yang dihidangkan. Keadaan yang didambakan oleh kaum abangan ialah *slamet gak ana apa-apa* (selamat tidak ada apa-apa), ritus inilah yang oleh Geertz disebut ritus kaum abangan yang menganut agama Jawa, yaitu merupakan perpaduan unsur kepercayaan terhadap animisme, Hinduisme dan Budhaisme.

Harsya Bachtiar berpendapat bahwa ritus tersebut sebenarnya merupakan pemujaan terhadap *sangkan paraning dumadi* (dari mana manusia itu berersal, apa dan siapa dia pada masa kini, dan kearah tujuan hidup mana yang ditujunya). Prinsip kepercayaan ini berkaitan dengan dua konsep religi, yaitu:

a) konsep mengenai eksistensi dan tempat manusia pada alam semesta beserta segala isinya dan
b) konsep segala hal yang berkaitan dengan lingkungan hidup (Bachtiar, 1973: 98-118).

Bertitik tolak uraian di atas, dapat dipahami bahwa tari Rema yang semula ditarikan tokoh peranan Besut yang menari *rena-rena* (bermacan-macam gaya) merupakan suatu ritus terhadap *sangkan paraning dumadi*, yaitu proses kelahiran menjadi "kehidupan" di dalam pertunjukan dan doa permohonan agar manusia di muka bumi ini selamat**.** Tari Rema merupakan simbolik harapan secara religi agar seluruh kejadian di atas pentas, baik yang mengundang, yang menonton, yang main semuanya dalam keadaan selamat dan sejehtera.

PERPUSTAKAAN UNNES

3.2 Anasir *Abang Putih (*Merah Putih)

Kepercayaan dan penghormatan terhadap warna merah dan putih ini sudah ada semenjak ribuan tahun yang lalu. Menurut catatan Yamin (1954: 17-31), awal mula kepercayaan dan penghormatan kepada warna merah dan putih ini berkisar 6000 tahun yang lalu, adalah pada masa ***aditya candra,*** yakni penghormatan kepada *aditya* (matahari) yang berwarna merah dan *candra* (rembulan) yang berwarna putih. Adapun cerita tentang mitos dan legenda *aditia candara* dapat diketahui melalui

cerita, dongeng, kepercayaan dan kesusastraan merah putih di seluruh Indonesia. Terutama tentang cerita kelahiran *surya candra* dapat diperhatikan melalui cerita Panji-Candrakirana yang sudah terkenal berabad-abad lamanya di Asia Tenggara. Pada pembabakan yang lebih muda, yaitu berkembang sekitar 4000 tahun, berupa kepercayaan warna merah dan putih melalui zat-zat hidup, seperti darah merah dan getah tumbuh-tumbuhan putih. Maka menjadi kata majemuk *getih-getah, getah-getih.*

3.2.1 Warna Merah

Kata merah dipakai dalam beberapa bahasa sebagai anggota rumpun bahasa Austronesia. Yang menjadi akar kata dari bermacam-macam sebutan seperti *merah* (Indonesia), *sirah* (Minangkabau), *rara* (Toba), *magang* (Bisaya), ialah *ra* atau *–rah*, yang berarti warna *darah* yang merupakan benda cair dalam batang tubuh manusia. Di bawah ini akan ditinjau lebih lanjut, bahwa warna *merah* itu barulah pada suatu ketika menjadi kata perbandingan dengan rupa darah, dan pada mula-mulanya kata *–rah* atau *–ra* ialah kata perumpamaan bagi pernyataan warna cahaya matahari.

Bagaimana rapinya hubungan antara darah dengan warna merah dapatlah ditinjau dalam bahasa Batak yang memakai dua kata yang berlainan, tetapi hampir sama asal usul akar katanya. Dalam bahasa itu darah dinamai *daro*, sedangkan *rara* artinya merah; bandingan kedua kata ini hampir sama dengan kata *rata* dan *datar*, yang hampir sama bunyi dan maknanya. Bandingkan pula kata Indonesia *sirih* (agaknya berasal dari *sedeh* atau *sereh*) dengan kata *sedah* dalam bahasa Jawa. Kata

Jawa Kuno *sero* melahirkan kata *suruh* (Jawa baru). Adapun nama warna seperti *bang* dan *putih* dipakai dalam bahasa Kawi sebagai nama benda atau nama sifat. Keadaan yang sedemikian berlaku pula pada bahasa Toba dengan memakai *rara* atau *marara*. Contoh dalam kitab *Sutasoma*: *bang wedihan ira* (pakaian merah) atau *masemu bang* dan *hidu bang* dalam kitab Bharatayuddha.

3.2.2 Warna Putih

Kata Putih hampir sama bunyinya dengan beberapa bahasa Austronesia, begitu juga dalam bahasa Jawa kuno dan baru. Dalam bahasa Bali kata itu disalin menjadi; *petak, tedas, /udhha, putus* (suci), dan *dhwala*. Diberi awalan *ma-* atau *a-* kata itu menjadi *maputih* atau *aputih*. *Keputihan* berarti putih menjadi pucat, dalam bahasa Bali: *kapungut*. Menurut piagam Airlangga, yang disimpan di Kota Kalkuta dan memakai tahun Syaka 963 (T.M. 1041), maka kata putih disalin dengan kata *apinghay*, sama dengan kata Sansekerta, *pandarin*. Kata putih dipakai dalam piagam dan dalam beberapa buku Jawa kuno, seperti; *Ramayana* (II, 2, 16; VII, 32, XVI, 17; XXII, 53); *Pararaton* (20). Kata *petak* ialah bentukan *krama* (bahasa halus) bagi putih dan perkataan itu sama asalnya dengan perkataan *perak.*

Dalam bahasa Indonesia awalan *pu-* yang berarti dimuliakan itu hanyalah dipakai pada perkataan *pu-tih*, tetapi tidak dipakai pada awalan kata *–rah* yang dimuliakan sebagai getah hidup. Walaupun pada perkataan *merah*, tidak dipakai awalan honorifik itu, tetapi pada kata *pu-tih* dan *da-rah* memang kedua awalan *pu-*

dan *da-* ialah awalan honorofik. Sebelum bangsa Austronesia bertebaran ke lautan Pasifik memang rupanya sudah ada bentukan *pu-rah* yang berarti *merah*, karena sesungguhnya ada beberapa bahasa Austronesia yang mengenal kata itu.

3.2.3 Jenang Merah Putih

Menurut adat istiadat di pulau Jawa, pada beberapa macam perayaan orang menghidangkan *jenang abang putih* atau jenang Merah Putih. Yang dimaksud dengan jenang ialah bubur terbuat dari beras putih dengan memakai gula Jawa. Bubur jenang yang dikentalkan bernama *dodol* (Jawa Kuno: *dwadal*; Minangkabau: *kalamai*). Makanan itu dihidangkan pada selamatan, misalnya waktu hari kelahiran, ketika seorang wanita bertegak nama baru atau ketika anak kecil diberi nama. Dalam hal-hal penghormatan hendaklah diingat, bahwa dalam bahasa Jawa kata jenang tidak saja berarti bubur, tetapi juga mengandung arti nama sebagai gelar. Jadi kata *jenang, jeneng*, dan *jumeneng* selalu mengandung arti yang kembar, dan dapat dipersatukan pada selamatan pemberian nama.

Jenang abang putih dihidangkan pula pada hari lahir *wetonan* (Krama: *tingalan*). Hidangan terbagi atas lima piring; dua piring yang berisi hanya bubur merah atau putih saja, sepiring bubur merah karena diberi gula Jawa dan di atasnya terletak sebuah lingkran bubur putih, sepiring lagi bubur merah dengan bertanda palang putih di atasnya, serta pirign kelima berisi bubur katul terbuat dari selaput beras dengan parutan kelapa dan gula Jawa. Adapun angka lima piring berhubungan

PERPUSTAKAAN UNNES

dengan pengetahuan, bahwa anak dilahirkan tidak sendiri, melainkan dengan membawa empat orang saudara, yaitu: *kakang kawah, adi ari-ari, getih*, *lan user*. Waktu menghidangkan jenang abang putih selalu diucapkan *marmadi*. Penghormatan makanan berwarna seperti di atas tidaklah berlaku hanya di pulau Jawa, melainkan dikenal juga di pulau lain.

Sungguh amat indah pasangan kedua warna menurut mythology, *suryacandra* yang diungkapkan dalam cerita Panji menurut kesusastraan Jawa, Kamboja, Siam, dan dalam bahasa Indonesia, bagi daerah Semenanjung, Sumatera, Jawa, Kalimantan, dan lain-lainnya. Sebenarnya cerita Panji ialah cerita corak dan warna, sedangkan panji sendiri berarti pula bendera. Dalam cerita itu yang dilambangkan menjadi sinar cahaya merah matahari ialah pahlawan *Inu Kertapati*, putera tanah Koripan, serta yang dilambangkan menjadi sinar putih rembulan ialah puteri *Candra Kirana*. Cerita Panji tersebut merupakan perpaduan antara dua warna Merah Putih dijadikan bahan pokok cerita, dengan memasukkan beberapa peristiwa sejarah Indonesia sampai jatuhnya kerajaan Majapahit. Beberapa situasi serta para tokoh di dalam cerita itu dihubungkan pula dengan permainan warna cahaya *aditiacandra*. Hubungan Inu Kertapati dengan Candra Kirana ialah hubungan cinta birahi, dan kedua pahlawan cerita Panji itu merupakan pasangan yang tak dapat dipisah-pisahkan. Keduanya harus menjadi satu kesatuan diantara merah dan putih.

Di dalam kepercayaan Jawa, melalui pewayangan, diyakini bahwa dewa asmara bagi orang Jawa adalah Kamajaya dan dewi Ratih. *Kamajaya –Ratih* juga

merupakan simbol persatuan antara warna merah dan putih. *Kamajaya –Ratih* merupakan akronim dari kata: *kama* (sperma) dan *jaya* (kuat, kukuh), *Ra* (merah/*abang*) dan *tih* (putih). Maka sperma bisa "jadi" janin jika terjadi percampuran/kesatuan antara *ra* (merah/*abang*) yang berasal dari perempuan atau ibu, dan *tih* (putih) yang berasal dari laki-laki atau bapak.

Dalam persepsi kosmologis Jawa, masyarakat berkeyakinan bahwa sebelum adanya alam semesta terdapat *dualisme kosmis*, yaitu **Shiva** dan **Shakti** atau kutub negatif dan kutub Positif. Penyatuan keduanya akan membentuk alam semesta. Konsep penyatuan tersebut dilambangkan dengan **Lingga – Yoni**, dimana Lingga melambangkan Shiva dan Yoni melambangkan Shakti. Pada era berikutnya, istilah Shiva dan Sakthi bergeser menjadi **Bapa Akasa** dan **Ibu Bumi**. Penggambaran penyatuan kosmis tersebut membangkitkan kembali memori primitif orang yang menyaksikannya ke awal penciptaan alam semesta yang teratur atau Kosmos. Sebelum terbentuknya Kosmos alam semesta ini berupa Khaos atau ketidakteraturan, karena penyatuan suci tersebutlah yang menghasilkan empat anasir alam dan kemudian mendorongkan daya kehidupan (Jw : *Urip*) sehingga tercipta keteraturan atau Kosmos (Eliade, 2002: 23-26). Hal tersebutlah yang mengandung nilai sakral, dimana saat pertama kali penyatuan ini diyakini terjadi atas Shiva, energi maskulin atau positif, dan Shakti, energi feminim atau negatif yang disimbolkan dengan Lingga dan Yoni, atau diwujutkan dalam cahaya putih dan merah. Dengan demikian, bersatunya antara Shiva dan Shakti atau lingga dan yoni atau *putih* dan *abang*,

PERPUSTAKAAN UNNES

merupakan "awal mula" terjadinya sesuatu termasuk dunia seisinya yang semula "tidak ada" menjadi "ada", yaitu kehidupan (*hurip).*

Tari Topeng Bangtih atau Patih atau popular disebut tari Patih ini tersebar di seluruh perkumpulan wayang topeng Malang khususnya di wilayah Malang Selatan, seperti Jatiguwi, Senggreng, Jambuwer, Kedungmonggo. Sedangkan perkumpulan wayang topeng Malang wilayah Timur dan Utara, seperti Jabung, Precet, Glagahdawa, Duwet dan Gubugklakah, kini penampilan tari Patih diganti dengan tari Beskalan atau tari Rema. Menurut beberapa pendapat nara sumber, hal tersebut disebabkan selera penonton lebih suka tari Rema atau Beskalan Putri. Kronologisnya menurut cerita Bardjo (penari patih pada wayang topeng Jabung sejak tahun 1940-an) sebagai berikut, sekitar tahun 1950-an, jika ada tari Rema atau Beskalan, penonton langsung banyak yang datang, dibandingkan dengan pembukaan tari Patih. Semula tari Rema dan Beskalan adalah tari Pembukaan pada pertunjukan Ludruk di Malang. Disamping pertunjukan wayang topeng, pertunjukan Ludruk juga sangat popular di kalangan masyarakat Malang, bahkan popularitasnya melebihi pertunjukan wayang topeng. Karena masyarakat sangat memahami bahwa salah satu daya tarik pertunjukan Ludruk adalah tarian pembukanya, yakni Rema atau Beskalan, maka pertunjukan wayang topeng mencoba memberikan awalan dengan tarian tersebut. Ternyata sangat diterima oleh masyarakat penikmatnya, maka banyak perkumpulan wayang topeng di daerah ini memberikan tari pembukaannya adalah tari Rema atau tari Beskalan. Perubahan tari pembuka dari tari Patih menjadi tari Rema atau

Beskalan ini, bukan semata-mata kehendak penonton pada waktu itu, melainkan juga permintaan tuan rumah yang punya hajad atau penanggap. Lama kelamaan tari Rema dan Beskalan ini menjadi sangat populer sebagai pembukaan wayang topeng. Salah satu keistimewaan kedua tarian ini adalah pada *tembang Wetanan* (nyanyian tradisional Jawa Timur), yang lazim disebut *kidungan*. Nyanyian/*kidungan* ini dilakukan oleh penarinya sendiri pada frase tertentu, yang bentuk syairnya berupa *parikan*, isinya antara lain doa selamat, pendidikan sosial maupun sindiran-sindiran bagi kehidupan sehari-hari masyarakat setempat. Karena begitu populernya tari Rema dan Beskalan ini sebagai tari pembuka pada wayang topeng, maka lama kelamaan tari Patih dilupakan. Sampai sekarang perkumpulan wayang topeng diwilayah Malang Timur dan utara, tidak lagi menggunakan tari Patih sebagai tarian pembuka.

3.3 Karakter Tari Topeng Patih

Bentuk Topeng yang digunakan pada tari Topeng patih adalah topeng yang berkarakter gagah, serupa tapi berbeda warna. Dengan demikian jika dicermati sebenarnya bentuk kedua topeng tersebut satu yang di ”duakan”. Dengan kata lain, “satu di dalam dua” atau dua sebenarnya satu, dua raga satu jiwa. Perhatikan gambar bentuk topeng Patih di bawah ini;

Gambar 5: Topeng *Bang (abang)*
(fato: Robby)

Warna : merah
Bentuk muka : bulat telur
Bentuk urna : permata emas
Bentuk alis : Blarak sineret
Bentuk mata : Telongan
Sudut mata : trate sinigar
Bentuk hidung : mangot
Bentuk kumis : ketunggeng ngentup
Bentuk mulut : mingkem

Gambar 6: Topeng *Tih (*putih)
(fato: Robby)

Warna : putih
Bentuk muka : bulat telur
Bentuk urna : permata emas
Bentuk alis : Blarak sineret
Bentuk mata : Telongan
Sudut mata : trate sinigar
Bentuk hidung : mangot
Bentuk kumis : ketunggeng ngentup
Bentuk mulut : mingkem

Jika diperhatikan dari bentuk topeng patih tersebut, maka dapat diketahui bahwa topeng tersebut berkarakter gagah. Namun jika dilihat dari warna topengnya, yaitu yang berwarna merah berkesan *gagah kasar* (cenderung kepada tokoh *sabrang*) dan yang berwarna putih berkarakter *gagah halus/bijak* (cenderung kepada tokoh

Jawa). Di dalam hal ini memiliki makna, bahwa di dalam diri manusia selalu terdapat dua sifat yang saling bertentangan, seperti sabar kejam, ramah sombong, jujur curang, taat ingkar, dan sebagainya. Karakter gagah ini terutama dapat diperhatikan dan dilihat dari bentuk mata, hidung, alis mata, dan mulut. Mata *telongan* yang berbentuk bulat dan berkesan melotot serta ditegaskan dengan alis blarak *sineret* yang berbulu tebal dan sedikit naik, memberikan kesan maskulin atau kejantanan.

3.4 Tata Busana Tari Topeng Patih.

Secara prinsip tata busana tari topeng Patih tidak terlalu berbeda dengan busana beberapa tokoh prajurit dalam dramatari Wayang Topeng. Tata busana yang dikenakan oleh dua penari Patih ini sama dan sebangun, kecuali warna topengnya saja yang berbeda, satu menggunakan topeng warna putih dan yang lain menggunakan warna merah, namun demikian karakter wajahnya sama. Adapun busana yang dikenakan oleh tarian ini adalah:

1) Bagian atas (hiasan kepala) pada tari Patih perkumpulan wayang topeng Kedungmonggo menggunakan jamang gelung yang dihiasi kancing gelung, menunjukkan karakter gagah, sedangkan jamang gelung yang digunakan oleh tokoh Panji dan Gunungsari yang berkarakter halus, tidak menggunakan kancing gelung. Dibagian sisi kiri dan kanan diikatkan *roncen koncer*, yaitu bunga tiruan yang terbuat dari benang siet yang berwarna-warni dan disusun sedemikian rupa. Sehingga membentuk untaian (*roncen*) bunga yang berwarna-warni sebagai

aksesoris yang sekaligus digunakan properti tari. Sedangkan tari Patih yang dilakukan oleh perkumpulan wayang topeng Jambuwer, hiasan kepalanya tidak menggunakan *jamang gelung*, tetapi menggunakan *jamang bledekan.*

2) Bagian belakang kepala menggunakan rambut palsu, bisa menggunakan wig atau udalan. Rambut palsu ini memberikan kesan proporsi yang seimbang, sebab jika tidak menggunakan rambut palsu, maka kepala kesannya memanjang, karena jamang hanya sedikit menumpang di atas kepala, tidak seperti jika menggunakan songkok, *udeng* atau ikat kepala
3) Hiasan leher menggunakan kalung kace panjang. Terbuat dari bahan kain beludru hitam yang disulam dengan manik-manik berwarna emas. kace pada busana wayang topeng ada *simbar bordir*nya.
4) Sebagai properti tari pada lehernya dikalungkan *sampur/*selendang. Disamping dikalungkan, sampur terkadang ditambahkan dengan diikatkan di bagian sabuk sebagai hiasan, tetapi ini tidak mutlak..
5) Hiasan tangan, di bagian bahu menggunakan gelang bahu, lazim dinamakan *klat bahu.* Sedangkan di pergelangan tangan dihiasi *pols decker* (gelang dari kain yang sewarna dengan rapek maupun celananya.
6) Bagian bawah mengenakan celana bordir hitam, dengan panjang sedikit di bawah lutut. Celana ini terbuat dari kain beldru yang disulam dengan manik-manik berwarna emas. Secara tradisional, manik-manik ini dinamakan *monte* dan *burci*.

PERPUSTAKAAN UNNES

7) Hiasan penutup bagian depan dan belakang, dinamakan *rapek* (ada yang menamai *sembong*). Ada *rapek ngarep* (depan) dan *rapek mburi*(belakang) yang pertemuan di kanan dan kiri dilengkapi dengan *pedangan* sebagai hiasan sekaligus penutup bagian samping. *Rapek* ini juga terbuat dari kain beludru yang disulam dengan manik-manik berwarna emas.
8) Untuk mengikat *rapek*, celana dan pedangan agar rapi digunakan *stagen* atau *centing,* yaitu kain pengikat yang lebar kira-kira 20 cm dan panjang 2,5 – 3 meter.
9) Di bagian punggung penari dihiasi, *badong* (semacam sayap, Surakarta menamakan *praba*), sebagai simbol kebesaran/prestice.
10) Kelengkapan aksesoris manusia Jawa adalah pusaka yang berwujut keris dan dipasang di pinggang sebelah kanan.
11) Sedangkan pada pergelangan kaki kanan dipasang *gongseng/krincing*[34]*,* sebagai penguat daya hidup tarian. *Gongseng* merupakan salah satu ciri khas tari-tarian tradisional Jawa Timur, khususnya tari tradisional Malang.

    Untuk lebih jelasnya, perhatikan gambar di bawah ini yang memaparkan berbagai jenis dan nama busana yang dikenakan oleh tari topeng *Bangtih* atau Patih.

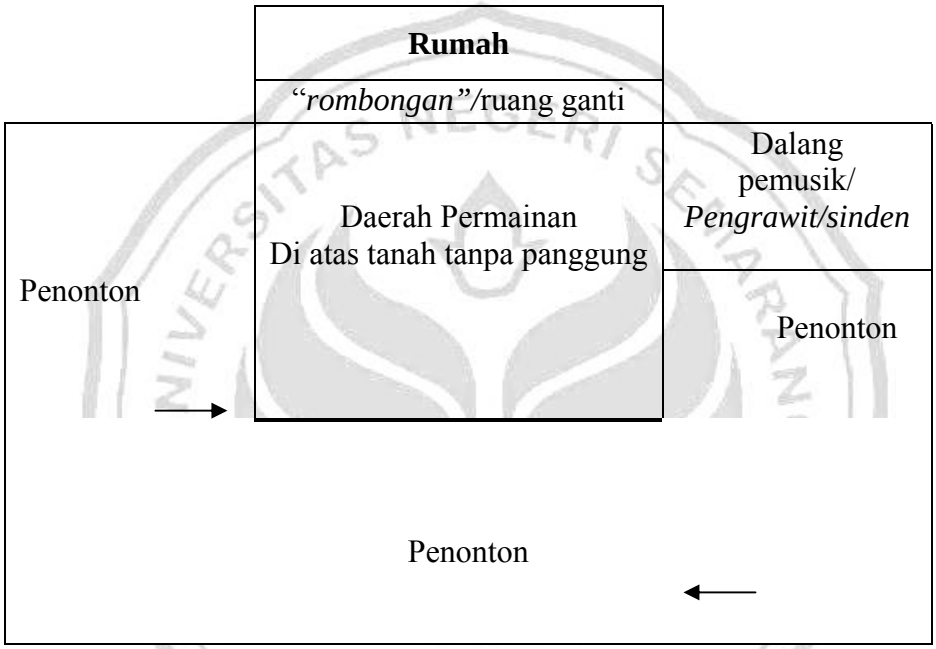
[34] Untaian genta kecil atau *gongseng* terdapat di suku-suku primitive hampir diseluruh Asia dan Afrika, sisa-sisa paham Samanisme. Bunyi genta ini yang identik dengan bunyi gemericik tulang dan gigi yang diikatkan pada alat-alat perang suku primitive seperti mandau, tombak, panah, sumpit dan lain-lain, merupakan musik magis yang memberikan kekuatan daya hidup kepada pemakainya, bahkan berfungsi untuk mengundang dan mengusir "roh moyang".

Gambar 7: Tata busana tari Topeng Patih (Foto: Wido)

3.5 Bentuk Pemanggungan

Bentuk pemanggungan atau pementasan tari topeng Patih, sama seperti bentuk pemanggungan wayang topeng Malang. Menurut penjelasan beberapa informan, seperti Karimoen, Rasimoen (alm), Madyoutomo (alm) dan Munawi, sampai dengan tahun 1960 -1970-an masih sering dipentaskan di *plataran*, yaitu halaman rumah yang memiliki lahan relative luas. Dalam bentuk pemanggungan seperti ini, penonton

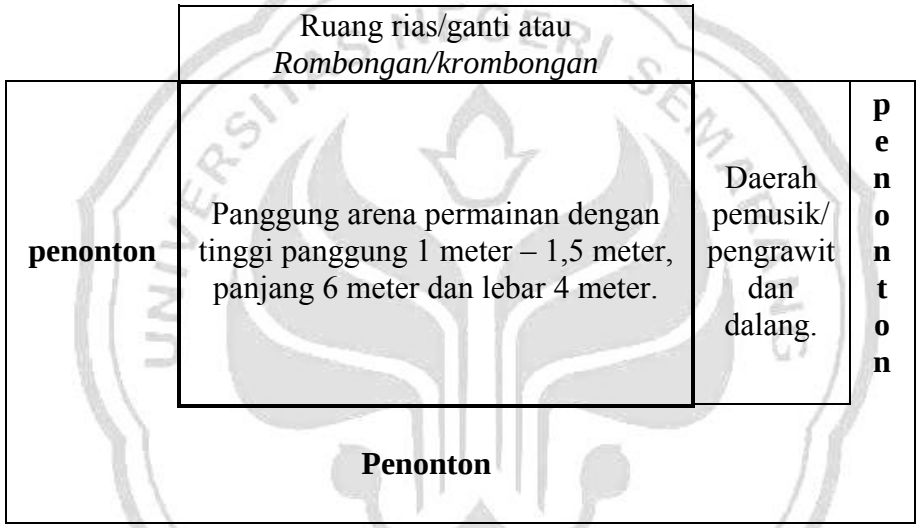
secara otomatis membentuk setengah lingkaran. Ruang ganti (*rombongan*) berada di dalam rumah, yang dibatasi dengan kain (berfungsi sebagai *back drop/back ground*) dengan arena permainan. sedangkan *pengrawit/panjak* atau pemusik berada di sisi kiri atau kanan arena permainan.



Skema 4: Denah panggung plataran

Diatas tahuan 1970-an, sudah sangat jarang orang mempergelarkan pertunjukan wayang topeng di halaman depan rumah dengan bentuk panggung *plataran* tersebut. Yang masih sering dipergelarkan dengan menggunakan panggung *plataran* adalah pertunjukan *Jaran kepang* atau kuda lumping. Sedangkan pertunjukan wayang topeng selalu menggunakan panggung darurat, lazim masyarakat

menamakan *genjot*[35] Seperti halnya panggung *plataran*, genjot juga dibatasi oleh kain yang dipasang dari kiri ke kanan dan dari kanan ke kiri, sehingga membentuk pertemuan di tengah (*kupu tarung).* Pertemuan kain back drop tersebut yang digunakan sebagai keluar masuknya penari. Panggung dalam bentuk *genjot* ini, letak *pengrawit/panjak* biasanya di sebelah kiri, atau kanan panggung. Namun jika terpaksa bisa diletakkan di depan panggung, atau bahkan di belakang arena permaian.



Skema 5: Denah Panggung genjot.

[35] *Genjot* adalah panggung darurat yang dipasang hanya pada saat ada pertunjukan, baik hajadan maupun tujuhbelasan". Panggung ini terbuat dari kayu atau bambu, setinggi kurang lebih satu meter, panjang 6 meter dan lebar 4 meter. *Genjot* memiliki 3 arah pandang, yaitu sisi kiri, depan dan sisi kanan.

Gambar 8: Panggung *genjot* dengan posisi *pengrawit/panjak* di sisi kiri (foto: Wido).

Panggung *genjot* ini diambil ketika wayang Topeng Galuh Candrakirana main di dukuh Rekesan desa Jambuwer Kecamatan Kromengan, pada tanggal 16 Desember 2007. Di dusun Kedungmonggo sendiri, khususnya di wilayah peerkumpulan wayang topeng Asmarabangun, sudah memiliki **pendopo**[36] sendiri, sehingga jika ada pergelaran tidak lagi menggunakan *genjot*. Bangunan pendopo ini merupakan hadiah dari Pemerintah Kabupaten Malang, yang menjabat sebagai Bupati Malang ketika periode 1980 - 1985 bernama Edi Slamet.

[36] **Pendopo** yang dimaksud di sini bukan seperti konsep pendopo yang sebenarnya, akan tetapi sebuah bangunan yang memiliki bagian depan dengan panjang 8 meter dan lebar 6 meter, dengan satu pintu di bagian tengah belakang sebagai sirkulasi penari.

BAB IV

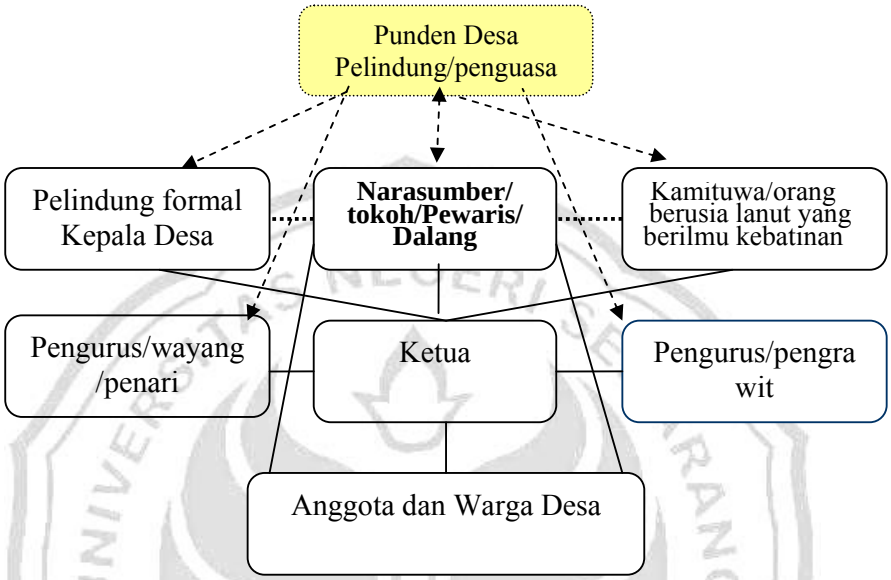
STRUKTUR TARI TOPENG PATIH DALAM KESATUAN WAYANG TOPENG KEDUNGMONGGO

4.1 Pelembagaan Wayang Topeng Kedungmonggo

Eksistensi Wayang Topeng Dusun Kedungmonggo merupakan satu kesatuan sistem Dusun Kedungmonggo. Kesenian ini hidup didukung oleh masyarakatnya, karena kedudukan Wayang Topeng ini memiliki fungsi yang amat kuat. Disamping sebagai sarana rekreatif, kesenangan, juga berfungsi ritual.

Struktur pelembagaannya memiliki keunikan yang berbeda dengan lembaga sosial lainnya. Keunikan struktur pelembagaannya terletak pada keyakinan terhadap anggota *imajiner* lembaga yang bersifat transendental. Yang dimaksud adalah hubungan dengan penguasa atau pelindung desa yang bersifat imaginatif, yaitu mahluk "maya" yang lazim disebut *punden* atau *mbahureksa*. Hubungan yang dibina dalam pelembagaan bersifat hirarki emosional. Dalam hubungan ini, aturan, konvensi maupun kode-kode yang terdapat di dalam Wayang Topeng dianggap sebagai lembaga sosial yang mapan, sah yang pola perilaku kemapanannya telah diterima, dipelihara dan dipertahankan sehingga selalu tampak hidup dalam masyarakat, bahkan tanpa mempedulikan bentuk dan isinya yang hanya bergantung pada kesepakatan. Mengingat konvensi seperti itu dianggap sebagai suatu lembaga sosial yang sah sebagaimana lembaga sosial lainnya, maka pelanggaran terhadapnya dipandang sebagai ancaman terhadap keseluruhan struktur sosial masyarakat dengan seluruh lembaga yang ada.

Sebaliknya, dengan pengertian tersebut dapat berarti pula bahwa usaha mengubah masyarakat sekaligus pengubahan terhadap lembaga Wayang Topeng. Perhatikan struktur pelembagaan Wayang Topeng di bawah ini:



Skema 6: Struktur pelembagaan Wayang Topeng Kedungmonggo

Keterangan:

——— = *garis komando*
- - - - - - - - - - - - - = *garis koordinasi*
◄·····► = *garis hubungan timbal balik transendental*
·····► = *garis transendental*

Struktur pelembagaan tersebut menunjukkan bahwa semua komponen struktur berhubungan *imajiner* dengan *Punden*. Pada umumnya masyarakat menerima bahwa orang yang paling dekat dengan *punden* adalah tokoh spiritual/dalang Wayang Topeng. Hal ini diterima karena tokoh spiritual/dalang Wayang Topeng selalu memiliki kelebihan kekuatan batin. Tokoh spiritual/dalang adalah orang yang dipercaya dan memiliki kekuatan supra natural, sehingga ia dapat berkomunikasi langsung dengan alam transendental, oleh karena itu

kedudukan tokoh spiritual/dalang dalam hal ini memiliki fungsi ganda, pertama sebagai penyelaras keseimbangan dan kemapanan, yang kedua sebagai sarana komunikasi antara warga masyarakat dengan alam bawah sadar yang fungsinya untuk "meminta". Permintaan warga bermacam-macam sesuai dengan kebutuhan, misalnya minta keselamatan desa, minta jodoh, minta sembuh, bahkan minta kaya.

Hubungan tokoh spiritual/dalang dengan Kepala Desa maupun sesepuh desa sifatnya konsultatif, sehingga tokoh spiritual/dalang memiliki otoritas ritual. Dengan kata lain, tokoh spiritual/dalang bukan bawahan kepala desa atau bukan pula andahan/bawahan sesepuh desa/Kamituwo.

Secara administratif, kehidupan pelembagaan Wayang Topeng dijalankan oleh pengurus yang strukturnya sangat sederhana dan bersifat fleksibel terbuka, cukup ada ketua**,** sekretaris (terkadang dirangkap ketua) dan bendahara. Sedangkan seksi-seksi penunjang dilaksanakan secara gotong royong oleh siapa saja yang siap. Hal ini terjadi karena pelembagaan Wayang Topeng tidak bersifat *profit oriented,* akan tetapi lebih bersifat kenikmatan, pemuasan diri dan tanggung jawab terhadap kelangsungan tradisi desa. Dalam kenyataannya perilaku berkesenian masyarakat pedesaan secara umum bukan bertujuan sebagai mata pencaharian, tetapi lebih berfungsi kebutuhan rohaniah dan pencerahan. Namun kini, senyampang dengan perkembangan sosial ekonomi, disertai dengan semakin sulitnya mendapatkan lapangan pekerjaan[37] ditambah lagi dengan wawasan

[37] Semula masyarakat desa dapat hidup dari bertani, baik pemilik, penggarap maupun sebagai buruh tani. Namun kini semakin sulit karena lahan pertanian sudah banyak yang menjadi perumahan, ruko maupun pabrik. Disamping itu harga benih, pupuk dan lain-lain semakin melambung tinggi.

masyarakat desa semakin luas, dan kebutuhan ekonomipun semakin meningkat, maka tanggapan merupakan salah satu harapan untuk mendapatkan upah. Bahkan yang dahulu membuat topeng secara prinsip digunakan sebagai pemenuhan kelengkapan pergelaran, sedang perajinnya orang tertentu yang benar-benar paham, seperi Reni, Karimoen dan lain sebagainya. Namun kini selaras dengan perkembangan *enterpreuner* maka topeng mengalami perkembangan fungsi, bukan hanya sekedar sebagai alat untuk bermain seni pertunjukan, tetapi berkembang sebagai souvenir, sebagai hiasan dengan berbagai macam ukuran yang kesemuanya bernilai ekonomi. Oleh karena itu perajin topeng di Kedungmonggo kini tidak hanya karimoen saja namun dapat dijumpai para pemuda yang saling berebut pengaruh untuk mamasarkan topengnya. Setidaknya tercatat nama-nama perajin topeng di Kedungmonggo, dintaranya; Handoyo (cucu Karimun), Raimun, Jumadi, dan masih ada beberapa angkatan di bawah mereka.

4.2 Struktur Tari Topeng Patih

Menurut Budiman (1999: 111-112), strukturalisme adalah cara sebuah berpikir tentang dunia yang secara khusus memperhatikan persepsi dan deskripsi mengenai struktur, yaitu di dalamnya akan menitikberatkan pada usaha mengkaji fenomena seperti mitos, ritual, relasi-relasi kekerabatan dan sebagainya. Disamping itu, strukturalisme memandang beberapa dokumen sebagai obyek fisik aktual atau tersusun secara konkrit, sebagai **teks**, fenomena teoritis yang dihasilkan oleh definisi-definisi dan operasi-operasi teoritis (Barthes, 1975b; Foucoult, 1973: 47). Penjelasan struktural berusaha untuk mengidentifikasi dan

menyusun unit-unit dalam sebuah sistem untuk menemukan hubungan atau pola yang lebih mendalam dan mendasar dari suatu kejadian atau serangkaian kejadian. Penjelasan berusaha untuk menyelidiki fenomena yang mendasar aturan-aturan, prinsip-prinsip, atau konvensi yang menghasilkan makna permukaan.

Struktur pertunjukan tari Patih adalah sejumlah unsur yang secara sistemik saling membuat ikatan satu dengan yang lain, yaitu: (1) Ritual, didalamnya terdapat: bagian *uba rampen sesaji* (alat peralatan), perilaku dan mantra atau doa; (2) *Giro*,(musik pengawal sebelum pertunjukan dimulai) di dalamnya terdiri dari fungsi dan bentuk lagu; (3) koreografi, meliputi; hirarki tampilan, formasi (pola lantai); (4) *Solah* terdiri dari, konsep teknik, konsep filosofi; (5) Struktur bentuk gerak, meliputi unsur, motif, frase, kalimat dan praragraf gerak, (6) Deskripsi struktur gerak tari dan (7) *Gending* (musik pengiring) terdiri dari bentuk *gending*, fungsi, irama, bentuk dinamika.

4.2.1 Struktur Ritual Dalam Tari Topeng Patih

Wilayah daratan Indonesia sebagian besar adalah pegunungan (pedalaman). Maka masyarakatnya merupakan masarakat agraris yang tentu mementingkan nilai kesuburan sebagai prioritas utama untuk menuju keseajahteraan hidup yang diimpikan. terkait dengan permasalahan itu, maka berbagai upacara ritual dilaksanakan bertujuan untuk memenuhi kebutuhan yang berhubungan dengan kesuburan, kesejahteraan dan keselamatan. Misalnya upacara bersih desa, mendatangkan hujan, memelihara keselamatan hewan ternak, perkawinan, *inisiasi* (proses perjalanan hidup manusia) dan sebagainya. Semua

permohonan yang bersifat doa itu mempengaruhi hidup dan perkembangan seni tradisi, seperti halnya dalam seni kerakyatan yang berupa Lengger, Tayub, Ronggeng, dan tari-tarian seperti Kuda lumping dan lainnya yang dianggap dapat menjadi media antara masyarakat dengan segala macam bentuk roh, serta Tuhan Yang Maha Kuasa yang diyakini dapat mengabulkan permohonannya (Maharsiwara, 2006: 28-19).

Kesenian tradisional (termasuk di dalamnya tari tradisional) memegang peranan penting dalam kehidupan manusia baik dilihat dari fungsi religi maupun fungsi sosialnya. Pengolahannya didasarkan atas cita-cita masyarakat pendukungnya yang pada dasarnya seni tradisional bermula dari adanya keperluan-keperluan ritual yang biasanya dimunculkan dalam suatu gerak, suara ataupun tindakan-tindakan tertentu dalam suatu upacara ritual. Sedangkan proses penciptaannya terjadi hubungan antara subyek pencipta dan kondisi lingkungannya. Kegiatan yang bersifat mitos dan magis dalam bentuk upacara-upacara dengan menggunakan mantra-mantra, alat-alat, lagu-lagu dan gerak-gerak yang berirama yang lazim dinamakan tari.

Sejak masa pra-Hindu, tari telah diyakini dapat menjadi media komunikasi dengan berbagai kekuatan yang tidak kasat mata, yang dapat memberikan keselamatan, kemakmuran, kesejahteraan hidup, mengatur cuaca atau apa saja yang memberikan kekuatan, keseimbangan antara kebutuhan jasmani dan kebutuhan rohani. Oleh karenanya tari juga merupakan ekspresi sosial masyarakat, sekaligus sebagai **ritual keagamaan**. Pada masa itu (dari pra-Hindu sampai masuknya pengaruh Islam ke tanah Jawa), tari bukan hanya sebagai

tontonan yang menghibur, tetapi merupakan kebutuhan dan menjadi tuntunan dalam hidup bermasyarakat. Demikian pula kiranya pada pertunjukan Wayang Topeng Malang, khususnya pada tari Topeng Patih, yang hidup dan berkembang di pedesaan dalam wilayah pegunungan.

Ritual merupakan suatu bentuk upacara yang berhubungan dengan beberapa kepercayaan atau agama dengan ditandai oleh sifat khusus yang menimbulkan rasa hormat yang luhur dalam arti merupakan pengalaman suci (O'Dea, 1995:5-36). Pengalaman tersebut mencakup segala sesuatu yang dibuat dan dipergunakan oleh manusia untuk menyatakan hubungan dengan alam transendendal yang aplikasinya berupa *suguh* pada *danhyang/sing mbahureksa desa*. Hubungan atau perjumpaan tersebut bukan merupakan sesuatu yang umum atau biasa, tetapi sesuatu yang bersifat khusus dan istimewa, sehingga manusia membuat sesuatu cara yang pantas guna melaksanakan hubungan atau pertemuan tersebut. Inti dari ritual kepercayaan/ keyakianan/agama merupakan ungkapan permohonan atau rasa syukur kepada yang dihormati atau yang "berkuasa". Oleh karenanya, upacara ritual diselenggarakan pada waktu yang khusus, tempat yang khusus perbuatan yang luar biasa dengan dilengkapi berbagai peralatan ritus yang bersifat sakral (dalam bahasa Jawa dinamakan *ubarampen sesaji).*

Pertunjukan Wayang Topeng Malang yang tumbuh dan berkembang di kalangan masyarakat pedesaaan di wilayah pegunungan (agraris), di dalam setiap pergelarannya tidak lepas dari aspek ritual. Sampai saat ini, para pendukung pertunjukan ini (penari, pengrawit, dalang dan penonton) adalah orang Jawa kalangan petani/buruh tani dan sebagian pedagang maupun tukang ojek. Sebagian

besar dari mereka masih taat menganut kepercayaan leluhur (*kejawen)*, sekalipun sudah memeluk agama seperti Islam, Hindu, Kristen dan Budha. Oleh Gerz (1968) klasifikasi mereka adalah kelompok *abangan.*[38] Dengan demikian ritual kesuburan, bersih desa maupun *bedah bumi* merupakan peristiwa penting yang intinya untuk mendapatkan keselamatan, kesejahteraan baik bagi dirinya sendiri maupun bagi masyarakat dan desanya *(slamet gak ana apa-apa, cedak rejekine, adoh bilahine*).

Fungsi pertunjukan Wayang Topeng Malang, selain sebagai tontonan juga sebagai tuntunan kehidupan manusia dalam "berhubungan**"** dengan alam nyata maupun alam maya. Berhubungan dengan alam nyata adalah perilaku yang dilaksanakan dalam kehidupan di dunia, yang selalu berhubungan antara diri dengan dirinya, dirinya dengan sasama manusia, dengan lingkungan sekitar seperti binatang, tumbuhan, air, tanah, api, udara dan lain sebagainya (eko sistem). Sedangkan hubungan dengan alam maya, yaitu melakukan hubungan antara dirinya dengan yang dipertuhan/yang dipercaya (yaitu sesuatu yang menguasai dirinya) yang *tan kasat mata*. Membina hubungan dengan alam nyata, dapat dilakukan secara visual yang dapat diukur, seperti sopan santun, *andap asor*, ramah tamah, dermawan dan sebagainya. Sedangkan membina hubungan dengan alam maya, hanya dapat dilakukan melalui hubungan transcendental, yaitu dengan melakukan perilaku yang bersifat transenden, seperti puasa, *samadi* dan upacara ritual. Perilaku ritual dalam jagad Wayang Topeng ini, dapat dibagi 2 (dua), yaitu ritual di luar pertunjukan dan ritual di dalam proses pergelaran.

---

[38] Kliford Geerz membagi kepercayaan orang Jawa menjadi tiga, yaitu abangan, santri dan priyayi. (baca: Geerz 1968 dalam *Religion of Java*)

4.2.1.1 Ritual Topeng di Luar Pergelaran

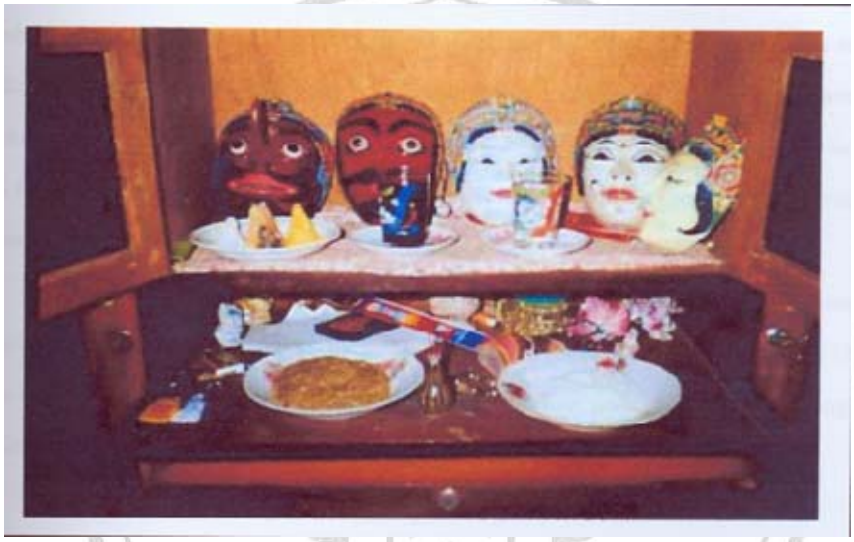
Karimoen, sering menjelaskan bahwa topeng itu merupakan lambang dari manusia itu sendiri. Maka katika membuat (mulai mengukir) dan mengenakannya harus dilakukan dengan penghormatan. Ia sendiri ketika hendak membuat topeng, dulu sering malakukan ritual, yaitu melakukan puasa pada hari tertentu dan malamnya melakukan *tirakatan* yaitu tidak tidur semalam sebelum terbit fajar. Hal ini dilakukan untuk menjalin komunikasi dengan Gusti Allah dan para leluhur (Karimoen, wawancara tgl. 1 Juli 2007).

Kemudian ketika hendak mengawali membuat topeng, Karimoen menjelaskan:

> *Lek kate mbacok kayu sing sik wutuh, kudu semedi, ndik ati iki wis muni, kayu iki dadi apa? Ndik njero ati karo ngrapal: bismillahir rohmaanirohim, niyat ingsun mecah pamoring kayu, tumus titising……sapa iku? Apa dadi Klana, Panji, Gunungsari, Sekartaji utawa apa? Mbacok sepisan kudu dadi. Mulane topeng biyen mesti nduwe yoni. Lek saiki lak gak ngono, sebab wis kakehan sing pesen katik njaluk cepet kabeh, dadi semedine ya dirangkep, ha ha ha…. (*Karimoen wawancara 6 Juli 2007).
>
> Ketika hendak membacok kayu yang masih utuh (sebagai bahan topeng), harus *samadi* atau konsentrasi dengan berdoa, di dalam hati ini sudah berbicara, kayu ini jadi apa? Di dalam hati Apa jadi Klana, Panji, Gunungsari, Sekartaji atau apa? Membacok sekali harus jadi. Oleh karena itulah, topeng dahulu pasti memiliki *yoni* (kekuatan gaib). Kalau sekarang sudah tidak demikian lagi, sebab sudah terlalu banyak yang memesan dan semuanya minta cepat selesai, jadi *semedi*nya yang dirangkap, ha ha ha (tertawa terbahak-bahak)

Demikian pula pada hari tertentu seperti malam Jumat Legi, malam Senen Legi selalu diberi *uba rampe* (perlengkapan upacara ritual) berupa *sandingan* yang

terdiri dari selamatan kecil yaitu berupatumpeng *buceng* (tumpeng kecil empat warna), *jenang abang putih* (*jenang sengkala)*, dupa lidi (*yuswa/hiu)* dan bunga tiga warna (*kembang telon), segelas kopi pait dan segelas air putih* yang dipersembahkan kepada para leluhur. Kesemuanya yang menyediakan adalah isteri pertamanya bernama Juminah (akrab dipanggil mbah Jum).



Gambar 9: Sandingan tumpeng buceng, kopi pait, air putih, jenang sengkala dan dupa lidi (hiu) di depan topeng. (foto: Robby)

Di beberapa daerah ada topeng yang dikeramatkan, sehingga pada hari-hari tertentu diberi perlakuan khusus. Contohnya di Wijiombo, Gunung Kawi, ada beberapa topeng yang usianya cukup tua dan dikeramatkan. Pada bulan tertentu dilakukan ritual topeng yang salah satu acaranya adalah kirap topeng, yaitu membawa topeng keliling desa baik topeng yang disakralkan maupun topeng lain yang digunakan sebagai pertunjukan. Setelah itu dilaksanakan pertunjukan Wayang Topeng dengan menggunakan topeng yang dikarak tersebut, kecuali

topeng yang disakralkan diletakkan di suatu tempat yang dilengkapi dengan sesajian.

Setiap tanggal 1 bulan Sura (Jawa), masyarakat pemangku tradisi Wayang Topeng di Kedungmonggo selalu melaksanakan upacara *barikan* di tempat keramat, yaitu di *punden* desa. Masyarakat setempat menyebut *punden belik kurung.* Karena ini merupakan upacara ritual tahunan, dan berfungsi sebagai penyucian diri, maka *ubarampe sesaji* lebih besar dan spesifik. Diantaranya ada *tumpeng buceng*, bubur Sura, *pecok bakal,* yaitu seperangkat sesajian yang terdiri dari pisang sepasang (*setangkep*) dua sisir, *ingkung* (ayam seekor yang sudah dimasak), kelapa sebutir utuh, sirih, sebutir pinang, tembakau, kapur basah (*njet*), sebungkus rokok *klobot* (dibungkus dari kulit jagung), sebutir telur ayam, tape ketan hitam, *badek* (air tape), sisir, kaca, serit semuanya kecil, bedak Jawa (dari tepung beras), *kendi* kecil diisi air putih dari sumber air dan bunga bermacam-macam warna (*kembang manca warna).*

Gambar 10: Sesajian pecok bakal. Foto: Wido

Setelah upacara ritual dilaksanakan dengan membakar kemenyan dan dupa ratus yang disertai bacaan mantra, maka dilakukan tarian untuk dipersembahkan kepada *sing mbau reksa desa.* Hal ini merupakan simbolik hubungan *transendental* antara alam nyata dan alam maya, yaitu masyarakat yang berada di dalam dunia nyata dengan yang menguasai/menjaga desa (*mbau reksa*) yang bersemayam di dunia maya. Tarian yang ditampilkan berfariasi, kadang tari Bapang, tari Klana, tari Gunungsari dan lain sebagainya. Tetapi yang menjadi sarana suguh utama adalah tari topeng Patih, karena baik secara konsep maupun struktur geraknya dianggap dapat mewakili seluruh pertunjukan Wayang Topeng. Sedangkan suguhan tari Bapang, tari Klana, tari Gunungsari dan lain-lain lebih menfokus pada *setrenan*[39] individu untuk menjadi penari Klana, penari Bapang yang baik.

4.2.1.2 Ritual Dalam Pergelaran Topeng Patih

Dalang sebagai pusat kosmos dalam jagad Wayang Topeng di dalam setiap pergelarannya selalu mengadakan upacara ritual, baik di awal, di pertengahan maupun di akhir pertunjukan. Setelah *gending* giro pertama yaitu *gending eling-eling,* dalang mengadakan ritual dengan kelengkapan ritual dan topeng yang hendak dekenakan. Dalam kaitannya dengan seluruh pertunjukan, ritual ini merupakan permohonan selamat kepada Tuhan dengan mengajak semua

[39] *Setren* adalah istilah yang digunakan untuk mengukuhkan seseorang sebagai penari, atau pesinden atau pengendang. Dengan demikian jika seseorang ingin menjadi penari Klana yang bagus, maka dia yang meminta kepada sesepuh desa untuk menari di punden Belik kurung pada acara barikan tersebut, dengan niyat memohon kepada roh leluhur agar ia dapat menjadi penari yang Klana baik. Begitu pula pada untuk permohonan yang lain, seperti sinden, pengendang, pelandang (pramugari tayub) dan sebagainya.

makhluk penghuni desa baik yang kasat mata maupun yang tidak kasat mata, untuk bersama-sama bergembira menikmati pertunjukan Wayang Topeng. Permohonan selamat ini ditujukan khususnya yang punya hajad sekeluarga, para pembantu hajadan (*biyada, sinoman*), para pemain dan pekerja panggung (anak wayang, pemusik, dalang, sinden, petugas lampu, sound sistem, dekorator dan lain-lain, juga para tamu dan para penonton/masyarakat desa sekitarnya.

Di dalam melaksanakan ritual ini, pertama sang dalang menghadapi semua peralatan ritual (*uba rampen*), berupa seperangkat sesajian dan perapian (*prapen)* untuk membakar kemenyan, kemenyan dan dupa ratus lidi (hiu) dan seluruh topeng yang hendak dimainkan.

Gambar 11: Tatanan topeng yang hendak dimainkan untuk digunakan sebagai kelengkapan ritual. Foto: Wido

Kemudian ia membaca mantra sambil membakar kemenyan. Asap dan bahu kemenyan yang harum khas, merupakan simbol penghormatan kepada alam

transcendental. Penghormatan awal ini lazim disebut *suguh* atau *ngaturi.* Kik Moh. Soleh Adipramono ketika ia melakukan tugas Dalang Wayang Topeng di dusun Rekesan desa Jambuwer kecamatan Kromengan kabupaten Malang, menjelaskan:

> *Ganda arum saka dupa, kemenyan, minongka wujud pakurmatan marang roh leluhur, kaya dene wong mertamu kudu kula nuwun apa uluk salam. Sajroning semedi, kudu nutup panca indriya, kanti madep manteb kaya dene adu arep karo sing diaturi. La lek wis dimanggakna, ya metur keperluwane apa? Kanti mengkono awake dewe tansah njaga hubungan sing apik antarane jasad wadag lan jasad alus (*Soleh: wawancara: 15 Desember 2007, setelah pergelaran Wayang Topeng di Jambuwer, kecamatan Kromengan kab. Malang).
>
> Bahu harum dupa, kemenyan dan bunga, merupakan wujud penghormatan kepada roh leluhur ("moyang"), seperti halnya orang bertamu, harus permisi atau uluk salam. Selama di dalam samadi atau berdoa, harus menutup panca indera (penuh konsentrasi), dengan yakin mantab, merasa seperti berhadapan muka dengan yang diundang. Jika sudah diterima/dipersilakan, kemudian mengutarakan keperluannya apa? Dengan begitu kita selalu menjaga hubungan harmonis antara jasad wadag (fisik, alam manusia) dengan jasad "halus" (alam maya).

Gambar 12: Dalang mengawali ritual
Foto: Wido

Gambar 13: Dalang melakuka *kutugan* pada topeng panji dan Gunungsari

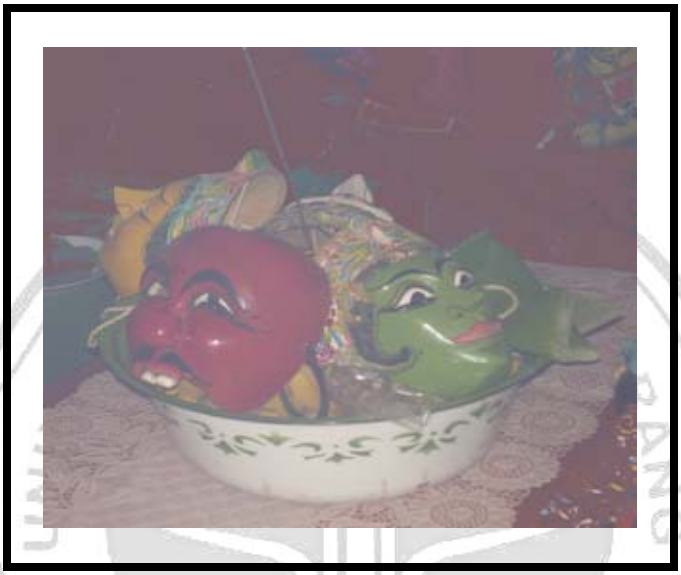
Setelah sesaat dalang membacakan mantra, kemudian sambil komat-kamit kedua tangan Kik Soleh diasapi dengan asap kemenyan dengan cara meletakkan kedua tangannya di atas perapian (*prapen*) *yang* sudah diberi kemenyan.

Kemudian dilanjutkan dengan *kutugan topeng*, yaitu mengasapi beberapa topeng yang dianggap memiliki kekuatan dan berfungsi sebagai tokoh sentral dalam pertunjukan Wayang Topeng. Tokoh-tokoh tersebut diantaranya, Panji, Gunungsari, Sekartaji, Ragil kuning, Patrajaya, Klana, Bapang, raksasa dan Bethara Kala. Ketika Soleh melakukan *kutugan* terhadap topeng-topeng tersebut, ada perlakuan yang berbeda terhadap dua topeng, yakni topeng Klana dan topeng Bathara Kala. Setelah topeng Klana di*kutugi,* diasapi dengan asap kemenyan, kemudian Soleh melakukan mengusap kumis topeng Klana tersebut dengan pipinya bukan dengan tangannya. Sehingga kesannya topeng tersebut seperti diciumi oleh dalang Soleh. Perhatikan perlakuan Soleh dalam mengusap topeng Klana seperti di bawah ini;

Gambar 14: Kutugan kepada topeng Klana dan perlakuan mengusap kumis dengan pipinya. Foto: Wido

Sedangkan perlakuan *kutugan* terhadap topeng Batara Kala, jauh lebih lama dari topeng yang lain. Topeng ini di*kutugi* dangan cara dibolak-balik, kemudian dipandang dalam sekali, lalu diasapi lagi begitu seterusnya.

Setelah itu, dalang mengambil empat buah topeng yang berwarna: putih, kuning, merah, hijau yang telah *dikutugi,* selanjutnya diletakkan di atas sesajian. Posisi peletakan warna tersebut berurutan searah jarum jam dengan membentuk persilangan empat arah kiblat, yakni putih, hijau, kuning dan merah.



Gambar 15: Posisi peletakan empat warna topeng pada sesajian, ditengah-tengah ditancapi dupa cina (hiu). Foto: Wido

Menurut Kik Soleh, ritual peletakan topeng di atas sesajian tersebut merupakan simbol kehidupan manusia. Selanjutnya ia menjelaskan, sebagai berikut:

> *isen-isene jagading manungsa*, *amung ana papat cacahe, sing manggon nunggal wadhah (*kandungan ibu*)lahir bareng sedina, yaiku: kakang kawah wernane putih manggone lor, lunngguhe Mutmanginah dikanti dening malekat Jibril. Adi ari-ari, wernane kuning, manggone ana kulon, lungguhe supiyah, dikanti dening malekat Isfrofil. Rah wernane abang, manggone ana kidul, lungguhe amarah, dikanti dening malekat Ijroil. Dene puser, wernane ijo, manggone ana wetan, lungguhe aluwamah, dikanti dening malekat Mikail* (Soleh: wawancara: 15 Desember 2007, setelah pergelaran Wayang Topeng di Jambuwer, kecamatan Kromengan kab. Malang).

> Isi jagad kehidupan manusia (mikro kosmos), hanya ada empat, yang bersamaan dalam kandungan ibu yang lahir bersama dalam sehari, yaitu *kakang kawah* (air ketuban), warnanya putih, tempat di utara, kedudukannya mutmainah, dibarengi oleh melekat Jibril. *Adi ari-ari* (plasenta), berwarna kuning, tempat di barat, kedudukannya supiyah, dibarengi malekat Isrofil. *Rah* (darah) berwarna merah, tempat di selatan, kedudukannya amarah, dibarengi malekat Ijroil dan puser (pusar), berwarna hijau, tempat di timur, kedudukannya aluwamah, dibarengi malekat Mikail

Sistem yang empat itu juga tercermin dalam empat anasir alam yaitu *bumi, banyu, angin, api*. (Bandingkan dengan Panca Maha Butha : *Perthivi, Apah, Vayu, Teja, Akhasa*) Dimana diyakini keempat anasir inilah unsur utama pembentuk segala sesuatu yang ada di alam semesta. Kesatuan yang empat di arah mata angin akan membentuk kekuatan semesta bagi pusatnya (Geertz,2003:193), dan penyatuan keempat anasir ini sebagai penyebeb terjadinya kekuatan hidup (Jawa: *Urip*) sebagai pusatnya.

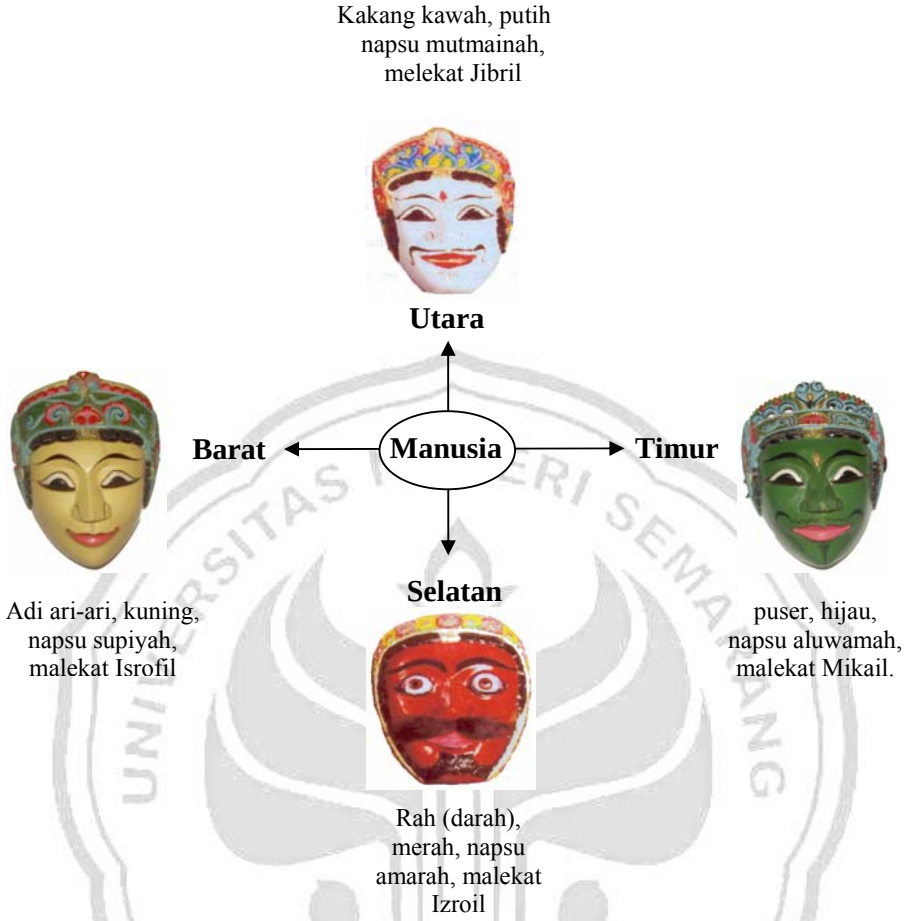
Keempat anasir tersebut merupakan nafsu (kehendak) yang selalu melekat pada kehidupan manusia normal dan selalu dihubungkan dengan ruang (tempat kedudukan). Keempat nafsu tersebut adalah; a) **Mutmainah**, yaitu nafsu ke Tuhanan atau keagamaan, disimbolkan dengan warna putih dan dijaga oleh malekat Jibril (Jibrael = ruh = kekuatan Tuhan, bertugas menyampaikan wahyu) wujud fisiknya berupa ketuban. Mempunyai seribu enam ratus sayap, dan dari kepala sampai kakinya ditutupi tujuh puluh ribu bulu berwarna kuning. Setiap bulunya memuat satu bulan dan banyak bintang). Mutmainah merupakan nafsu "suci", nafsu ketuhanan atau keagamaan. oleh karena itu ia berfungsi sebaga pengendali dari kehendak yang bertantangan. Manusia membutuhkan penyelaras, yaitu nafsu putih, mutmainnah. Akan tetapi jika nafsu ini mendominasi, maka

terjadi ketidakseimbangan hidup, karena orang akan fanatis yang kaku dan hidupnya selalu dalam ketakutan. b) **Supiyah,** adalah nafsu keindahan/seksual, yang dilambangkan dengan warna kuning, berkedudukan di timur**.** Seperti halnya makhluk hidup yang lain, manusia membutuhkan nafsu seksual sebagai pengembang biak, meneruskan keturunan. Namun jika nafsu ini menguasai manusia, maka akan terjadi kekacauan, dan pertengkaran serta pelenggaran hukum karena pelecehan seksual. Nafsu ini dijaga oleh Israfil (malaikat penggenggam yang meniupkan terompet kehidupan), dalam rahim ibu berwujud ari-ari atau tembuni atau placenta. c) **Aluwamah**, yaitu nafsu serakah, disimbolkan dengan warna hijau, berkedudukan di utara dan dibarengi oleh Mikail (malekat memelihara kehidupan), dalam rahim ibu ia berupa tali pusar. Dalam kepercayaan orang Jawa malaikat Mikail adalah saudara yang menjamin sandang, pangan dan papan. Oleh sebab itu aluwamah merupan kehendak manusia untuk memiliki sebanyak-banyaknya, makan sebanyak-banyaknya dan seenak-enaknya. Manusia membutuhkan nafsu ini sebagai pelengkap kehidupan di dunia. Tanpa adanya nafsu ini manusia tidak akan memiliki gairah bersaing, semangat kompetitif. Namun jika aluwamah menguasai dirinya, maka manusia akan melakukan segala macam cara untuk memenuhi keinginannya, seperti mencuri, merampok, membunuh, korupsi dan sebagainya. d) **Amarah,** yaitu nafsu egois, simbol warnanya merah dan dibarengi oleh malekat Izroil. Kehendak manusia tetang kehormatan, kekayaan, kepangkatan, kedudukan dan kekuasaan. Manusia membutuhkan nafsu ini untuk digunakan sebagai pencapai cita-cita. Tanpa adanya nafsu tersebut, manusia tidak akan memiliki gairah dan semangat mencapai suatu

cita-cita/harapan. Namun jika amarah mendominasi dirinya, maka manusia akan beringas tanpa kendali, melakukan berbagai macam cara untuk mencapai harapan/cita-citanya. Nafsu ini dibarengi oleh Izrail (Malaikat pencabut nyawa). Sosok yang dipercaya sebagai penanggung jawab kematian. maka jika amarah dilepas, akan menimbulkan malapetaka, saling menginjak, saling menjatuhkan dan puncaknya saling membunuh demi cita-cita. Keempat nafsu tersebut harus berdiri serasi dan seimbang, untuk menjaga keberlangsungan hubungan timbal balik antara makro dan mikro kosmos.

Sedang yang ditengah ditancapkan sebatang dupa lidi yang menyala (hidup), adalah simbol badan *wadak* (fisik) sebagai wadah dari keempat anasir tersebut. Maka badan wadag ini merupakan *pancer* atau pusat dari keempat keblat tersebut. Dengan demikian, manusia dikatakan hidup normal jika terjadi satu kesatuan **empat** dan **satu**, dalam istilah kerohanian Jawa dinamakan *sedulur papat kalima pancer*.

UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
PERPUSTAKAAN
UNNES



Skema 7: Kedudukaan warna dalam kosmologi Jawa

Ritual tersebut secara hakiki merupakan usaha manusia untuk membersihkan diri dari segala sesuatu yang mengotori dirinya. Baik kotoran jasad maupun kotoran jiwa. Untuk itulah dalang Soleh Adipramono selalu menganjurkan sesuci atau mandi kramas, ketika hendak melakukan penampilan pergelaran Wayang Topeng. Khusunya bagi dalang yang menjadi pusat kosmos dalam pergelaran wayang (Soleh, wawancara, 9 Maret 2007).

Suwito Teguh Rahardjo (almarhum tahun 2001) penari, tokoh wayang orang dan koreografer sekitar tahun 1955 sampai tahun 1970an. Beliau adalah salah satu guru tari Soleh Adipramono, paman penulis dari desa Tulusbesar

kecamatan Tumpang kabupaten Malang. Pernah memberikan wejangan kepada penulis ketika panulis berusia 25 tahu, menjelaskan perilaku ritual dalam persiapan dan pergelaran, sebagai berikut:

> *Koen lek kepingin apik olehe njoged, dibimbangi wong nontok, ya kudu nglakoni. Masang sembogo pengasihan, dipasani lan diwiwiti adus kramas jam rolas bengi. Kanthi ngrapal: bismillahir rohmaanir rohiim, Niyat ingsun sesuci, nyuceni jiwa ragaku, nganggo tirta tempur pitu, gayunge siwur kencono, sabune lisah cendana. Ngadep ngetan sing nyiram malekat Jibril, sineksenan kakang kawah, ngadep ngulon sing nyiram malekat Isrofil, sineksenan adi ari-ari, madep ngalor sing nyiram malekat Mikail sineksenan puser, ngadep ngidul sing nyiram malekat Izroil, sineksenan getih kang suci (ngadep kiblat papat digebyur 3X saka mbunbunan, diterusna madep ngulon kanthi maca rapal karo megeng napas):lakuku dituntun guru sejati, niyatku dipayungi sukma sejati. Laa ilaha illollah muhamnadarosulollah, kasil saka kersaning Allah* (Suwito, catatan wejangan tahun 1981).
>
> Jika kamu ingin bagus ketika menari, mendapatkan simpati dari penonton, ya harus mengerjakan laku. "Memasang" *sembogo pengasihan*, melakukan puasa dan diawali dengan mandi keramas jam dua belas malam. dengan membaca *rapal*/doa; bismillahir rohmaanir rohiim, saya berniat mandi, membersihkan kotoran jiwa dan ragaku, menggunakan air dari tujuh pertemuan air (tempur 7), gayung (pengembil air) *siwur* emas, sabunnya minyak cendana. hadap ke timur, yang nyiram malaikat Jibril, disaksikan kakang kawah, hadap ke barat yang nyiram malaikat Isrofil, disaksikan adi ari-ari, hadap ke utara yang nyiram yang nyiram malaikat Mikail, disaksikan pusar, hadap ke selatan yang nyiram yang nyiram malaikat Izroil, disaksikan darah suci. (menghadap empat arah kiblat lalu disiram 3X dari ubun-ubun, diteruskan hadap ke barat dengan membaca rapal/doa sambil menahan napas): perilakuku dituntun guru sejati, niyatku dipayungi sukma sejati. Laa ilaha illolah mukamnadarosulolah, berhasil karena kehendak Allah. Laa ilaha illolah mukamnadarosulolah, berhasil karena kehendak Allah.

Perilaku di atas membuktikan bahwa di dalam mengawali dan melakukan pertunjukan, senantiasa dilakukan ritual yang berfungsi untuk mensucikan diri, agar di dalam melakukan pergelaran didasari dengan ketulusan hati, iklas tanpa pamrih, kecuali pasrah kepada Tuhan Yang Maha Esa. Dengan demikian, sesungguhnya manusia melakukan kesenian adalah usaha mendekatkan diri

kepadanya, dengan kata lain adalah berdoa. Chattam sangat menegaskan perilaku manusia di dalam berkesenian sesungguhnya adalah melakukan doa. ia berkali-kali menjelaskan sekaligus menganjurkan kepada para seniman, juga kepada penulis, sebagai berikut:

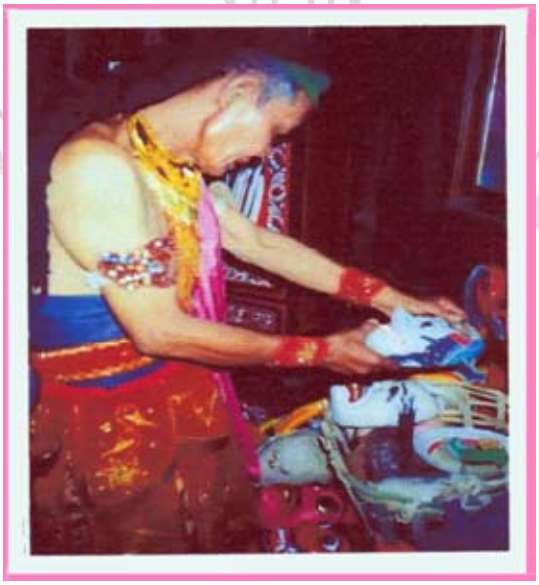
> *…..… mulane kesenian tradisional iku dudu mek digawe tontonan tok, tapi sing luwih wigati iku ndonga, manembah karo sing Kana. Apa sebabe? Sebab, seni iku "urip", lek nurut aku, Tuhan apa Gusti Allah iku jeneng, miturut sapa sing njenengna. Kaya Islam, Kristen jenenge Gusti Allah, Hindu jeneng Hyang Widhi, wong Barat ngarani Good. Naging saktenane Pengeran iku "Urip". Urip ndik jagad tanpa wates, pada dene ngelmu ya gak ana enteke. enteke lek wis mati. Contone Pengeran iku "Urip", sak jerone jagad kesenian, obah/gerak tari, saktenane iku dudu obahe manungsa dewe, nagging ana sing ngobahna, yaiku Sing Urip (kang Maha Obah/Kang Maha Urip). hakikine obah iku mujudna tafsir-tafsir panguripan. Apa maknane obah? jawabe gumantung sing nafsirna* (Chattam, wawancara: 19 Februari 2007).

> …… oleh karena itu kesenian tradisional itu bukan sekedar dibuat tontonan belaka, tetapi yang lebih mendasar adalah perilaku berdoa, menyembah kepada Yang Sana (menunjuk ke atas). Apa sebabnya? Sebab seni itu "hidup", menurut saya, Tuhan apa Gusti Allah itu adalah nama, menurut siapa yang menamakan. seperti orang Islam, Kristen menamakan Gusti Allah, Hindu menamakan Hyang Widhi, orang Baran menamakan Good. Tetapi sesungguhnya Yang Kuasa (Tuhan) itu adalah "Hidup".
> Hidup di dalam jagad yang tak terbatas (*tanpa wates)*, demikian pula ilmu pengetahuan juga tak terbatas (*gak ono enteke),* habisnya jika manusia sudah mati. Contohnya bahwa Tuhan itu hidup, dalam dunia seni/tari, bahwa gerak di dalam tari yang sungguh-sungguh bukanlah gerakan manusia sendiri melainkan ada yang menggerakkan yaitu yang Hidup (Yang Maha Gerak/Yang Maha Hidup). Secara hakiki, bahwa gerak sebanarnya merupakan tafsir-tafsir kehidupan. Apa makna gerak? Jawabnya tergantung yang mentafsirkan!

Penjelasan tersebut membarikan penegasan bahwa di dalam kesenian tradisional, tidak akan lepas dari unsur ritual. Bahkan dari perangkat yang paling kecil pun diberikan norma-norma tertentu, dan norma-norma tersebut sesungguhnya visualisasi dari ritual. Contoh, di dalam alat musik gamelan selalu

diberi *uba rampen* (sesajian) agar senantiasa terjaga dari hal-hal yang tidak diinginkan. Untuk mengawali berhias dilakukan pembacaan mantra, untuk mengenakan topeng dilakukan *kudangan* (ritual memasang topeng untuk menyatukan topeng dengan "aku"nya agar menjadi hayat).

Gambar 16: Gimun melakukan ritual sebelum pergelaran dimulai (Foto: Robby)



Gambar 17: Gimun melakukan ritual *kudangan* sebelum topeng dikenakan (Foto: Robby)

Dalam kaitannya dengan struktur pertunjukan tari Topeng Patih, tafsir ritual yang megawali pertunjukan tersebut sesungguhnya merupakan simbol-simbol perilaku menusia di dalam usaha untuk membersihkan diri atau *sesuci* sebelum melaksanakan segala aktifitas. Terlebih aktifitas tersebut berkaitan dengan hubungan sakral, baik antar manusia dengan Tuhannya maupun antara manusia dengan manusia (seperti menjelang pernikahan). Menurut Semiotika, perilaku ritual dengan berbagai macam kelengkapannya merupakan **tanda** yang di dalamnya mengandung tafsir makna sebagai **petanda**nya (Teew, 1984). *Sesuci* ini adalah membersihkan kotoran-kotoran hati (prasangka buruk, dendam, iri, *dengki*, *srei, hasud*, sombong, congkak dan sebagainya). Ketika menjelang pernikahan selalu dilaksanakan upacara siraman yang berarti pula *sesuci*. Harapannya bahwa peristiwa sakral yang hanya sekali seumur hidup, yaitu pernikahan, harus dilakukan secara tulus, iklas, bersih lahir dan batin, sehingga pernikahan tersebut dapat menjadi keluarga bahagia rukun tentram dan damai, banyak rejeki, jauh dari godaan dan mala petaka sampai tua *(dadi keluwarga rukun, ayem tentrem, cedak rejekine, adoh bilahine nganti tumekane kaki-kaki lan nini-nini).* Setelah semuanya bersih lahir dan batinnya, baru kemudian melakukan kehendaknya dengan bersungguh-sungguh (Chattam, wawancara29 Desember 2007).

4.2.2 Struktur Giro

Telah dijelaskan di bab sebelumnya mengenai pengbertian *giro*, yang intinya adalah sajian musik gamelan dengan *gending* atau lagu khusus yang berfungsi untuk memberi tahu dan atau memanggil penonton.

Di dalam struktur pertunjukan Wayang Topeng Malang, *gending-gending giro* merupakan salah satu bagian dari seluruh pertunjukan, sehingga tampilannya mutlak harus ada. Disamping itu, kaitannya dengan kegunaan dan makna, *gending giro* ada yang wajib disajikan, ada pula yang disajikan sebagai tambahan untuk mengisi waktu sebelum pertunjukan dimulai. Nama-nama dan bentuk *gending giro* mengandung makna baik internal (dalam diri pertunjukan Wayang Topeng itu sendiri) maupun makna eksternal (di luar pertunjukan, seperti penonton/tamu, yang punya hajad dan sebagainya).

Di dalam struktur giro, ada empat *gending* pokok secara berurutan yang wajib disajikan, yaitu: a. *gending Eling-eling,* b. *gending Loro-loro,* c. *gending Sapujagad* dan d. *gending Gondel*.

4.2.2.1 Makna Gending Eling-eling

Eling-eling, *di dalam bahasa Indonesianya adalah mengingat-ingat.* Pasemon *atau* pralambang *dari* gending *ini yang pertama adalah, tetangga kanan kiri atau para handai taulan diharapkan* eling *(ingat) bahwa hari ini, di rumah* ……. nduwe gawe *(panya hajad),* sing wis diulemi *(diundang dengan surat undangan/*ulem-ulem*)* luwih-luwih sing ditonjok[40]. *Karena yang* ditonjok *sifatnya lebih diperhatikan dan diharapkan kehadirannya dan di rumah hajadan ini nanti akan ada tontonan atau* nanggap *Wayang Topeng. Sedangkan makna yang kedua,*

[40] D*itonjok* adalah istilah Jawa khususnya Malang dan sekitarnya, yaitu mengirimkan kepada tetangga atau orang dekat berupa jenang yang tujuannya memberitahu/mengundang kepada yang diberi tersebut, bahwa dua tiga hari mendatang akan melaksanakan hajadan (menikahkan atau menyelamkan/menghitankan). Bagi mereka yang dapat *tonjokan* tersebut merupakan kewajiban untuk datang bahkan ikut membantu (*biyada* bagi perempuan yang membantu dan *sinomanI*bagi laki-laki*).*

mengingatkan kepada siapa saja yang menonton, agar mencermati tontonan ini dan mau mengingat-ingat segala peristiwa yang hendak terjadi di dalam pertunjukan nanti. Karena peristiwa atau kejadian di atas panggung nantinya merupakan pepeling *(peringatan) mengenai sikap, tingkah laku maupun perjalanan hidup manusia di dunia fana ini. Lebih tegasnya adalah* eling marang Gusti Kang Maha Kawasa *(ingat kepada Tuhan Yang Maha Esa) yang menjadikan, menggerakkan dan membinasakan. Oleh sebab itu makna "perintah" tersirat di dalam gending ini* eling-elingen sakabehing piwulang *(ingat-ingatlah segala pelajaran) yang sudah dilihat dan diresapi di dalam pertunjukan Wayang Topeng nanti.*

Notasi Gending Eling-eling Pelok patet barang

Buka: 2 7 2 6 . 3 . 5 . 6 . (7)

			P				N				P				N	
A.	.	2	.	3	.	2	.	7	.	6	.	5	.	3	.	2
	.	5	.	3	6	5	3	2	7	6	5	6	3	2	7	(6)

			P				N				P				N	
B.	5	6	7	2	3	2	7	6	2	3	2	7	3	2	7	6
	2	3	2	7	3	2	7	6	3	5	6	5	7	6	2	(7)

			P				N				P				N	
C.	6	7	2	3	5	3	2	7	6	3	6	5	3	7	3	2
	5	6	5	3	6	5	3	3	7	6	5	6	3	2	7	(6)

Ngampat (perealihan) . 6 . 6 . 5 . (6)

	P				N				P				N			
D.	7	2	7	6	2	7	2	6	2	7	2	6	3	5	6	(7)
E.	2	3	2	7	6	5	3	2	5	3	5	2	6	3	5	(6)
	Peralihan cepat												.	7	.	(6)

	P				N				P				N			
F.	.	2	.	6	.	2	.	6	.	3	.	5	.	6	.	7
	.	3	.	7	.	3	.	7	.	3	.	2	.	7	.	(6)

4.2.2.2 Makna Gending Krangehan

Menurut Madyoutomo, krangehan dari kata "rangeh atau ranggeh" *yang artinya berusaha mendapatkan sesuatu yang tidak dekat atau tidak rendah. Maka* krangehan atau kranggehan *memiliki makna, bahwa "*urip iku mung mampir ngombe, mula ranggehen sekabehe kekarepan, tapi aja ninggalna kekarepan sing utama minongko tujuwane urip, yaiku manunggal klawan Gustimu". *Hidup itu hanya seperti orang bepergian yang singgah untuk minum saja. Oleh karena itu dalam hidup yang singkat itu, manusia dianjurkan untuk berusaha semaksimal mungkin (*ngrangeh/ngranggeh*), baik menggunakan tenaga, pikiran maupun materi, untuk meraih cita-cita. Sudah barang tentu sekalipun hidup di dunia fana amat singkat, bukan berarti semua usaha dapat berhasil begitu saja. Akan tetapi banyak rintangan yang harus dihadapi dan dijalani. Ketika roda kehidupan berada di bawah, maka manusia berusaha meraih* (ngranggeh) *sesuatu yang ada di atas, ketika berada di belakang, berusaha* ngranggeh *yang ada di depan begitu seterusnya. Berbagai macam problematic kehidupan selalu datang silih berganti, akan tetapi manusia tidak dapat mengelak, mau tidak mau harus dijalani dengan*

iklas. Namun diingatkan bahwa cita-cita yang sesungguhnya sebagai tujuan hidup adalah kembali menuju Dzat Haliqnya, yaitu Gusti yang menjadi sesembahan seluruh manusia, Tuhan yang Maha Esa. Dalam kaitannya dengan penonton/tamu, gending Krangehan *diperdengarkan, agar siapa yang mendengarnya mau* ngranggeh *atau mengajak teman sebanyak-banyaknya untuk mendatangi hajadan dan atau menonton pertunjukan Wayang Topeng.*

Gending Krangehan Pelok patet barang

Buka Kendang: …….. (6)

	P		N		P		N	
A.	. 3 . 2		. 3 . 2		. 5 . 6		. 5 .	(3)
	. 5 . 3		. 5 . 3		. 5 . 6		. 5 .	(3)
	. 5 . 6		. 7 . 2		. 3 . 2		. 7 .	(6)

Suwuk

. 3 . 5	. 6 . 5	. 3 . 2	. 7 .	(6)
. 3 . 5	. 6 . 5	. 3 . 2	. 7 .	(6)

	P		N		P		N	
B.	. . 2 2		. . 2 2		. 7 . 5 7 6 5			(3)
	. . 3 3	5 2 5 3		5 6 7 .		7 6 5		(3)
	. 7 3 2		. . 2 2		. . 2 3	2 7 .		(6)

. . 6 5 2 3 6 5 . . 7 2 3 2 7 (6)

. . 2 3 5 5 . . 5 6 7 2 3 2 7 (6)

4.2.2.3 Makna Gending Loro-loro

Loro *adalah bahasa Jawa, yang artinya dua.* Loro-loro *berarti dua-dua maksudnya berjodoh-jodoh.* Isine donya ana loro wujude, ana langit ana bumi, ana awan bengi, ana lanang ana wedok. *Isi kehidupan di dalam dunia ini sesungguhyan hanya ada dua macam paradoxial, yaitu ada langit ada bumi, ada siang ada malam, ada laki-laki ada perempuan dan seterusnya. Manusia diciptakan berpasang-pasangan untuk saling berjodoh, bekerja sama, berkasih-kasihan bahkan berlawanan. Tuhan sudah menciptakan sedemikian rupa isi dunia ini, manusia tinggal menjalani baik yang positif atau yang negatif. Berkasih-kasihan/saling mencintai atau bermusuhan, saling membantu atau saling menghantam, hidup tenang atau hidup kacau dan seterusnya. Sesungguhnya jika manusia memilih cinta kasih akan menghasilkan kesuburan dari buah cinta kasih tersebut, sehingga akan menurunkan* wiji *atau benih yang baik. Yang dimaksud cinta kasih di sini bukan sekedar hubungan suami istri, orang tua dan anak, sahabat, handai taulan dan seterusnya, tetapi lebih dari itu, hubungan* loro-loro *ini sifatnya makro, untuk seluruh alam semesta. Maka jika hubungan cinta kasih ini diterapkan dalam kehidupan, akan mempengaruhi kesuburan dan kedamaian eko sistem.*

Gending Loro-loro Pelok patet barang

Buka: . 3 2 2   2 3 3 3   . 7 . (6)

	N	P N	P N	P N
A.	. 7 . 6	. 7 . 6	. 3 . 5	. 3 . (2)
B.	. 3 . 3	. 3 . 2	. 3 . 5	. 7 . (6)
	P	N	P	N
C.	3 5 6 7	3 2 7 6	3 5 6 7	3 2 7 6
	3 5 6 7	3 2 7 6	3 5 2 3	6 5 3 (2)
	P	N	P	N
D.	6 7 2 3	6 5 3 2	6 7 2 3	6 5 3 2
	6 7 2 3	6 5 3 2	7 5 6 7	3 2 7 (6)

4.2.2.4 Makna Gending Sapujagad

*Kata **sapu** kiranya telah dimaklumi bersama bahwa pengertiannya adalah alat untuk membersihkan. Sedangkan* jagad *juga disebut* buwana *adalah dunia. Pengertian* sapu jagad *dalam kaitannya dengan penonton/tamu, yaitu do'a permohonan kepada Tuhan agar jagad/dunia hari ini bersih dari segala rintangan maupun petaka, seperti cuaca (bersih tidak hujan, angin gempa dan lain sebagainya), gangguan keamanan (maling, rampok, copet, jambret dan sebagainya) maupun gangguan orang-orang yang memusuhi, apakah kepada tuan rumah atau kepada perkumpulan Wayang Topeng (penari, pengendang, dalang dan sebagainya), berupa hantaman ilmu supranatural seperti tenung, santet, guna-guna dan sebagainya. Dengan demikian jika jagad/dunia ini bersih*

dari segala kotoran tersebut di atas, maka penonton/tamu dapat dengan tenang mendatangi dan menikmati pertunjukan Wayang Topeng.

Disisi lain dalam faham filsafat Jawa, jagad *atau* buwana *ada dua macam, yaitu:* jagad alit *dan* jagad agung *(Soenarto, 1971:43-53). Pengertian* jagad alit *adalah badan* wadag *(lahiriah) manusia dan alam semesta (mikro kosmos). Sedangkan* jagad agung *adalah wahana atau tempat dari segala tata aturan (norma) maupun sikap dan tingkah laku manusia (makro kosmos). Maka dari itu* Sapujagad *mengandung pengertian usaha untuk membersihkan lahir dan batin beserta wadah/wahana dari tata aturan/norma, sikap dan tingkah laku manusia di jagad raya ini. Dengan pengertian tersebut, diharapkan penonton memperoleh suatu keseimbangan lahir dan batin di dalam mengamati, menyerap isi yang dihayati dari seluruh pertunjukan Wayang Topeng tersebut. Hal ini dimungkinkan karena sudah memiliki kontrol yaitu kebersihan lahir-batin.*

Gending Sapujagad Pelok patet Pengasih (*bem*)

Buka: . 1 2 3 6 5 4 2 4 5 2 (1)

N P N

5 6 1 5 6 1 2 1 5 6 1 2 3 1 2 3

6 5 1 2 3 1 2 3 6 5 4 2 4 5 2 (1)

4.2.2.5 Makna Gending Gondhel

Gondhel *atau* gondhelan, *merupakan bahasa Jawa yang berarti pegang atau pegangan. Pesan yang tersirat di dalam makna* gending Gondhel *ini adalah peringatan dan/atau anjuran untuk memegang teguh makna pertunjukan* (isi

lakon) *Wayang Topeng yang disaksikan tersebut. Sebab jika tidak mempunyai pegangan atau* gondhelan *dalam hal ini yang dimaksud adalah keimanan, maka akan tergoyahkan pendirian penonton dengan hanya melihat dan menyenangi lahiriyah saja, seperti tertarik pada ketrampilan penari Klana atau Gunungsari, terlena dengan suara merdu merayu dari sang Dalang, dan lain sebagainya. Dikhawatirkan jika hanya senang dengan hal-hal yang lahiriyah, mengesampingkan makna yang lebih berarti dari inti lakon, sehingga dirinya akan tertipu. Padahal yang dianjurkan bahkan diajarkan adalah mencari makna sejati bukan makna semu.*

Gending Gondel Pelok patet Barang

Buka: . 5 3 2 . 5 2 5 . 6 2 3 5 6 7 (6)

N P N

7 5 6 7 5 6 7 6 5 3 2 7 2 3 5 3

5 3 2 7 2 3 5 3 5 6 3 5 2 3 5 (6)

Disamping gending Giro yang wajib dibunyikan seperti di atas, masih cukup banyak gending-gending giro, seperti gending Gagak Ngarak pelok patet barang, Usul pelok patet 6 (bem), Giro Becek slendro patet 8, Ayak-ayak slendro patet 8 dan lain- lain. Khusus untuk pertunjukan Wayang Topeng di dusun Kedungmonggo sendiri, menurut Karimoen, harus dibunyikan gending **Lirkantu,** karena gending ini permintaan *punden* di Belik Kurung.

> *Lek main ndik kene, wektu giro kudu ngunekna gendhing Lirkantu, polahe iku panjalukane punden. Lek gak diunekna **pundene** gak gelem teka, terus moring-moring. Biasahe onok ae sing kesurupan, apa pemaine, apa*

> *penontone. Mulane lek main ndik kene giro Lirkantu gak tau dilalekna* (Karimoen, wawancara tanggal 23 Mei 2007).
>
> Jika pentas di sini (di dusunKedungmonggo dan sekitarnya), ketika saat *giro*, harus dibunyikan gending Lirkantu, sebab gending itu permintaan *punden.* Jika tidak dibunyikan, maka "roh leluhur" tidak mau datang kemudian marah-marah. Biasanya ada saja yang kerasukan, apa pemainnya apa penontonnya. Maka dari itu jika main di sini giro Lirkantu tidak pernah dilupakan.

Penjelasan Karimoen tersebut membuktikan bahwa hubungan kekuasaan transcendental antara dunia nyata dengan dunia maya masih sangat dipatuhi dan dijalani oleh mesayarakat pendukungnya.

4.2.3 Struktur Koreografi Topeng Patih

Koreografi (bahasa Inggris: *choreography*) berasal dari istilah kata Yunani kuno: *khoreos*, yang borarti tarian bersama atau tarian koor, dan *grapho* yang borarti tulisan atau catatan (Wilson, 1957;74). Dengan demikian koroografi mengandung arti sebagai suatu metoda pencatatan tentang tari bersama atau koor. Metoda pencatatan tari itu sendiri sebenarnyanya sudah berkembang jauh sebelum istilah koreografi itu dipergunakan sebagai suatu metoda poncatatan tari. Menurut An Hutchinson, pada tahun 1588 Thoinot Arbeu pernah mempublikasikan suatu sistem pencatatan tari dengan istilah yang diterapkannya adalah : *orchesographie.* Sedangkan istilah koreografi untuk pertama kalinya dipergunakan oleh Raoul Feuillet (1700). Dalam penulisannya tentang metode pencatatan tari, berjudul *Choreographie, au l.'art de decrire la Danse*. Di dalam perkembangan selanjutnya, istilah koreografi memiliki pengertian yang lain, yaitu selain untuk menyatakan suatu hasil karya tari, sekaligus juga merupakan suatu teori yang memberi

petunjuk tehnik tentang cara menyusun atau menata tari. namun demikian pengertian yang lazim untuk istliah koreografi saat ini, lebih banyak bersangkut paut dengan masalah "bentuk" dan "gaya" dari suatu karya tari.

4.2.3.1 Hirarki Penampilan Tari Topeng Patih

Struktur penampilan tari Topeng Patih di dusun Kedungmonggo kecamatan Pakisaji kabupaten Malang merupakan satu kesatuan yang utuh, antara gerak, musik pengiring, pola lantai dan dekorasi panggung. Kesemuanya memiliki peran sendiri-sendiri, akan tetapi saling menunjang hingga membentuk suatu simbol-simbol berupa teks yang dapat dibaca. Adapun struktur hirarki penyajian tari Topeng Patih ini, diawali setelah *gending Beskalan* (musik pengiring) mulai masuk di bagian *buka* atau introduksi di atas panggung masih kosong tidak ada apa-apa (*awang-uwung*), menggambarkan asal muasal segala sesuatu dari kekosongan, yaitu alam sunyi atau alam roh yang dinamakan *sonyaruri* (Widada dkk, 2001: 735). Setelah musik memainkan *gending* (lagu) satu *gongan* atau satu *kuplet* (atau lebih), instrumen kendang sebagai *pamurba wirama* sekaligus *pamurba solah* (pemimpin, pengendali irama lagu dan gerak tari) memberi tanda bunyi dimulainya ada gerak. kemudian keluar dua orang penari **Demang** atau abdi. Menurut Karimoen, penari Demang harus lebih bagus dan lebih pandai dari penari Patih, sebab keluarnya tokoh Demang ini menggambarkan “saudara tua” dari manusia, yaitu *kakang kawah.* Yang dimaksud *kakang kawah* adalah air ketuban yang keluar lebih dulu dari pada bayi. Pada saat keluar dan pelaksanaan tarian Demang ini suasana masih tenang belum ada gejolak yang berarti. Setelah

beberapa saat Demang menari, kemudian kendang memberikan aba-aba bunyi kepada pemususik untuk meningkatkan irama, sehingga suasana sedikit meningkat. Pada saat ini penari Patih masih berada di belakang layar atau *kelir/geber*, tetapi sudah mengadakan gerakan awal yang berupa hentakan kaki kanan guna membunyikan *gongseng* (untaian genta kecil yang dililitkan pada kaki kanan). Gerakan awal ini dinamakan gerak *gedruk miwiti*. Suasana gerak ini mengandung makna saat-saat bergetarnya bumi dan langit *(bumi langit gonjang-ganjing)* pada *buwana alit* atau badan wadag/lahiriah dari seorang ibu. Di mana seorang manusia yang hendak memasuki dunia dari alam kandungan (*guwa garba*) sang ibu, melewati proses yang amat hebat, sehingga seakan-akan mampu menggetarkan seluruh *jagad* dari sang ibu. Dalam saat-saat dunia berguncang inilah sang ibu mengadu nasib, bila terpaksa, maka nyawanya yang menjadi taruhannya. Untuk memberi tekanan dan suasana dramatik serta menegaskan makna, pada saat gerak *gedruk miwiti* ini, penarinya sambil menggetarkan layar atau kelir (kain yang digunakan sebagai latar belakang panggung).

PERPUSTAKAAN UNNES

Gambar 18 : Saat gerak gedruk miwiti, layar/*geber* digetarkan seiring irama kendang dan gedrukan kaki. Foto: Wido.

Kemudian saat mendekati jatuhnya pukulan *gong*, kepala penari dikeluarkan dengan membuka layar sejenak sampai tepat jatuhnya *gong*, lalu masuk lagi dan layar ditutup kembali terus melakukan *gedruk miwiti* lagi. Setelah itu penari yang menggunakan topeng putih keluar dahulu kemudian disusul penari yang menggunakan topeng merah dengan gerak *sirik undang bala* kemudian *junjungan* mengahadap ke belakang atau ke dalam (membelakangi penonton) atau *madep nyang jero*.

Gambar 19 : Posisi *madep nyang njero*.
Foto: Wido

Alasan menghadap ke dalam (*madep nyang jero*) sebab di dalam (*jero*) adalah tempat 'Raja' sang penguasa yang harus dihormati dan dilihat pertama kali. Pengertian "dalam" atau *njero* secara hakiki adalah dalam dirinya sendiri (kalbu) atau *njerone ati.* Di situlah tempat bersemayamnya suatu keyakinan atau

iman, dan di situlah asal mulanya "yang" atau gerak atau *sumbere mobah-mosik*. Lebih tegas lagi bahwa di dalam (kalbu) atau *njerone ati* inilah terdapatnya 'Aku' sejati atau Tuhan Yang Maha Esa.

Gerakan selanjutnya adalah membalik maju ke depan dengan menggunakan gerak *sirik maju* yang dilanjutkan dengan gerak penghubung *singget* terus *jengkeng* (semacam jongkok dengan tumpuan kaki kiri pada lututnya) dengan melakukan gerak *sembahan* yang diarahkan kepada penonton. Makna dari gerak *sembahan* ini adalah do'a permohonan kepada Tuhan *Gusti Kang Maha Slamet,* **pertama** agar saya (yang menari) ini diberi keselamatan di dalam menjalankan tugas dari segala godaan, fitnah maupun sengketa (*godha rencana*) dari awal sampai akhir. **Kedua,** agar seluruh kejadian di dalam "jagad Wayang Topeng" diberi keselamatan, lancar, *gamblang* di dalam menuturkan lakon sehingga dapat diterima sebagai tontonan dan tuntunan. **Ketiga,** agar semua yang terlibat di dalam pergelaran Wayang Topeng ini nanti (penari, dalang, pemusik, penonton, yang punya hajat, *biyada sinoman*) senantiasa diberi keselamatan dari awal sampai akhir. Disamping ketiga makna tersebut, *sembahan* juga berfungsi untuk memberi penghormatan kepada penonton yang sekaligus memberi ucapan selamat datang. Inilah yang menghantarkan makna fungsi tari Topeng Patih sebagai manifestasi dari 'doa' keselamatan (*slamet gak ana apa-apa*) selamat tidak ada apa-apa (Wido, 1993:9).

Kelompok gerak berikutnya adalah kelompok gerak *sekaran*[41] atau juga disebut *solah kembangan*. Karakter kelompok gerak *sekaran* atau *solah kembangan* ini adalah gagah dan "manis" dengan situasi dramatik atau suasana tenang, damai. Di dalam kelompok gerak ini, pola lantai (*bloking*)nya sebagian besar berada di satu tempat, yakni di tengah. Sedangkan pada pola lantai yang berjalan sebagian besar menggunakan garis-garis melingkar, di samping membuat garis lurus.

Bagian kelompok ***solah kembangan*** ini dibagi dua, yakni bagian *solah raja* dan bagian *mlaku***.** Pada bagian ini mengandung makna perjalanan alam pikiran manusia dari situasi anak yang penuh dengan kemanjaan, sanjungan dan selalu ingin dituruti kehendaknya. Di samping itu di dalam alam pikir seusia dini ini yang terlintas hanya hal-hal yang manis, enak, dan tidak banyak mau mengarah pada hal-hal yang sifatnya memerlukan pemahaman yang sedikit mendalam. Oleh sebab itu bentuk dan gayanya pun diselaraskan dengan konsep latar belakang pemikiran ini. Pola-pola gerak yang disajikan pada bagian ini secara umum cenderung bersifat 'manis' dan sederhana, artinya tidak banyak kerumitan, demikian pula musik iringannya *mirama* (tepat pada ketukannya dan tidak banyak variasi ritme atau *minjal*). Konsep 'memaksakan kehendak' di dalam usia dini diungkapkan melalui gerak *solah raja*. Dengan pengertian bahwa 'Raja' bagi manusia (khususnya Jawa) dipandang dan diyakini sebagai manusia *titisan* (penjilmaan) Dewa (Slamet Mulyana, 1979). Oleh karena itu Raja harus dijunjung tinggi dan dituruti kehendaknya. Demikian pula pola lantai dalam alam

[41] *sekaran/kembangan* adalah istilah yang diberikan oleh penulis yang dipadankan dengan istilah ragam tari Jawa Surakarta atau Yogyakarta. Hal ini dilakukan karena istilah ragam tersebut tidak ditemukan di dalam tari Topeng Malang, yang ditemukan hanya istilah ***solah.***

pikir dini ini masih sangat sederhana, garis-garisnya tegas lurus maupun melingkar. Belum banyak menggunakan garis-garis melingkar spiral atau saling bersilangan (*resultante*).

Bagian selanjutnya adalah kelompok gerak *kencak*. Pada kelompok gerak ini sudah mulai banyak kerumitan, baik pola gerak, pola lantai (sudah menggunakan garis-garis spiral serta *resultante*), demikian pula bentuk *gendingnya* (iringannya). Di samping itu baik irama musik maupun irama gerakan dan temponya sedikit lebih cepat dibandingkankan pada bagian kelompok sekaran. Pada masa ini manusia sudah memasuki alam pikir dewasa yang penuh dengan tantangan, gejolak dan sudah banyak variasi hidup. Dinamika maupun irama gerak tampak lebih banyak di kelompok ini, di antaranya adalah dinamika ritme langkah kaki, yang terdiri dari *kencak medot*, *labas kerep* dan *nggelap*. Ketiga bentuk langkah tersebut amat berbeda baik teknik melangkah, hitungan maupun iramanya. Dari sini manusia dihadapkan dengan berbagai macam pilihan 'jalan hidup'. Jalan yang mana dan usaha apa yang hendak digunakan untuk menempuh suatu tujuan hidup. Cita-cita hidup manusia Jawa adalah mendambakan sesuatu yang serba harmonis dapat mencapai tujuan hidup yang paling dicita-citakan, yaitu *manunggaling kawula gusti* (Budi Susanto, 1977:33).

Bagian terakhir dari tari Topeng Patih ini adalah kelompok *pamungkas*. Pada bagian ini hanya ada dua macam gerak inti dan satu macam gerak berjalan keluar panggung. Gerak yang pertama di dalam kelompok ini adalah *bumi langit (ulap-ulap bumi langit)*. Pada masa ini, manusia sudah lanjut usia dan alam pemikirannya sudah *mapan*. Artinya manusia secara hakiki sudah dapat

membedakan dan menyamakan antara langit dan bumi, sudah dapat memisahkan dan menyatukan antara langit dan bumi. Dengan demikian makna dari gerak *bumi langit* adalah masa-masa manusia sudah dapat menemukan sesungguhnya inti hidup, *sejatining urip lan urip kang sejati*.

Jika manusia sudah menemukan makna dari inti hidup, yaitu *sejatining urip lan urip kang sejati*, maka tinggal satu tahap lagi untuk menuju cita-cita hidup yang tertinggi bagi orang Jawa, yaitu *Manunggaling kawula Gusti*. Adapun usaha untuk mewujudkan cita-cita hidup yang tertinggi tersebut satu-satunya hanyalah *pasrah* dan harus ditempuh dengan jalan *manembah* (menyembah) dengan sebenar-benarnya sembah kehadirat-Nya, dalam suasana yang *heneng dan hening*. Oleh sebab itu setelah gerak *ulap-ulap bumi langit* diakhiri dengan gerak *sembahan* seperti pada gerak sembahan yang pertama, hanya berbeda irama dan fungsi. Setelah *manembah* itu tuntas, maka kembalilah manusia ke asal mula dan menyatu dengan Tuhannya, *mulih mulanira dumadi*. Makna ini divisualkan dengan gerak *labas* yaitu berjalan kembali keluar pentas melalui jalan yang digunakan ketika masuk pentas semula.

PERPUSTAKAAN UNNES

4.2.3.2 Formasi Penari atau Pola Lantai

Pola lantai atau formsi yang berupa lukisan garis yang dilalui oleh seorang penari tunggal, atau tempat kedudukan penari kelompok di atas lantai permainan (panggung). Soedarsono (1976.23) menyebut dengan kesan garis yang dibuat oleh penari tunggal atau penari kelompok di atas lantai pentas. Aspek garis desain tari dapat dilihat pada kerangka wujud yang terbentuk oleh hubungan antara

anggota-anggota tubuh dan bagaimana cara piñata tari menggarap ruang pentas lewat wujud-wujud geometris. Wujud desain garis di dalam tari selalu berubah dari saat ke saat atau yang lama melebur untuk membentuk desain garis yang baru (Murgiyanto, 1983:56). Aspek garis dari anggota tubuh tersebut yang langsung dapat dilihat oleh penonton di atas lantai, dinamakan desain atas (La Meri, 1968 dalam Sudarsono, 1976: 23). Artinya formasi penari sangat berkaitan dengan wujud gerak dan kekuatana real pentas (Soedarsono, 1986:113).

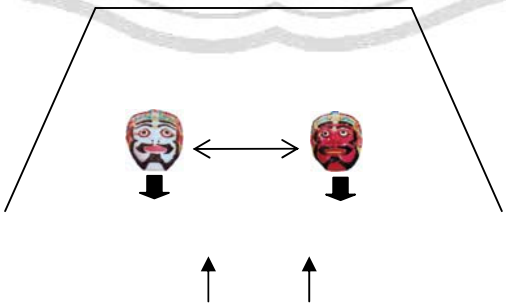
Para penari Wayang Topeng Kedungmongga dan Glagahdowo menyebut formasi atau pola lantai dengan istilah *lungguh*, artinya menunjukkan kedudukan seseorang tokoh. Seperti yang diinstruksikan oleh Rasimun (alm) ketika latihan untuk persiapan pergelaran Wayang Topeng Glagahdowo, Kedungmonggo, SMKI Surabaya dan STKW Surabaya (taun 1984): Ketika itu Rasimun memberi penjelasan kepada salah seorang penari yang formasinya sering tidak tepat: ”*Lungguhana nggenmu ndik kono! Aja mrana mrene cek gak ngewuhna kancane!”* (tempatilah kedudukanmu di situ! agar tidak merepotkan temannya!). Pada tahun 1970-an para penari wayang topeng di dusun Kedungmonggo mengenal istilah formasi dengan *gawang*. Dimungkinkan istilah gawang diambil dari istilah formasi yang lazim digunakan pada Wayang Orang Gaya Surakarta. Pada intinya istilah formasi, pola lantai, *lungguh*, atau *gawang* adalah menunjukkan adanya aktivitas penari di atas pentas, baik yang bersifat statis atau yang bergerak. Dengan demikian formasi, pola lantai, *lungguh* atau gawangan selalu menampakkan gejala tanda-tanda, yaitu tampak dari adanya berbentuk skematis dari formasi penari dari wayang topeng (Hiadayat, 2004: 201-206).

Pada dasarnya, formasi atau pola lantai tari Topeng Patih ini hanya terdiri dari tiga macam, yakni formasi sepasang (*setangkep*), berupa garis lurus, penari berada dalam kedudukan segaris antara kiri dan kanan. Yang kedua formasi lingkaran (*kalangan*), yaitu penari berputar membentuk lingkaran, dan yang ke tiga adalah formasi angka delapan yang disebut *ngendali.*

4.2.3.2.1 Formasi sepasang/setangkep

Formasi sepasang atau *setangkep* ini digunakan untuk melakukan ragam gerak tari di tempat (statis). Kedudukan tokoh *Tih* yaitu penari yang mengenakan topeng putih, selalu berada di sebelah kanan, sedangkan tokoh *Bang* penari yang mengenakan topeng *abang/*merah berkedudukan di sebalah kiri. Seluruh ragam gerak yang dilakukan dalam formasi ini sama dan sebangun. Desain gerak tari yang sama dan sebangun untuk kedua penari *Bang* dan *Tih* ini menggambarkan konsep dwitunggal, atau *loro-loro ning atunggal.* Konsep ini mirip sekali dengan konsep tari Bedhaya pada tokoh *Endel pajeg* dan *Batak* yang memegang peranan paling baku atau menjadi pusat cerita dalam tari Bedhaya (Pudjasworo: 1984: 46 – 50).

PERPUSTAKAAN
UNNES



Arah pandang penonton

Skema 8: Formasi *setangkep*

Gambar 20: Formasi *setangkep*
Foto: Wido

Di dalam akhir dari tari Bedhaya tersebut dikisahkan bagaimana *Endel pajeg* berupaya untuk mampu menaklukkan *Batak*. Dengan bermacam-macam upaya yang dilakukan oleh keduanya (*Endel pajeg* dan *Batak*) untuk saling mengalahkan, saling menguasai, namun akhirnya diantara keduanya tiada satupun yang menjadi pemenang atau yang kalah, akan tetapi *Endhel Pajeg* dan *Batak* akan tampak bersatu menjadi *loro-loroning atunggal.*

Pada konsep tari Topeng Patih, *loro-loroning atunggal* sesungguhnya merupakan suatu kesatuan tunggal antara dua keadaan atau dua sifat yang *paradoks,* atau kontradiktif (bertentangan). Didalam istilah agama Hindu kedua sifat yang kontradiksi itu disebut *Rwa-binedha*. Pada hakekatnya Sifat-sifat *paradoksial* tersebut merupakan kondisi kodrati atau fitrah manusia. Seluruh jagad raya ini, pada dasarnya dibentuk, disusun dan diatur oleh suatu sifat atau keadaan yang bertentangan antara dua kutub, yakni; baik dan buruk, keras dan lembut, benar dan salah, merah dan putih, siang dan malam, tinggi dan rendah, lurus dan lengkung, halus dan kasar, mikro dan makro, dan sebagainya. Dalam

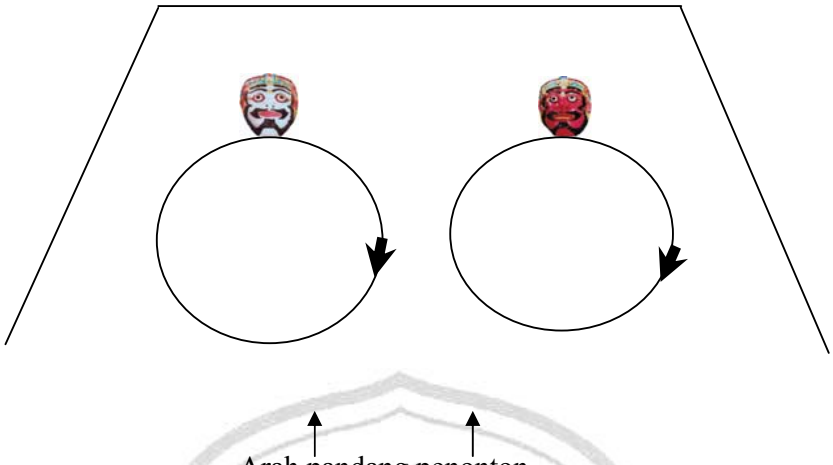
alam semesta ini, sifat *Rwa-binedha* tersebut selalu saling menekan, saling menguasai dan saling; mempengaruhi.

Sehubungan dengan hal ini, maka konflik-konflik yang terjadi antara *Bang* (topeng abang) dan *Tih* (topeng putih) hingga mencapai *loro-loroning atunggal* disajikan sebagai simbolisasi dari keadaan atau sifat *Rwa-binedha* beserta kamanunggalannya. Wujud hubungan tersebut berupa kesatuan antara Icwara (Shiwa) dengan Umapatti, Brahma dengan Saraswati, Sedangkan Wishnu dengan Sri Dewi. Secara lahiriah, ujud kesatuan dan kemanunggalan tersebut bisa dianalogkan sebagaimana kesatuan antara laki-laki (*purusa*) dan perempuan (*pradana*). Dalam *Shivaisme* kesatuan antara laki-laki dan perempuan ini sering disimbolkan dalam wujud *lingga* dan *yoni*. Keadaan yang serba dua dan bersifat kontradiktif tersebut, memang harus ada demi terwujudniya **keseimbangan** dan **keselarasan** dari seluruh tata susunan dan kehidupan di dalam alam semesta raya ini. Dengan demikian formasi/pola lantai sepasang atau *setangkep* merupakan gagasan idealisasi dari struktur kehidupan alam semesta.

PERPUSTAKAAN
UNNES

4.2.3.2.2 Formasi lingkaran/kalangan

Formasi atau pola lantai lingkaran (*kalangan)*, dilakukan masing-masing penari, sehingga terdapat dua bantuk formasi lingkaran. Dua formasi lingkaran tersebut dibuat oleh penari topeng *Bang* dan penari topeng *Tih* yang masing-masing berputar ke arah kanan searah jarum jam, dengan gerak *labas lamba,* yaitu berjalan dengan irama lambat.



Skema 9: Formasi lingkaran atau *kalangan*

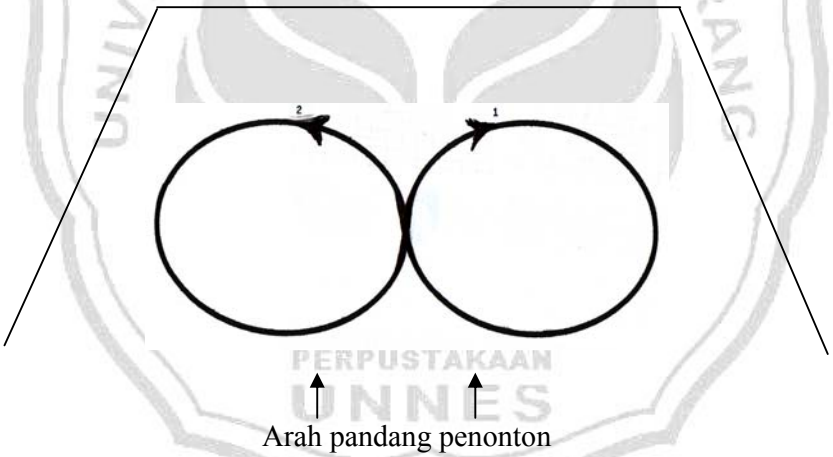
Lingkaran atau *kalangan* merupakan gambaran jagad, baik *jagad alit* maupun *jagad agung*. Seperti telah dipahami dalam filsafat Jawa, *jagad alit* adalah badan wadag (lahiriah) manusia dan alam semesta (mikro kosmos). Sedangkan *jagad agung* adalah wahana atau tempat dari segala tata aturan (norma) maupun sikap dan tingkah laku manusia (makro kosmos).

Lingkaran merupakan gambaran kehendak manusia yang tidak ada batasnya. Hal ini dapat dipahami karena secara haqiqi, manusia memiliki sifat dasar —ingin yang ter/paling— yang pusatnya berada di dalam "hati" atau *qalbu*, yang lebih lazim disebut kehendak. Kehendak inilah yang menyebabkan manusia selalu mengembara berputar-putar mengitari jagad raya (mikro kosmos) untuk mencari. Maka dalam istilah pepatah Jawa: *ora ana ambane jagad ngluwihi kekarepan* (tidak ada lebarnya jagad yang melebihi kehendak manusia). Pengembaraan kehendak ini akan berhenti ketika jagad raya sebagai mikro kosmos (*jagad alit*) sudah menyatu dengan *jagad agung* (makro kosmos).

Penyatuan kedua jagad ini dalam kepercayaan Jawa dinamakan *manunggaling kawula gusti* (menyatunya makhluk dengan khaliqnya).

4.2.3.2.3 Formasi ngendali/angka delapan

Formasi ini selalu diawali dari tengah menuju kearah kanan, kembali ke tengah kemudian diteruskan ke arah kiri, selanjutnya kembali ke tengah lagi. Formasi ini memiliki lambang/simbol tentang perilaku manusia. Berputar ke kanan maksudnya adalah menuju dunia nyata (alam duniawi) dan berputar ke kiri menuju alam surgawi (dunia maya).



Skema 10: Formasi *ngendali* (angka 8)

Kanan adalah sesuatu yang baik atau dianggap baik atau dibuat baik. Maka berputar ke kanan menuju sesuatu yang baik, nikmat, menyenangkan dan seterusnya. Di dunia orang senantiasa mencari bahkan meraih segala sesuatu yang baik agar hidupnya baik yaitu *ayem-tentrem* (damai dan bahagia). Sedangkan untuk mendapatkan predikat *ayem-tentrem* orang berupaya dengan berbagai

macam cara. Bahkan menghalalkan segala cara yang menurut keyakinannya adalah benar. Kebenaran ini akan dibuktikan dengan perilaku yang **sungguh-sungguh.** Artinya perbuatan apapun di dunia ini akan menghasilkan predikat *ayem-tentrem* jika apa yang dilakukan disertai dengan kesungguhan hati kebulatan tekad serta dilengkapi dengan perilaku ritual. Contoh, orang berbuat baik jika tidak disertai dengan kesungguhan hati kebulatan tekad, belum tentu memperoleh baik sehingga tidak mencapai hidup *ayem-tentrem.* Sebaliknya orang berbuat jahat misalnya perampok, tetapi bisa melakukan dengan kesungguhan hati kebulatan tekad, lebih-lebih jika dilengkapi dengan perilaku ritual mendekati Tuhannya, akan diperoleh predikat berhasil hidup *ayem-tentrem.* Contoh dalam legenda sejarah Ken Arok, perampok yang naik tahta. Dengan keyakinan tentang "baikl" tersebut, *ngendali tengen* yaitu berputar dari pusat gerak (tengah) ke arah kanan dan berakhir di tengah, merupakan simbol kenikmatan ragawi/fisik yang berada dalam dunia nyata.

Ngendali kiwa yaitu berputar dari pusat gerak (tengah) ke arah kiri dan berakhir di tengah. Berputar ke arah kiri adalah menuju alam surgawi (dunia maya). Jika kanan adalah sesuatu yang baik atau dianggap baik atau dibuat baik, sebaliknya kiri adalah sesuatu yang dianggap, salah, jelek, perusak dan sebagainya. Oleh karena itu, jika manusia berani menanggulangi segala ke "kiri"an (salah, jelek, perusak), sehingga dirinya dapat berdiri dalam ke "kanan"an, terlebih mampu meng"kanan"kan yang kiri, maka dia dalam alam maya menuju ke surga. Pertentangan antara "kanan" dan "kiri" selalu hadir di dalam kehidupan, baik kehidupan nyata maupun kehidupan maya. Di dalam

kehidupan nyata (alam dunia), dapat ditemui antara orang baik dan orang jahat, demikian pula dalam kehidupan alam maya dapat di kenali roh baik dan roh jahat. Namun demikian secara hakiki keduanya saling membutuhkan dan merupakan pasangan yang serasi dan **harus ada** (Chattam, wawancara 16 April 2008). Demikian formasi *ngendali* dalam tari Topeng Patih selalu dilakukan dalam ragam gerak berjalan (*moveing*), seperti *labas kerep* dan *nggelap*.

4.2.4 Struktur Solah

Di dalam tari Topeng Malang dikenal istilah 'solah' yang pengertiannya cukup fleksibel. *Solah* dapat diartikan sebagai gerak dari aktivitas tari seseorang, seperti yang lazim dikatakan untuk mengkritik atau memuji: '*solahe kurang siku*' artinya geraknya kurang fleksibel atau kurang pas. Hal ini akan sangat berbeda jika mengatakan '*solah raja'*. '*Solah*' dalam hal ini berarti ragam gerak. Kemudian jika pernyataan '*saben sak solah kudu dirasakna'*, pengertian *'solah'* berarti motif gerak. Dengan demikian pada karakter tertentu, *solah* bisa berarti ragam, tetapi pada karakter lain, bisa berarti motif. Pengertian *solah* sebagai ragam dan ragam sebagai frase kiranya akan lebih sesuai dan dirasa cocok di dalam penggunaan istilah, guna analisis lebih lanjut. Namun demikian *solah* dalam pengertian yang paling mendasar adalah **gerak**.

Di dalam tari, gerak merupakan elemen baku yang paling mendasar. Gerak tersebut dipergunakan sebagai media untuk mengungkapkan ekspresi, dan mediumnya adalah tubuh manusia. Ungkapan ekspresi melalui gerak tersebut merupakan suatu pernyataan imajinatif yang dituangkan dalam bentuk simbol-

simbol. Karena simbol-simbol ini berupa gerak, maka di dalam koreografi, gerak merupakan sesuatu yang sangat esensial. Gerak dapat berfungsi tidak saja karena koordinasi berbagai faktor, tetapi juga karena fungsi ritmis dari struktur tubuh.

Chattam memiliki keyakinan, bahwa gerak (*obah/solah*) itu adalah "hidup", atau hidup itu adalah "gerak" (*obah/solah iku urip, urip iku obah/solah*) (Chattam, 2008: 3-4). Gerak-hidup akan menjilma dalam perikehidupan alam semesta, dan memenuhi alam semesta (*urip iku hanglimputi jagad saisine*). Pada hakekatnya, gerak itu hanya "satu", akan tetapi di dalam penerapan kehidupan sehari-hari akan selalu ditemui *paradox-paradox* gerak, seperi gerak maju, mundur, gerak atas bawah, gerak kiri kanan dan seterusnya. Di dalam *paugeran* joged Topeng Malang, gerak paradoxial tersebut dinamakan *solah sastra tali wangsul.* Sastra artinya tulisan atau pengetahuan (*kawruh*), ini yang dimaksut pemahaman terhadap simbol-simbol, *tali wangsul*, adalah ikatan **simpul,** bukan tali pati (dalam pengertian tali-temali). Dengan demikain pemahaman istilah *sastra tali wangsul* adalah, gerak di dalam kehidupan di jagad raya ini merupatan *rotasi* atau putaran yang tiada henti-hentinya. Contoh, jika gerak diawali dari depan ke belakang, kemudian mau bergerak ke belakang lagi, sesungguhnya ia berada di depan, begitu seterusnya. Kongkritnya, orang bernafas, keluar dan masuknya udara secara otomatis menjadi satu kesatuan *paradox* dalam hidup.

Pemahaman makna tentang gerak itu hidup, hidup itu gerak, adalah sebagai berikut: jika gerak menempati jasad manusia, wujudnya berupa denyut nadi/jantung dan nafas. Jika indikator gerak nadi dan nafas masih ada, maka ini adalah **hidup**. *Solah sastra tali wangsul* dalam penerapannya dengan

kawruh/ngelmu kebudayaan/kesenian tradisional, bahwa di dalam belajar kebudayaan termasuk kesenian, ternyata tidak berhenti pada visualnya saja, akan tetapi selalu berlanjut pada aspek kedalaman (tataran batin, rasa, makna), yang mengolah adalah "hidup" itu sendiri. Sudah barang tentu untuk mencapai tataran *kawruh/ngelmu* (ilmu*)* yang lebih tinggi harus dilakukan dengan sungguh-sungguh, sehingga untuk memeprolehnya perlu dilakukan dengan berbagai macam cara, baik secara fisik (melihat, menyimak, memperhatikan, melakukan), maupun secara batin (berdo'a, berpuasa, melakukan sesuatu) yang kesemuanya bertujuan untuk mendapatkan (*nyecep) ngelmu* (ilmu). Usaha lahir batin tersebut lazim disebut ***laku*** yaitu perilaku ritual (baik lahiriah maupun batiniah) yang berfungsi untuk memantabkan jiwa dan raga dalam rangka menyatukan niyat untuk memperoleh ilmu tentang sesuatu. Sebenarnya hal ini yang dimaksud cukup sederhana, yaitu; jika ingin belajar/memperoleh sesuatu harus dilandasi niyat yang kuat dan sungguh-sungguh minta kepada Yang Maha Kuasa. Dengan niyat yang bulat dan didukung kekukuhan jiwa niscaya akan membakar semangat untuk **bisa**. Dalam pupuh tembang Pocung di bawah ini, menjelaskan tentang teori Jawa untuk mendapatkan ilmu:

Ngelmu iku,
Saranane kanti laku,
Lekase lawankas,
Tegese kas nyantosani,
Setya bodya pangekese dur angkara.

Terjemahannya kurang lebih sebagai berikut:
Ilmu itu mencarinya dengan berusaha secara tulus
Niat (mencari ilmu) dengan tekad yang bulat dan kokoh
Maksud kata *kas* dorongan kekuatan iman (kebulatan tekad) di dalam mecari ilmu.
Sesungguhnya usaha ini berfungsi untuk menahan **hawa nafsu**

Teori tersebut menjelaskan bahwa mencari ilmu itu amat penting artinya bagi kehidupan manusia, baik ilmu secara fisik (keterampilan) maupun ilmu kehidupan, yang kesemuanya berfungsi sebagai pendewasaan lahiriah dan batiniah maupun pendewasaan sikap/perilaku yang menuju pada cita-cita manusia ideal atau manusia utama. Termasuk di dalamnya adalah ilmu tentang *joged.*

Tidak dapat dipungkiri, bahwa belajar gerak tari tradisional, tidak dapat lepas dari konsep tradisi dimana tarian tersebut tumbuh dan berkembang. Misalnya konsep tradisi istana akan berbeda jauh dengan konsep tradisi rakyat. Demikian pula konsep tradisi etnik satu akan berbeda dengan etnik yang lain. Hal ini dapat dipahami karena setiap tari tradisional manapun pasti punya konsep yang mendasari --bentuk, tujuan, cita-cita maupun pandangan hidup-- dari daerah/etnik tersebut. Ada dua contoh **konsep tari** tradisional yang sudah mapan, yakni tari Jawa Yogyakarta dan Surakarta. Kedua tarian tersebut merupakan tarian istana yang sampai sekarang masih dijaga ketat keaslian/kebenarannya (kecuali di luar istana).

PERPUSTAKAAN UNNES

Tari Jawa Yogyakarta memiliki konsep filsafat tari yang dinamakan *Joged Mataram* (Soerjabrangta, BPH. 1981: 2-5)**,** yang isinya tentang sikap dan perilaku di dalam menari, terdiri dari empat aturan pokok: *1) nyawiji,* yaitu: menyatukan tekad hati untuk melakukan konsentrasi secara total (*total concentration)*, tetapi tidak tegang dan mengacaukan jiwa (*without mental disorder), 2) greged,* yaitu: semangat besar di dalam jiwa untuk menyampaikan "isi" (*inner dynamic)* namun harus dikendalikan secara proporsional sehingga tidak mengarah pada kekasaran/kekerasan (*without being* coarse), *3) sengguh,* yaitu: percaya diri (*self*

confidence) tetapi tidak mengarah pada kesombongan atau arogansi (*without being arrogant*) dan *4) ora mingkuh* yakni*:* memiliki kemauan keras, tanggung jawab dan pantang mundur (*no retreat*) dan selalu disertai usaha untuk membangun disiplin diri (*self disiplin)*

Sedangkan tari Jawa Surakarta memiliki konsep teknik yang populer disebut ***Hasta Sawanda***, yaitu delapan aturan. Secara rinci *Hasta Sawanda* ini disingkat **PPLWLUWIG,** maksudnya sebagai berikut:

P: Pacak: sikap tubuh di dalam menari, memenuhi kreteria baku yang ditentukan oleh norma-norma tari Jawa Surakarta.

P: Pancat: Kesiapan diri (fisik dan jiwa) di dalam melakukan tari

L: Lulut : ketahanan untuk melakukan keajegan gerak

W: Wilet : keterampilan melakukan gerak-gerak tari

L: Luwes : fleksibelitas/ketepatan "rasa" gerak

U: Ulat : Pandangan mata saat menari

W: Wirama: kemampuan "menepatkan" irama yang bertumpu pada bunyi musik.

G : Gending: menyatukan rasa antara gerak dan lagu pengiring.

Demikian pula pada tari Tradisional etnik Malang memiliki konsep sebagai pegangan di dalam menari. Tidak seperti konsep tari istana yang memang sudah *mapan* (dipikirkan dan dikerjakan oleh para *empu* tari yang ditampung di dalam istana), konsep tari Malang harus dikumpulkan dari para tokoh-tokoh/penari/pakar tari yang sudah tua, hingga ada beberapa kesimpulan. Namun

demikian kesimpulan tersebut bukan merupakan suatu perbedaan, melainkan kekayaan dari berbagai pemikiaran yang pada garis besarnya saling melengkapi.

Tari Malang, dibentuk oleh musiknya (*gending*), sebab *gending ana dhisik mula Malang njogedi gending* (pola gending dan kendangan sudah ada dulu). (Soleh, wawancara, 9 Maret 2007). Gending-gending Jawa Timuran terutama gending Malang setiap bentuk gending membawa pola kendangan sendiri, contoh kendangan gending Walang Kekek, tidak sama dengan kendangan gending Godril, tidak sama dengan kendangan gending Samirah. Bahkan secara tradisional jika membuat/menyusun gending/lagu yang menjadi patokan adalah kendangannya, missal *gending sak kendangan Samirah atau sak kendangan Gondokusuma* dst. Sedangkan gerak tarinya mengikuti pola kendangan gendingnya. Dengan demikian setiap gerak pada tari Malang, selalu mengisi wiledan kendangannya (yang sudah barang tentu sesuai dengan gendingnya) seperti tok, tung, det, tong, tak, dhong tung, dhak dan sebagainya. Sungguhpun demikian, solah/gerak tari Malang memiliki norma yang baku dan berpola relative tetap. Artinya tidak asal mengikuti dengan kendangan gendingnya, tetapi harus sesuai dengan *lajer* atau norma baku bentuk gerak. Adapun konsep geraknya seperti dilambangkan dalam tembang Sinom Malangan sebagai berikut:

Prawira saking Brang Wetan (satria/prajurit dari wilayah timur)
Cakrak solahipun neki (terampil/tepat gerakannya)
Sumorot pindha Hyang Surya (Bersinar seperti Hyang Surya [dewa matahari])
Netranya kang anyunari (matanya yang menyinari)
Asta pinenthang ugi (tangan direentangkan)
Gedruk anjluwat pan suku (gedruk *njluwat* gerakan kakinya)
Tiba kanteb gregednya gejug gejek anggeteri (jatuh mantab ekspresinya, *gejug gejek* menggetarkan)
Angukuhi punjering bakune solah (aowa) (mengukuhi aturan baku tari, aowa)

Tembang Sinom Malangan di atas merupakan petunjuk teknik melakukan *solah* (tari) Malang. Teknik yang dimaksud di sini bukan hanya ketepatan bentuk gerak dan keselarasan dengan irama saja, tetapi merupakan satu kesatuan yang utuh antara *raga* dan *rasa*. Perhatikan kata *cakrak solahipun*, ini mensiratkan perilaku rasa yang diungkapkan ke dalam gerak. Disamping itu *pandengan* (pandangan mata yang tajam dan memfokus) merupakan syarat mutlak mengekspresikan rasa ke dalam gerak. Juga kata *tiba kanteb* bukan menjatuhkan kaki dengan keras, tapi rasa yang mantap (bukan ringan) di dalam melakukan gerak kaki. Dengan demikian jelas tembang tersebut mensiratkan bahwa teknik gerak tari Malangan terdiri dari kesatuan perilaku fisik dan rasa. Namun demikian untuk menuju rasa, fisik harus siap terlebih dahulu, bahkan harus **paham** untuk melakukannya.

Kata-kata Kik Tirtonoto, guru, dalang Wayang Topeng Jabung (yang dituturkan oleh kemenakannya yaitu M. Soleh Adipramono Empu Padepokan Mangundarma di Tumpang): "*Joged iku dudu kemrembyahe tangan, ambane jangkah, nanging ketarik kodrat salira saka dayane greget njero"*. Artinya, menari itu bukan sekedar fisik, tetapi mengekspresikan "*atmosfir rasa*" melalui fisik (*wiraga*). Pernyataan ini selaras dengan Misdi ([66 th]penari Klana pada Wayang Topeng Jabung), yakni: "*solah ora obah***"**, sebenarnya ini yang dimaksud sesuai dengan teori Hawkins (1964) tentang *inner dance*, tarian dalam, yang dimaksud adalah ungkapan ekspresi jiwa melalui gerak.

4.2.4.1 Konsep Teknik

Untuk melakukan teknik tari Topeng Malangan, maka perlu diperhatikan beberapa hal-hal yang menghantarkan tercapainya konsep solah Topeng Malangan. Konsep yang dimaksud diungkapkan oleh Chattam yang dengan ketekunannya bertahun-tahun, berhasil mengumpulkan penjelasan dari guru-gurunya terdahulu, kemudian direnungkan dan disarikan menjadi lima pedoman teknik menari Topeng Malang, yakni 1) *Patrap*, 2) *Solah,* 3) *Greged,* 4) *Ulat*, 5) *Pandeleng.* (Chattam, 2007: 7 – 10).

4.2.4.1.1 Patrap

Patrap merupakan sikap gerak tubuh dan bagian-bagiannya secara keseluruhan. Di dalam tari Topeng Malang, tubuh dapat dibagi menjadi 3 (tiga) besar, yaitu bagian **atas,** meliputi kepala dan leher; bagian tengah, meliputi bahu, tangan, dada, perut dan pinggul, sedangkan bagian bawah meliputi, paha, betis, dan kaki (gajul, tumit dan telapak). Ketiganya merupakan satu kesatuan yang saling mendukung dalam melakukan gerak tari. *Patrap* adalah sikap gerak (pose), sehingga sifatnya statis, namun sudah mengarah pada "salah" dan "benar". Contohnya *patrap adeg wala*, yaitu berdiri dalam sikap siaga, biasanya disebut *tanjek* (tanjak dalam istilah tari Surakarta/Yogyakarta). *Patrap adeg wala,* melibatkan sikap gerak kepala, leher, tangan, bahu, dada, perut, pinggul, paha, betis dan kaki. Masing-masing akan mengorganisasi kerja otot secara otomatis, mana yang tegang dan mana yang kendor.

4.2.4.1.2 Solah

Gerak yang sudah terorganisasi dengan irama musiknya (*gending*). Didalam tari Topeng Malang, gerak tidak mengalir menurut ketukan jatuhnya balungan, tetapi lebih banyak mengikuti pola kendangan. Di depan telah dijelaskan bahwa Tari Malang, dibentuk oleh musiknya (*gending*), sebab *gending* ada dulu, maka Malang *"njogedi gending"*. Sedangkan gending Malang, setiap bentuk gending membawa pola kendangan sendiri. Oleh karena itu, wawasan dan keterampilan *pengendang* menjadi kunci utama di dalam mengiringi tari Topeng. Penari akan merasa **nikmat** jika pengendang dapat melayani *solah* dan dapat menuntun *solah*. *Solah* bertumpu pada patrap, jika patrapnya benar, maka "*solahe resik"* (desain-desain gerakannya terlihat dengan jelas).

4.2.4.1.3 Greged

Patrap yang benar akan menghantarkan *solah* yang mantap dan "*resik*". Dari keduanya akan menumbuhkan daya hidup jika diisi oleh semangat spirit dari dalam. Semangat spirit inilah yang dinamakan *greged.* Ia merupakan ungkapan rasa/ekspresi yang terdalam yang lahir dari luluhnya gerak dan irama, tempo serta ketepatannya dengan bunyi pola *kendangan*. Dengan demikian *greged* merupakan "sesuatu" yang ada di dalam, yang dituangkan dengan semangat spirit melalui aspek visual berupa *patrap, solah, ulat dan pandelang.* GPA Soerjodiningrat, menyebutkan greged ini dengan istilah *pasemon,* seperti pada pernyataannya tentang tari: "*ingkang kawastanan djoged inggih poenika, ebahing sadaja sarandhuning badhan, kasarengan oengeling gangsa, katata pikantoek wiramaning gendhing djoemboehing* ***pasemon*** *kalijan pikadjenging djoged*"

(Soerjodiningrat, 1934:3). Artinya: yang dinamakan tari adalah: gerakan seluruh anggota tubuh yang bersamaan dengan bunyi-bunyian musik, diatur dan selaras dengan irama lagu serta mendapat ekspresi sesuai dengan maksud dan tujuan tari. Dari pernyataan tersebut, maka muncul teori tari yang sangat popular, yaitu **Wiraga, wirama, wirasa**.

4.2.4.1.4 Ulat

Ulat adalah bentuk visual dari wajah penari. *Ulat* merupakan perwujudan transparansi diri untuk menyampaikan berbagai macam suasana melalui simbol-simbol wajah, seperti gembira, agung, sedih, marah, romantis dan sebagainya. dengan demikian *ulat* sebenarnya adalah greged yang divisualkan melalui perangai wajah. Tidak terlalu sulit pada tarian yang menampakkan wajahnya secara visual, akan tetapi sangat berbeda jika penari menggunakan topeng. Oleh karena itu yang sering dijumpai, penari topeng untuk memvisualkan ulat hanya dengan *manthuk-manthuk, gela-gelo, tolah-toleh* yang tidak dimengerti maksudnya. Penari topeng akan dapat memvisualkan *ulat* dengan baik dan benar, jika ia sudah kenal dan akrap dengan topengnya. Untuk itu penari yang pertama perlu memahami dengan cermat bentuk dan anatomi topeng tersebut. Bagaimana wajah, mulut, mata, alis mata, kedudukan arah pandang mata (ke bawah, lurus kedepan, membelalak dan sebagainya). Kecermatan pemahaman terhadap topeng tersebut merupakan kunci untuk menuangkan *ulat.*

4.2.4.1.5 Pandeleng

Yang dimaksud *pandeleng* adalah penglihatan mata topeng itu sendiri. Untuk itu perlu pemahaman yang tepat dalam mengenakan topeng pada wajah penari dengan tepat. Selanjutnya mengatur gerak kepala, apakah berpusat pada dagu, ujung kepala, leher dan sebagainya. Hal ini sangat secara teknik mempekerjakan mata penari. Apakah membelalak, pandangan ke depan, ke atas, ke bawah, memejamkan mata dan sebagainya sesuai dengan karakter topeng dan suasana tari. Rasimun (almarhum) maestro peneri topeng desa Glagahdowo pernah menjelaskan, bahwa : "*topeng iku ya rupamu, lek seneng ngguyu, lek susah mrengut, lek muring-muring ya mendhelik"* (Rasimun: dokumen wawancara 1987). Artinya: topeng itu adalah wajahmu, jika senang tertawa, jika susah murung, jika marah melotot.

Demikianlah ke lima pedoman teknik menari Topeng Malang tersebut luluh menjadi satu kesatuan yang saling menunjang. Solah tidak akan bagus tanpa dilandasi patrap yang benar, patrap dan solah akan mantab berisi jika disemangati spirit dengan greged. Greged akan sempurna jika penggunaan ulatnya tepat dan pandeleng benar.

Secara sederhana, penulis meringkas pemahaman tentang konsep teknik tari Malang, yang juga terdiri dari 5 (lima) macam, yakni: 1) *Jatuh* (kokoh), yaitu ketepatan dan kesiapan di dalam melakukan gerak, sehingga tidak tergoyahkan dengan "sesuatu". 2) *Manteb*, yaitu kekuatan kehendak di dalam menari, meyakini dirinya di dalam menuangkan gerak maupun karakteristiknya. 3) *Pandengan/* focus. Di dalam menari tanpa topeng, orang dapat melihat ekspresif tidaknya penari terutama dari pandangan mata**.** Tetapi jika menggunakan topeng,

PERPUSTAKAAN UNNES

pandengan bukan dari mata visual, melainkan dari **mata hati.** Dengan demikian *pandengan/*focus merupakan faktor penting di dalam menari. 4) *Siku (*keselarasan antara ungkapan bentuk gerak, ekspresi, irama) dan 5) *Cakrak/trengginas,* yaitu keterampilan di dalam menggerakkan solah maupun mengungkapkan karakter.

4.2.4.2 Konsep Filosofi Tari Malang

Disamping ke lima pedoman teknik tersebut, joged Topeng Malang memiliki pegangan/pandangan hidup seperti halnya tari Yogya dengan Joged Mataram dan Solo dengan Hasta sawanda. Joged Topeng Malang memiliki pegangan atau *paugeran* yang diungkapkan oleh Chattam disebut M lima, atau *Malima* yang terdiri dari; *Majeg, Mapak, Megeng, Mapan* dan *Mengku* (Chattam, wawancara, 5, 19, 29 Juni 2007, 23 Septembar 2007).

4.2.4.2.1 Majek (M1)

Majeg, maknanya kokoh dalam bahasa Jawa *jatuh.* Dalam kaitannya dengan 5 pedoman teknik gerak tersebut di atas, dirinya sudah benar-benar siap, tidak ada sedikit keraguan di dalam melakukan gerak, baik kesiapan otot-otot fisik, maupun kesiapan rohani berkaitan dengan penghayatan. *Majeg* dapat terjadi jika sudah dilandasi dengan perasaan iman atau keyakinan yang kokoh. Dalam kaitannya dengan pandangan maupun pedoman hidup, manusia jika memegang satu keyakinan harus kokoh atau *jatuh.* Karena yakin atau iman itu perilaku hati, bukan akal, tetapi akal dapat membuktikan dan memperkuat hati. Dengan demikian keyakinan hanya satu, tidak mendua, seperti halnya hidup itu hanya satu, yaitu **Dia** yang Maha Hidup.

4.2.4.2.2 Mapak (M2)

Secara fisik, *mapak* adalah menghadap atau *ngadep,* bukan dalam posisi miring atau serong. Artinya *ngadep* adalah benar-benar berani (*wani*). Berani karena sudah memiliki kesiapan, kemantaban hati, tidak ada lagi rasa was-was atau keraguan. Adegan perang dalam pergelaran Wayang Topeng Malang, adalah salah satu contoh visual dari konsep *mapak* ini. Tarian perang dalam Wayang Topeng Malang dilakukan dalam sikap *mapak* atau berhadapan, bukan posisi miring atau serong seperti wayang orang, baik pada saat siaga maupun saat menyerang. Makna yang tersirat adalah kejantanan, berani menghadapi segala resiko (*lek wani ya wani, ora kathik nganggo……*). Konsep perang pada Wayang Topeng Malang saling berhadapan adu kekuatan, tidak diperlukan teknik menghindar dan menyerang, artinya saling memukul, saling menendang, saling mendorong dengan kekuatan keyakinannya masing-masing. Kemudian yang kalah dilempar/dibuang terus lari tetapi tidak saling mambunuh. Makna simbolik pada tari perang ini, bahwa kehidupan manusia didunia ini dilengkapi dengan berbagai alat termasuk indra dan nafsu. tiada seorangpun yang mampu membunuh keinginannya, kecuali hanya mengarahkan (Chattam, 2008:140). Adanya indra yang mendorong nafsu ini akan datang silih berganti secara terus-menerus beradu kekuatan dan atau kekuasaan. Mana yang kalah akan terseingkir sementara, pada saatnya akan datang kembali mengadu kekuatan dan kekuasaan. Pertentangan ini

akan berakhir ketika manusia berakhir pula di alam dunia ini. Dengan demikian, mau tidak mau manusia harus siap *wani* (berani) menghadapi (*mapak*) segala resiko dalam segala permasalahan hidup. Andaikata takut, tidak berani menghadapi permasalahan tersebut, lalu mau lari kemana dan sembunyi di mana? Semua terlihat olehNya Dzat yang memiliki hidup. Jika orang tidak tahu dan tidak bijak, maka jalan yang diambil adalah mengahiri hidup dengan jalan merebut hidupnya sendiri sebelum sampai pada kodratNya. Inilah konsep tari perang pada Wayang Topeng Malang, bukan saling membunuh, tetapi untuk mencari keseimbangan hidup, karena sepenuhnya disadari bahwa dalam kehidupan antara baik dan buruk akan selalu berdampingan sesuai dengan porsinya masing-masing.

4.2.4.2.3 Megeng (M3)

Megeng, yaitu mengendalikan. Dalam kaitannya dengan teknik gerak, *megeng* adalah kemampuan untuk mengendalikan diri, baik sebagai kontrol emosi, maupun control tenaga agar tidak berlebihan (*over*) atau sebaliknya terlalu lemah. Gerak-gerak tari Topeng Malang diperlukan kekuatan/tenaga dan emosi. Akan tetapi kekuatan maupun tenaga yang dimaksud bukan berlebihan seperti ungkapan dalam bahawa Jawa: *rosa gak kaya wong mikul bata, kaku gak kaya wong mikul watu* (kuat tidak seperti orang memikul batu merah, kaku tidak seperti orang memikul batu). Dengan demikian secara teknik, tari Topeng Malang berjalan secara wajar, secukupnya sesuai kebutuhan. *Megeng* merupakan simbol perilaku manusia hidup di jagad raya ini agar dapat senantiasa menahan diri dari

segala hawa nafsu. Artinya tidak mematikan nafsu, tetapi memfungsikan selaras dan seimbang sesuai dengan kebutuhan.

4.2.4.2.4 Mapan (M4)

Yaitu menempati tempat yang semestinya dalam kondisi yang tepat, benar, tidak ragu, tidak kacau. *Mapan* adalah posisi sempurna sebelum dan sesudah melakukan berbagai macam gerak. Dapat dikatakan bahwa berbagai macam ragam gerak apapun pada tari Topeng Malang akan menuju gerak sikap *mapan.* Dalam kehidupan masyarakat, kehidupan di dunia yang diharapkan adalah *mapan*, artinya sudah sesuai dengan harapan dan cita-citanya. Dengan demikian manusia yang sudah *mapan*, sudah "tahu" tempat kedudukan dimana ia harus berada *empan papan,* hatinyatenang, hidupnya tidak kacau, nafsunya tidak ngacau. Ia sudah dapat menjadi tauladan bagi orang lain, dapat memberi petunjuk, sementara perilakunya sudah tanpa petunjuk, karena jiwanya kokoh, hatinya bersih, cerdas akal budinya, perilakunya benar dan menyenangkan. Inilah yang dikatakan *mapan samubarange.*

PERPUSTAKAAN UNNES

4.2.4.2.5 Mengku (M5)

Mengku adalah menguasai dari segala aspek baik lahir maupun batin. Dalam kaitannya dengan teknik tari Topeng Malang, gerak dan karakter sudah hafal bukan karena menghafal, tepat dinamis bukan karena dipikir, ekspresi bukan karena dipaksakan. Sehingga kesemuanya berjalan mengalir bagai air sungai yang tidak lagi diperintah dan diarahkan. Oleh sebab itu, dalam seluruh kehidupan

manusia, baik lahir dan batin, luar dan dalam, jagad agung dan jagad alit sudah menyatu menjadi satu kesatuan. dengan kata lain jika segalanya sudah *kawengku*, maka sudah tidak ada lagi "beban" perasaan mudah dan sukar, berat dan ringan, salah dan benar, karena mudah dan sukar, berat dan ringan, salah dan benar, sudah melabur menjadi satu dengan Yang Memiliki, *manunggal klawan Ingkang Kagungan.*

Tari Topeng Patih , pada perkumpulan Wayang Topeng Kedungmonggo, memiliki struktur *solah* yang baku yang secara konsep merupakan abstraksi seluruh gerak baku sebagai ciri karakteristik tokoh-tokoh pada wayang Topeng Malang. Gerak baku yang dimaksud adalah: *sembahan, junjungan, labas, nggelap, sirik dan pentangan lembeyan* (Chattam, wawancara 19 Februari 2007, Taslan, dokumen wawancara, 21 Mei 1992). Dengan demikian tidak semua tokoh memiliki gerak baku tersebut. Secara perhatikan table di bawah ini:

Gerak baku yang dimiliki oleh masing-masing tokoh

Nama Tokoh	Sembahan	Junjungan/ Panjeran	Labas	Nggelap	Sirik	Pentangan Lembyn/ukel
Klana	tdk punya	punya	punya	punya	punya	ukel
Bapang	tdk punya	tdk punya	tidak ada	tdk punya	punya	lembeyan
Tari Patih	punya	punya	punya	punya	punya	ukel
Grebeg Sabrang	tdk punya	punya	punya	punya	punya	ukel/lmbyn
Panji	tdk punya	tdk punya	tdk punya	tdk punya	punya	ukel
Gunungsari	tdk punya	tdk punya	tdk punya	tdk punya	punya	ukel

Tabel 9: Gerak baku pada masing-masing tokoh

Dari tabel tersebut dapat diketahui bahwa tokoh tari Patih memiliki semua gerak baku yang dimiliki oleh masing-masing tokoh.

4.2.5 Struktur Bentuk Gerak Dengan Relasi-Relasinya

Seperti yang diungkapkan oleh Kaeppler, yang menganalogikan gerak tari sebagai struktur bahasa atau sebanding dengan fonem dalam bahasa, maka dapat dijelaskan struktur hirarkinya, sebagai beriku:

Bentuk tari merupakan tingkat keempat atau terakhir dalam organisasi gerak tari, yang secara hirarkis terdiri dari susunan gugus-gugus gerak. Sedangkan gugus gerak merupakan kesatuan dari kalimat gerak, yang oleh Kaeppler dinamakan **"motifs",** *yaitu kombinasi dari unit-unit terkecil dengan cara khusus sebagai gerak tari sesuai dengan konteks budayanya. Adapun kalimat gerak terdiri dari beberapa* **fase** *gerak dan fase-fase gerak ini merupakan susunan dari "motif-motif gerak", Kaeppler memberikan istilah "***kinemic***" atau,* **morphokinemic**, *yaitu berdasarkan gerak yang sudah dikenal, artinya unit terkecil yang memiliki makna dalam struktur sebagai sistem gerak. Dapat pula dikatakan bahwa "motif gerak" adalah bagian yang terkecil dari struktur bentuk yang telah terorganisasi. Sedangkan "motif gerak" ini merupakan kesatuan dari unsur-unsur gerak, atau elemen kinetik yang masing-masing berdiri sendiri. Berikutnya akan dibahas mulai darti tingkat yang terkecil menuju tingkat yang besar, yaitu unsur gerak, motif gerak, frase gerak, kalimat/ragam gerak, gugus/paragraph gerak dan Bentuk Tari.*

4.2.5.1 Unsur Gerak

Pengertian unsur gerak ini adalah gerakan atau sikap dari masing-masing anggota badan yang masih belum dapat dikatakan tari. Seluruh tubuh manusia

dalam kaitannya dengan unsur gerak tari dapat dibagi menjadi empat bagian yang masing-masing tidak saling berkaitan. Keempat bagian tersebut adalah, kepala, tangan, badan (torso), dan kaki. Dengan demikian unsur-unsur gerak anggota badan yang dimaksud adalah, unsur gerak kepala, unsur gerak tangan, dan unsur gerak badan atau torso, serta unsur gerak kaki.

Di dalam kaitannya dengan dinamika, motif gerak secara garis besar dapat dibagi menjadi dua, yaitu motif gerak statis, adalah gerak yang diam di tempat dan lazim disebut pose *atau sikap gerak. Yang kedua adalah motif gerak motorik, yaitu motif gerak yang berpindah tempat. Dengan demikian motif gerak motorik ini merupakan proses perpindahan dari sikap/pose gerak satu ke sikap/pose yang lain.*

4.2.5.1.1 Pola dasar unsur gerak Kepala

Bentuk gerak	**Nama Gerak**	**Dominasi gerak**	**Irama**
	Sikap tegak	Kepala tegak dengan pandang-an ke depan	statis
	Tolehan	Kepala menoleh ke kiri/kanan	tegas
	Deglekan	Menggelengkan kepala ke kiri dan kanan	tegas
	Manthuk	Menganggukan kepala ke atas dan bawah	Tegas dan halus

	Sandal pancing	Seperti mengangguk hanya pada akhir gerakan dagu ditarik ke bekang	tegas
	Ula nglangi	Seperti meng-geleng tetapi bergerak dari bawah ke atas	mengalun
	Longokan	Menjulurkan leher ke depan dengan kepala mendongak	Tegas dan mengalun

Tabel 10: Gerak baku unsur kepala

4.2.5.1.2 Pola Dasar Unsur Gerak Tangan

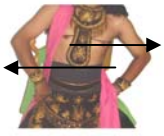
Bentuk Gerak	Nama Gerak	Dominasi gerak	Irama
	Sikap Nggapit	Jari-jari; ibu jari bertemu dengan jari tengah, ketiga jari lainnya berdiri	
	Sikap baya mangap	Keempat jari dirapatkan lurus searah telapak tangan dan ibu jari dibuka lurus membentuk sudut kira-kira 90^0	
	Sikap Nggegem	Jari-jari mengepal	
	Sikap tanjek	Tangan (statis) kiri semacam berkacak pinggang dan tangan kanan lurus ke kanan bawah	Relative
	Pesudan	Kedua telapak tangan berhadap-an atas bawah, dari posisi di depan pusar dita-rik ke luar (ber-gantian, kanan di atas/kiri diatas).	Sedang sampai cepat sesuai ketukan.

	Sikap Sembahan	tangan kiri dan kanan dirapat-kan membentuk sikap *sembahan*	Mengikuti frase geraknya
	Usap rikma	tangan kiri dan kanan berproses gerak mengusap rambut dari atas ke bawah	Mengalun dan atau tegas seirama frase geraknya
	Sikap mentang	Tangan kiri lurus ke kiri setinggi bahu dan tangan kanan mengarah ke kanan bawah	Statis
	Sikap Daplangan	Tangan kiri ditekuk ke kiri atas sedemikian rupa setinggi bahu dan melingkar ke depan, tangan kanan diangkat keatas kanan di atas bahu	Statis
	Pondongan	Tangan kiri melingkar ke bawah dengan telapak tangan menghadap ke atas dan tangan kanan menyambung lingkaran dengan telapak tangan kanan berhadapan telapak tangan kiri	Statis
	Sogokan kanan	Tangan kanan mengarah ke depan badan sedemikian rupa sementara tangan kiri meling-kar ke bawah sampai jari menyentuh pusar	Sesuai ketukan
	Sogokan kiri	Berlawanan dengan sogokan kanan	Sesuai ketukan
	Kipat sampur	Melempar sampur dengan menggunakan **punggung** tangan cenderung mengarah ke depan	Tegas

	Seblak sampur	Melempar sampur dengan menggunakan **telapak** tangan cenderung mengarah ke samping	Tegas
	Ulap-ulap Bumi	Kedua tangan digerakkan lurus ke kiri bawah	Tegas
	Ulap-ulap langit	Kedua tangan digerakkan lurus ke kanan atas	Tegas

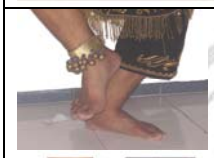
Tabel 11: Gerak baku unsur tangan

4.2.5.1.3 Pola Dasar Unsur Gerak Badan

Bentuk Gerak	Nama Gerak	Dominasi gerak	Irama
	Sikap tegak	Badan tegak dalam posisi normal	Menyesuaikan
	Ongkekan	Sedikit memutar badan yang bertumpu pada lambung ke kiri dan kanan	tegas
	Ogek lambung	Menggerakkan badan ke kiri dan kanan yang bertumpu pada lambung	tegas

Tabel 12: Gerak baku unsur badan

4.2.5.1.4 Pola Dasar Unsur Gerak Kaki

Bentuk Gerak	Nama Gerak	Dominasi gerak	Irama
	Sikap tanjek	kaki (statis). Kedudukannya sedikit menyilang ke depan sekitar 40^0	relatif
	gedrug	Tekanan pada tumit kaki (kebanyakan diam di tempat)	Berpedoman melodi (tepat, mendahuluimelipat gandakan melodi atau gerak
	gejug	Tekanan pada pangkal jari kaki (bisa di tempat bisa pula berpindah tempat)	Berpedoman melodi (tepat, mendahului, melipatgandakan melodi atau melipatgandakan gerak
	gejek	Tekanan pada telapak kaki	Berpedoman melodi (tepat, mendahului, melipatgandakan melodi atau melipatgandakan gerak
	Njluwat	Perpindahan gerakkan kaki	Sedang sampai cepat
	Mapan	Menuju sikap tanjek	Sedang/cepat
	Junjungan/ panjeran	Angkatan kaki kanan	Pelan, sedang, cepat

	Labas lamba, labas rangkep, nggelap	Gerakan kaki berjalan	lambat disebut lamba, sedang disebut rangkep dan cepat disebut nggelap
	encot	Gerakan kaki berpusat pada lutut naik turun	cepat
	Sikap Jengkeng	Sikap kaki dalam level rendah	statis
	onclang	Kaki kiri dan kanan bergantian berjingkat (semacat loncat kecil di tempat)	sedang
	kencak	Gerak berjalan semacam loncat kuda "*drap"*	sedang

Tabel 13: Gerak baku unsur kaki

4.2.5.2 Motif Gerak

Dari unsur-unsur gerak dasar tersebut jika digabung sesuai dengan "konsep" dan maknanya akan menjadi sebuah motif gerak, yaitu kesatuan gerak tari yang terkecil yang menggandung makna, seperti halnya "kata" dalam struktur bahasa. Misalnya: motif gerak *pesudan*, terdiri dari kepala *tolehan*, tangan *pesudan*, badan sikap tegak, kaki *tenjek* dan *gedrugan*. Jika kombinasi gerak dasar

tersebut di rubah sedemikian rupa strukturnya, maka akan muncul motif gerak yang lain. Misalnya: struktur dasarnya sama denganmotif gerak *pesudan*, hanya tangannya diganti *pentangan*, maka akan menjadi motif gerak lain, yaitu motif gerak *pentangan*. Selanjutnya secara detail, motif gerak akan diuraikan dalam deskripsi gerak di bagian berikutnya.

4.2.5.3 Frase Gerak

Frase gerak yang diidentikkan dengan anak kalimat, merupakan kumpulan dari berbagai motif gerak yang mengandung konsep dan makna gerak tertentu dalam suatu tari. Dalam satu kesatuan ragam/kalimat gerak tari dapat terdiri dari satu atau lebih frase gerak, tergantung dari konsep dan tujuan gerak tersebut. Jika dalam satu kalimat gerak tari hanya terdiri dari satu frase gerak saja, maka kedudukan frase gerak tersebut sekaligus sebagai ragam atau kalimat gerak. Tari Topeng Patih dalam kesatuan gerak tari Wayang Topeng Malang, memiliki cukup banyak frase-frase gerak. Contoh: frase gerak *gedruk pondongan* merupakan kesatuan dari motif gerak *tanjek*, *gedrukan, pondongan.* Frase gerak *Sirik undang bala mundur*, merupakan gabungan dari motif gerak *sirikan mundur* dan motif gerak *undang bala.* Adapun secara rinci nama-nama frase garak dalam tari Topeng Patih adalah: 1) *Gedrug pondongan*, 2) *Gedeg pusingan,* 3) *Pesutan,* 4) *Jluwat,* 5) *Jluwat balik*, 6) s*irik undang bala mundur,* 7) *Sirik undang bala maju*, 8) *Sirik roncen*, 9) *Singget,* 10) *Sembahan,* 11) *Jomplangan*, 12) *Gedrug tanjek malang*, 13) *Gedrug rangkep kepet sampur,* 14) *Junjungan,* 15) *Loncatan,* 16) *Bacok mesut,* 17) *Ilo-ilo lamba,* 18) *Ilo-ilo rangkep,* 19) *Solah raja lamba,* 20) *Solah raja rangkep,* 21) *Bacok gedegan,* 22) *Tumpang tali,* 23) *Labas lamba,*

24) *Ngancap mundur,* 25) *Kidang wangsal,* 26) *Labas kerep/rangkep,* 27) *Miwir,* 28) n*grawit,* 29) *Wiwil jekluk,* 30) *Pincangan,* 31) *Kencak balik,* 32) *Ongkekan,* 33) *Pentangan gembira,* 34) *Kencak ganggongan,* 35) *Ngrawit gembira,* 36) *Sembahan jekluk,* 37) *Kencak medot,* 38) *gedegan gagah,* 39) *Bumi langit,*

4.2.5.4 Kalimat Gerak Tari Patih,

Istilah 'kalimat gerak; di dalam tari, adalah suatu rangkaian gerak yang memiliki awalan dan akhiran atau dalam istilah tari Jawa lazim disebut *padhang* dan *ulihan*, dalam satu periode. (Suharto, tanpa tahun:15). Kalimat gerak tari ini merupakan kumpulan dari motif-motif gerak yang sudah terangkum di dalam suatu anak kalimat atau frase gerak. Dengan kata lain, satu kalimat gerak adalah kesatuan dari anak kalimat atau frase gerak yang telah selesai.

Di dalam tari Topeng Patih, susunan kalimat gerak beserta relasi bagian-bagiannya (frase gerak) secara hirarkis tersusun sebagai berikut. 1) *Gedruk miwiti* (beraggotakan frase-frase gerak*: gedrug pondongan, gedeg pusingan, gedrug pondongan, pesutan, jluwat*). 2) *Sirikan* (beraggotakan frase-frase gerak: *sirik undang bala mundur, jluwat balik, sirik maju, pesutan, singget*), 3) *Sembahan* (beraggotakan frase-frase gerak: *sembahan, gedeg pusingan, sembahan, pesutan, singget*), 4) *Gedrug Tanjek Malang* (beraggotakan frase-frase gerak: *jomplangan, gedrug tanjek malang, gedruk rangkep kepat sampur, gedrug tanjeg malang, pesutan, singget*), 5) *Junjungan* (beraggotakan frase-frase gerak*: junjungan, singget*), 6) *Loncatan* (beraggotakan frase-frase gerak: *loncatan, bacok mesut, singget*), 7) *Sirikan* (beraggotakan frase-frase gerak: *sirik undang bala maju,*

jluwat balik), 8) *Ilo-ilo lamba* (beraggotakan frase-frase gerak: *ilo-ilo lamba, jluwat maju*), 9) *Ilo-ilo rangkep* (beraggotakan frase-frase gerak: *ilo-ilo rangkep, bacok mesut, singget*), 10) *Solah Raja lamba* (beraggotakan frase-frase gerak: *solah raja lamba, bacok gedegan*), 11) *Solah Raja Rangkep* (beraggotakan frase-frase gerak: *solah raja rangkep, bacok mesut, singget*), 12) *Labas lamba* (beraggotakan frase-frase gerak: *tumpang tali, ngancap mundur, jluwat maju*), 13) *Labas rangkep* (beraggotakan frase-frase gerak: *kidang wangsul, labas rangkep*), 14) *Ngrawit* (beraggotakan frase-frase gerak: *ngrawit andap, bacok mesut, singget*), 15) *Miwir* (beraggotakan frase-frase gerak: *miwir, jluwat maju*), 16) *Wiwil Jekluk* (beraggotakan frase-frase gerak: *wiwil jekluk, bacok mesut, singget*), 17) *Pincangan* (beraggotakan frase-frase gerak*: sirik maju, pincangan, jluwat maju*), 18) *Kencak Balik* (beraggotakan frase-frase gerak: *kencak balik, bacok mesut, singget*), 19) *Ongkekan* (beraggotakan frase-frase gerak: *ongkekan*), 20) *Pentang Gembira* (beraggotakan frase-frase gerak: *pentangan gembira, singget*), 21) *Kencak Ganggongan* (beraggotakan frase-frase gerak: *kencak ganggongan, ngrawit gembira*), 22) *Kencak Medot* (beraggotakan frase-frase gerak: *sembahan jekluk, kencak medot*), 23) *Gedegan Gagah* (beraggotakan frase-frase gerak: *gedegan gagah, singget*), 24) *Nggelap* (beraggotakan frase-frase gerak: *nggelap, junjungan jugag, singget*), 25) *Ulap-ulap Bumi Langit* (beraggotakan frase-frase gerak: *bumi langit*), 26) *Sembahan pungkasan* (beraggotakan frase-frase gerak: *sembahan, singget*).

Kedudukan frase gerak di dalam kalimat gerak, berfungsi sebagai pembentuk kalimat, walaupun di dalam satu kalimat ada yang terdiri dari 'satu

frase' saja yang sekaligus untuk menamakan kalimat gerak tersebut, namun ada kalimat gerak yang terdiri dari beberapa frase.

Menurut fungsinya, ragam/kalimat gerak di dalam tari Topeng Patih dapat dibagi menjadi dua, yaitu: 1) **Ragam Tari Inti**, yaitu ragam yang berdiri sendiri dan membentuk makna dan/atau tema di dalam suatu karakter tari. Sedangkan ragam tari inti ini terdiri dari dua bagian, yaitu ragam tari inti yang diam di tempat (stationer) dan ragam gerak inti yang berpindah tempat (motorik movement). 2) **Ragam Tari Penghubung,** adalah ragam tari yang berfungsi untuk menghubungkan atau merangkai kalimat gerak satu ke kalimat gerak yang lain, atau untuk menghubungkan atau merangkai dua ragam tari inti. Adapun ragam tari penghubung yang ada dalam tari Patih ini adalah; *singget, jluwat, junjungan, bacok mesut.*

4.2.5.5 Paragraf/Gugus gerak

Paragraf atau gugus gerak merupakan episiode atau penggalan dari sebuah koreografi. Ia terbentuk dari kesatuan frase/kalimat gerak. Seperti halnya sebuah karangan bahasa/sastra, paragraf merupakan penggalan salah satu topik dari keseluruhan karangan. Di dalam tari Topeng Patih, terdapat empat paragraf/gugus gerak, yang masing-masing dibentuk oleh kalimat-lakimat di bawahnya. Paragraf gerak yang dimaksud adalah: 1) Paragraf Gerak *Maju Gawang* merupakan kesatuan dari kalimat-kalimat gerak: *gedruk miwiti, sirikan, sembahan, gedrug tanjek malang, junjungan, loncatan, sirikan, ilo-ilo lamba, ilo-ilo rangkep, junjunga;* 2) Paragraf gerak *Solah Raja* merupakan kesatuan dari kalimat-kalimat

gerak: *solah raja lamba, solah raja rangkep, labas lamba, labas rangkep, ngrawit, miwir, wiwil jekluk, pincangan, kencak balik, ongkekan; tumpang tali, labas lamba, ngancap mundur, jluwat maju, kidang wangsul, labas rangkep, ngrawit andap, bacok, ngure rikma, pesutan singget, miwir, njluwat maju, miwil jekluk, bacok, ngure rikma, pesutan, sirik maju, pincangan, jluwat maju, kencak balik, bacok, ngure rikma, pesutan, singget, ongkekan;* 4) Paragraf Gerak *Kencak* merupakan kesatuan dari kalimat-kalimat gerak: *pentang gembira*, *kencak ganggongan*, *pentangan gembira*, *kencak medot* dan *gedegan gagah; dan* 5) paragraf gerak *pungkasan* terdiri dari kalimat-kalimat gerak: *labas*, *nggelap, bumi langit, sembahan pungkasan, dan labas kerep.*

4.2.6 Deskripsi Struktur Gerak Tari Topeng Patih

Secara hirarkis struktur bentuk tari Topeng Patih dibagi menjadi empat bagian, yaitu; bagian *Maju Gawang*, bagian *Solah Raja*, bagian *Kencak*, dan bagian *pungkasan*. Dari masing-masing bagian tersebut secara berstruktur terbentuk dari kalimat gerak, ragam tari, dan motif gerak. Adapun secara rinci dapat diungkapkan sebagai berikut.

4.2.6.1 Ragam gerak gedruk pondongan

Ragam gerak ini jika dalam kesatuan pertunjukan Wayang Topeng masih dilakukan di dalam krombongan *yaitu di balik layer/geber belakang dengan memegang layer belakang tersebut, tetapi jika dalam tarian lepas dapat digunakan sebagai awalan tari. Adapun rinciannya sebagai berikut; kepala mengarah ke serong kanan dengan gerak* gedegan sendal pancing*, tangan kiri bertolak pinggang dengan telapak menghadap ke atas tangan kanan membentuk lingkaran denga tangan kiri dan telapak tangan kanan berhadapan dengan*

telapak tangan kiri. Kaki lebar merendah dengan kaki kanan menghentak ke tanah seirama dengan gedegan kepala (Gambar 21).

Gambar 21 : Motif gerak gedruk pondongan. *Foto: Wido*

4.2.6.2 Ragam Gedeg Pusingan

Gedeg pusingan ini adalah nama unsur gerak kepala. Di dalam ragam ini memiliki dua motif gerak, yaitu motif gerak *gedrug pondongan rangkep*, yang sikap geraknya sama dengan motif gerak *gedrug pondongan*, hanya gedrug (hentakan kaki) iramanya dipercepat dua kali dan dilakukan empat kali gedrug atau dua hitungan gedrug pondongan biasa. Sedang gerak kepala menoleh ke kiri dan kanan (gobesan) seirama dengan gedrukan kaki. Sedangkan motif yang kedua adalah motif gerak gedeg pusingan, yaitu dengan cara memutar kepala dari depan kembali ke depan (satu putaran) dengan arah ke kanan. Sedangkan sikap anggota tubuh yang lain diam, hanya pada akhir gerak dibarengi dengan satu kali gedrug kaki kanan. Seluruh posisi tubuh masih tetap seperti semula (Gambar 22 dan 23).

Gambar 22: Motif gerak *gedeg pusingan ke kiri. (Foto: Wido)*

Gambar 23. Motif gerak *gedeg* pusingan *ke kanan (Foto: Wido)*

4.2.6.3 Ragam Gerak Pesutan

Ragam gerak Pesutan terdiri dari motif gerak pesut kanan dan pesut kiri. Pada motif gerak pesut kanan, tangan membuat proses gerak seperti mengusap kedua telapak tangan dengan telapak tangan kanan menghadap ke depan berhadapan dengan telapak tangan kiri yang menghadap ke belakang. Kaki sikap tanjek dengan kaki kanan menghentak sekali seirama gerak tangan, diikuti gerak kepala dengan pandangan akhir ke tangan kanan (Gambar 24).

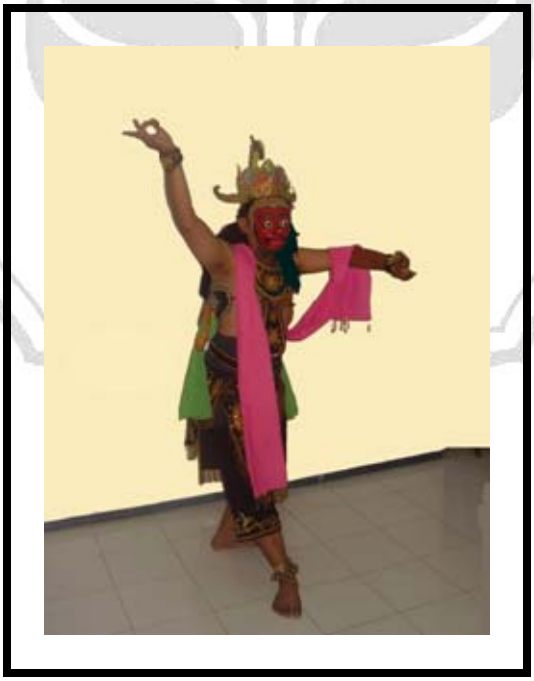
Gambar 24 : Motif gerak Pesut kanan (Foto: Wido)

Sedangkan motif gerak pesut kiri, sama dengan motif gerak pesut kanan hanya gerak tangan berlawanan, telapak kanan menghadap ke belakang berhadapan dengan telapak kiri yang menghadap ke depan. Gerak pesutan adalah menarik keluar kedua telapak (Gambar 25).

Gambar 25 : Motif gerak Pesut kiri (Foto: Wido)

4.2.6.4 Ragam Gerak Jluwat

Jluwat adalah nama dari unsur gerak kaki yang dalam satu ragam ini hanya terdapat satu motif saja, yaitu motif gerak jluwat. Motif gerak ini adalah maju tiga langkah yang diawali kaki kanan. Sedang posisi badan tegak, kepala pandangan depan dan tangan posisi *mentang* dengan tangan kanan melintang ke kanan atas, sedangkan tangan kiri setinggi bahu dan ditekuk ke depan. Lihat gambar 26 di bawah ini;



Gambar 26: Njluwat melangkah kanan (Foto: Wido)

4.2.6.5 Ragam Gerak Jluwat Balik

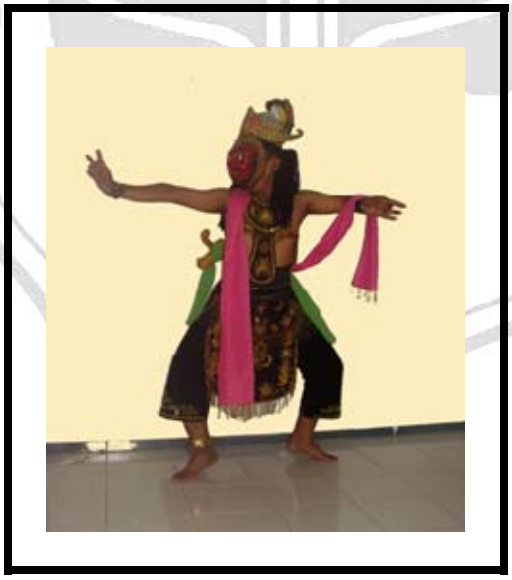
Prinsip ragam gerak jluwat adalah sama. Hanya pada ragam gerak jluwat balik ini terdiri dari motif gerak *mlangkah tengen*, yaitu melangkahkan kaki kanan dengan sikap badan tegak, kepala pandangan ke depan, tangan kiri lurus ke samping kiri dan tangan kanan mengarah ke depan (membentuk sudut ± 130º), perhatikan gambar 27 di bawah ini:

Gambar 27: Motif gerak mlangkah tengen *(Foto: Wido)*

Yang kedua adalah motif gerak *nglewas balik*, yaitu melangkah kaki kanan langsung membalikkan badan ke arah kanan 180º, sementara kaki kiri diangkat dan tangan posisi *nggunting* (bersilangan di depan dada) (Gambar 28).

Gambar 28: motif gerak nglewas balik *(Foto: Wido)*

Yang ketiga adalah motif gerak *undang bala*, dengan menjatuhkan kaki kanan ke depan sehingga badan menghadap ke kanan posisi tegak, kepala menghadap ke kanan, tangan kanan mengarah lurus ke kanan setinggi bahu dan tangan kiri mengarah ke depan setinggi bahu (Gambar 29).



Gambar 29: motif gerak undang bala *(Foto: Wido)*

4.2.6.6 Ragam gerak Sirik Undang Bala Mundur

Ragam gerak ini hanya terdiri dari satu motif gerak yang diulang langkah kakinya. Motif gerak tersebut adalah motif gerak *sirik undang bala*, di mana posisi kepala menghadap ke kanan, tangan kanan lurus ke kanan, tangan kiri setinggi bahi mengarah ke depan, badan tegak, kaki posisi lebar sedikit merendah bergerak cepat kecil-kecil mengarah ke belakang. (Gambar 30 = gambar 29 hanya dilanjutkan *sirik* mundur)

4.2.6.7 Ragam gerak Sirik Undang Bala Maju

Seluruh ragam gerak ini sama dengan ragam gerak sirik undang bala mundur, hanya arah geraknya ke depan. (Gambar 31=gambar 30 hanya dilanjutkan *sirik* maju)

4.2.6.8 Ragam Singget

Ragam gerak singget adalah ragam gerak penghubung dan terdiri dari motif gerak: gejroh, yaitu tangan dengan sikap capeng, tangan kiri lurus ke depan, tangan kanan ditekuk ke kiri dengan telapak tangan menghadap sejajar lengan atas, kepala pandangan depan, badan tegak dan kaki kanan maju ke depan menghentakkan kaki sekali sementara tumpuan di kaki kiri (Gambar 32).

Gambar 32: motif gerak gejroh (Foto: Wido)

Kemudian motif gerak guwak buri, yakni kaki kanan mundur (sebagai tumpuan), kaki kiri digantung (sikap junjungan), tangan kanan melempar (guwak) sampur ke belakang bersamaan dengan gerak kepala tolehan (melihat) ke belakang, bersamaan dengan itu pula tangan kiri diangkat setinggi bahu dan dari siku ke bawah ditekut ke depan (Gambar 33).

Gambar 33: motif gerak guwak buri (Foto: Wido)

Motif gerak yang ketiga adalah motif gerak nggunting. Posisi kaki kanan diangkat (± 90°) kea rah kanan dan kaki kiri sebagai tumpuan tegak lurus, badan tegak menghadap depan, tangan posisi nggunting (bersilangan di depan dada), sementara kepala tegak menghadap depan (Gambar 34).

PERPUSTAKAAN
UNNES

Gambar 34: motif gerak nggunting (Foto: Wido)

Kemudian diakhiri dengan motif gerak mapan atau menuju ke gerak berikutnya (Gambar 35).

Gambar 35: Motif gerak Mapan (Foto: Wido)

4.2.6.9 Ragam Gerak Sembahan

Ragam gerak sembahan ini menggunakan level bawah dengan sikap kaki ditekuk sebatas lutut di bagian kaki kiri dan lutut tersebut sebagai tumpuan badan, dan kaki kanan sedikit maju ke depan untuk menghentakkan gongseng, sikap badan tegak, sikap tangan kiri dan kanan dirapatkan membentuk sikap sembahan, sedangkan kepala mengadakan gerak gedegan sendal pancing ke kiri dan kanan (Gambar 36).

Gambar 36: Motif gerak Sembahan (Foto: Wido)

Motif yang kedua adalah motif gerak sembahan gedeg pusingan. Seluruh posisi atau sikap gerak sama dengan sembahan, hanya kepala diputar 180º ke kanan.

4.2.6.10 Ragam Gerak Jomplangan

Ragam gerak ini hanya terdiri dari satu motif gerak yaitu motif gerak jomplangan. Adapun motif gerak jomplangan ini merupakan nama dari unsur gerak kaki. Dengan demikian unsur gerak utamanya adalah kaki. Yakni mengangkat kaki kanan, kiri, kanan bergantian di tempat yang seirama dengan bunyi kendang. Pada akhir gerak ini posisi kaki tanjek. Adapun tangan membentuk pose pentangan kiri yakni tangan kiri melintang ke kiri atas, tangan kanan ditekuk ke depan dada (ketika proses gerak dapat berubah sesuai dengan gaya pribadi penari), sedang posisi kepala tegak hadap ke depan dan badan sikap tegak (Gambar 37).

Gambar 37: Motif gerak Jomplangan (Foto: Wido)

4.2.6.11 Ragam Gerak Gedruk Tanjek Malang

Ragam gerak ini hanya terdiri dari satu motif, yaitu motif gerak gedruk tanjek malang ini sendiri dan istilah ini adalah nama unsur gerak kaki. Adapun bentuk kaki dengan sikap tanjek tumpuan di kaki kiri, sedang kaki kanan menghentakkan ke tanah (membunyikan gongseng), sikap badan tegak, tangan membentuk sikap pentangan kanan, dan kepala sikap tegak dengan gerak gedegan sendal pancing seirama dengan hentakan kaki (Gambar 38)

Gambar 38: Motif Gedruk Tanjek malang (Foto: Wido)

4.2.6.12 Ragam Gedrug Rangkep Kepat Sampur

Ragam gerak ini terdiri dari motif gerak gedrugan rangkep, di mana posisi kaki tetap seperti sikap gedruk tanjek malang hanya irama hentakan kaki dilipatgandakan menjadi dua kali lebih cepat. Posisi tangan kanan setinggi bahu ditekuk ke depan, posisi tangan kiri lurus ke samping kiri setinggi bahu. Kedua tangan ini mengadakan proses gerak menuju sikap berikutnya. Sedangkan kepala tolehan kanan dengan mengadakan gerak gedegan seirama dengan gerak kaki kanan dan sikap badan tegak (Gambar 39). Motif gerak berikutnya merupakan proses dari motif gerak gedrugan rangkep menuju sikap gerak gedrug tanjek malang kembali.

Gambar 39: Motif gerak Gedrukan rangkep
Foto: Wido

4.2.6.13 Ragam Gerak Junjungan

Di dalam ragam gerak ini terdiri dari dua motif gerak, yakni motif gerak junjungan dan motif gerak gejug entran. Motif gerak junjungan adalah mengangkat kaki kanan dengan posisi ± bersudut 90º dan kaki kiri tegak lurus sebagai tumpuan. Sikap badan tegak, tangan kiri lurus ke samping kiri setinggi bahu, tangan kanan ditekuk ke depan dengan telapak tangan menghadap ke depan (Gambar 40). Sedang motif gejuk entran, posisi kepala, tangan dan badan sama dengan junjungan, kaki kiri sedikit rendah sebagai tumpuan, kaki kanan di depan kaki kiri menghentakkan ke tanah tiga kali ditambah satu kali cepat (Gambar 41).

Gambar 40: Motif Gerak Junjungan
(Foto: Wido)

Gambar 41: Motif gerak Gejug entran
(Foto: Wido)

4.2.6.14 Ragam Gerak Loncatan

Ragam gerak loncatan terdiri dari dua motif gerak, yaitu motif gerak loncatan kanan dan loncatan kiri. Di dalam motif gerak loncatan kanan, arah hadap kepala ke kanan, sikap badan tegak, tangan kiri membentuk setengah lingkaran setinggi bahu, tangan kanan membentuk setengah lingkaran ke bawah dengan telapak tangan sejajar pusar. Kaki kiri sebagai tumpuan, kaki kanan mengadakan proses gerak dari ditekuk ke dalam menjadi lebar semacam sikap tanjek (Gambar 42). Adapun motif gerak loncatan kiri, bentuknya sama dengan motif gerak loncatan kanan, hanya berlawanan arah hadap maupun penggunaan anggota badan. Pada motif gerak loncatan kanan arah hadap ke kanan, dan tumpuan kaki pada kaki kiri, sebaliknya pada loncatan kiri, arah hadap ke kiri dan tumpuan pada kaki kanan (Gambar 43).

Gambar 42: Motif Gerak Loncatan kanan (Foto: Wido)

Gambar 43: Motif Gerak Loncatan kiri (Foto: Wido)

4.2.6.15 Ragam Gerak Bacok Mesut

Pada ragam gerak bacok mesut ini terdiri dari tiga macam motif gerak, yaitu motif gerak bacok, tangan kanan dilempar ke depan bawah lurus di depan pusar, tangan kiri ditekuk ke bawah dengan telapak tangan menghadap ke kanan serta kedudukannya berada di bawah tangan kanan. Kaki kanan menghentakkan ke tanah sekali dalam posisi tanjek, sikap badan tegak dan sikap kepala tegak pandangan depan; (gambar 44).

Gambar 44: Motif Gerak mBacok (Foto: Wido)

Motif gerak yang kedua adalah motif gerak ngure rikma. Posisi kaki sikap tanjek dengan menghentakkan kaki kanan berkali-kali (gedrug) seirama dengan bunyi kendang. Sikap badan tegak, tangan kiri lurus ke depan bawah dengan

telapak tangan menghadap ke dalam. Sedang tangan kanan berproses gerak mengusap rambut dari atas ke bawah hingga mendekati tangan kiri dan diakhiri seblak (melempar) sampur ke belakang, dan kepala sikap tegak hadap/pandangan depan (Gambar 45).

Gambar 45: Motif Gerak Ngure rikma (Foto: Wido)

Motif gerak yang ketiga adalah motif gerak pesutan. Lihat Ragam Pesutan (gambar 24 dan 25).

4.2.6.16 Ragam Gerak Ilo-ilo Lamba

Ragam gerak ilo-ilo lamba ini hanya memiliki satu macam motif gerak, yaitu gerak ilo-ilo lamba. Motif gerak ini terbentuk dari kaki lebar sedikit merendah semacam tanjek dan kaki kanan gedrug seirama aksen kendang, arah hadap badan ke belakang (membelakangi penonton), tangan kanan membentuk setengah lingkaran ke bawah dengan telapak tangan menghadap ke atas dan jari-jari menyentuh perut. Sementara itu tangan kiri membentuk setengah lingkaran sejajar bahu dan arah hadap kepala ke kanan dan ke kiri bersamaan dengan gerak tangan kiri melebar dan menyempit yang juga dibarengi dengan gedruk kanan (Gambar 46).

Gambar 46: Motif gerak Ilo-ilo Foto: Wido

4.2.6.17 Ragam Gerak Ilo-ilo Rangkep

Posisi badan tegak hadap ke depan, sikap kaki tanjek dengan gerak gedruk kanan seirama kendang, tangan kanan lurus setinggi bahu, tangan kiri membentuk setengah lingkaran, kepala noleh (menghadap) ke kiri. Dari pose ini digerakkan berlawanan sehingga yang tadinya ke kiri menjadi ke kanan demikian sebaliknya. Perpindahan gerak tersebut seirama dengan gedruk kaki kanan (Gambar 47, 48)

Gambar 47: Motif gerak Ilo-ilo Rangkep kiwa. Foto: Wido

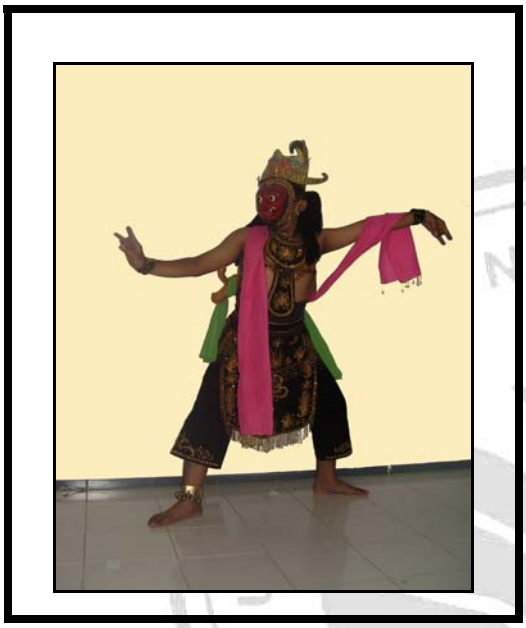
Gambar 48: Motif gerak Ilo-ilo Rangkep tengen. Foto: Wido

PERPUSTAKAAN UNNES

4.2.6.18 Ragam Gerak Solah Raja Lamba

Di dalam ragam gerak solah raja lamba ini terdiri dari beberapa motif gerak, yakni: solah pentangan, dengan sikap kaki tanjek, berat badan bertupu pada kaki kiri, kaki kanan gedruk seirama bunyi kendang, sikap badan tegak hadap ke depan, tangan kiri lurus ke samping kiri setinggi bahu, tangan kanan ditekuk ke

bawah dan mengarah ke kanan (dari siku sampai pergelangan), kepala gedegan tatapan ke depan dan ke bawah seirama gedruk kanan selama empat kali (Gambar 49).



Gambar 49: Motif Solah Penthangan
Foto: Wido

Gambar 50: Motif jupuk duwur
Foto: Wido

PERPUSTAKAAN

Kemudian dilanjutkan motif gerak jupuk duwur seblak tengen, yakni tangan kanan melintang ke kanan atas dengan gerak seakan-akan mengambil atau mengangkat sesuatu ke atas yang diikuti dengan gerak kepala melihat telapak tangan, kemudian tangan kiri lurus ke samping kiri setinggi bahu, badan tegak dan sikap kaki tanjek (Gambar 50). Sikap tersebut merupakan proses menuju gerak seblak tengen. Motif berikutnya adalah garudha ngincer, posisi kaki, badan, dan kepala, serta irama geraknya sama dengan motif solah pentangan, sedang tangan kiri bertolak pinggang dengan telapak tangan menghadap ke kanan, tangan kanan

membentuk setengah lingkaran ke depan bawah, telapak tangan menghadap ke kiri dan jari-jari mengarah ke depan (Gambar 51).

Gambar 51: Motif gerak garudha ngincer
Foto: Wido

Berikutnya dilanjutkan dengan motif gerak pentangan pondongan, sikap kaki, badan, dan kepala serta ritme geraknya sama dengan solah pentangan, sedang tangan kiri bertolak pinggang dengan telapak tangan menghadap ke atas dan tangan kanan lembeyan seirama dengan gerak kaki gedrug kanan (Gambar 52). Motif berikutnya adalah nigas posisi kaki, badan tetap, kepala tegak hadap ke depan, sedang tangan kanan lurus ke kanan bawah dan tangan kiri lurus ke kiri

bawah (Gambar 53). Kemudian dilanjutkan kedua tangan membentuk lingkaran ke depan setinggi bahu dan kaki kanan digetarkan seirama dengan gerak tangan dan bunyi kendang. Motif gerak berikutnya adalah gedegan roncen, yaitu tangan kanan memegang roncen (hiasan telinga) dan tangan kiri lembeyan setinggi bahu, kepala gedegan tolehan kiri kanan seirama dengan gedrukan kaki kanan sejumlah empat degupan dalam satu ketukan. (Gambar 54)

Gambar 53: Motif gerak nigas.
Foto: Wido

Gambar 54: Motif gedegan roncen
Foto: Wido

4.2.6.19 Ragam Gerak Solah Raja Rangkep

Ragam gerak ini terdiri dari tiga motif gerak, yaitu, motif gerak ukelan rangkep. Yakni kedua tangan diangkat setinggi ulu hati kemudian diputar di depan kepala, posisi kaki tanjek, dalam proses gerak tersebut kaki kanan digetar cepat lima degupan seirama dengan bunyi kendang dan ditambah dua degupan dengan irama sedang. Posisi kepala dan badan tegak hadap ke depan, pada dua degupan

yang terakhir (irama sedang), dengan gerak kepala noleh ke kanan dan ke tengah (Gambar 55).

Gambar 55: Motif gerak ukelan rangkep

Motif gerak selanjutnya adalah gedegan roncen kanan. Segala sikap dan gerak kaki, badan, dan kepala sama dengan motif gerak gedegan roncen, sedang tangan kiri memegang roncen dan tangan kanan lembeyan yang diikuti gerak kepala (lihat gambar 54). Kedua motif gerak tersebut di dalam satu ragam dilakukan masing-masing dua kali.

4.2.6.20 Ragam Gerak Bacok Gedegan

Ragam gerak ini terdiri dari tiga motif gerak, yaitu motif gerak bacok (lihat motif gerak bacok gambar 44), kemudain motif gerak ngure rikma (lihat

motif gerak ngure rikma gambar 45), dan motif gerak Pesutan (lihat gambar: 24 dan 25)

4.2.6.21 Ragam Gerak Tumpang Tali

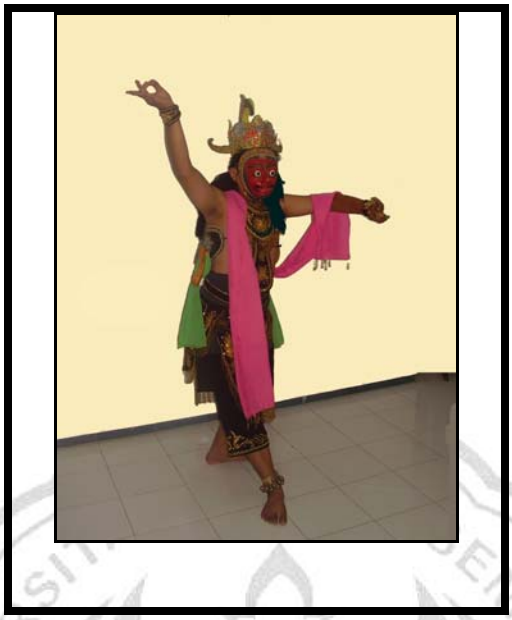
Ragam gerak tumpang tali hanya terdiri dari satu motif gerak tumpang tali, yang diawali dengan melangkahkan kaki kiri dan disusul gejuk kaki kanan di depan kaki kiri. Sikap badan sedikit membungkuk hadap ke depan dan tangan kiri ditekuk ke depan pusar, sedangkan tangan kanan ditumpangkan di atasnya. Kepala sedikit menunduk karena arah pandangan ke tangan kanan (Gambar 56).

UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
PERPUSTAKAAN
UNNES

Gambar 56: Motif gerak tumpang tali
dalam proses. Foto: Wido

4.2.6.22 Ragam Gerak Labas Lamba

Motif gerak yang tersusun di dalam ragam gerak labas lamba ini hanya terdiri dari satu motif saja, yaitu motif gerak labas. Di mana istilah ini merupakan nama unsur-unsur gerak kaki, yakni gerak berjalan. Sikap gerak kepala tegak menghadap ke depan, badan tegak, tangan kanan melintang ke samping kanan atas dan tangan kiri dari siku-siku sampai pergelangan mengarah ke depan dengan telapak tangan menghadap ke depan. Adapun gerak kaki melangkah lamba atau rangkep, tergantung dari irama geraknya. Istilah lamba digunakan untuk irama pelan dan istilah rangkep digunakan untuk irama cepat (Gambar 57).



Gambar 57: Motif gerak labas. Foto: Wido

4.2.6.23 Ragam Gerak Ngancap Mundur

Ragam gerak ini terdiri dari dua buah motif gerak, yaitu motif gerak badak nyula, yakni bahu sampai siku-siku kanan diarahkan ke depan, dari siku sampai pergelangan diarahkan ke atas, sedangkan tangan kiri dilingkarkan ke depan sampai telapak kiri di bawah tegak sedikit serong ke kiri, sedangkan gerak kaki mundur yang selalu diawali oleh kaki kiri dan disusul kaki kanan seirama dengan bunyi kendang sebanyak 2 atau 4 kali (Gambar 58).

Motif gerak yang kedua adalah motif gerak ngancap daplangan. Di mana tangan dari sikap badak nyula ditarik keluar dua-duanya sehingga kedua tangan tersebut merentang lebar atau sendaplang. Tangan kanan merentang lurus ke kanan dan tangan kiri merentang lurus ke kiri. Adapun sikap kepala tegak

menghadap ke depan, badan tegak sedikit serong ke kiri, sedangkan gerak kaki mundur yang selalu didahului oleh kaki kiri dan disusul kaki kanan sebanyak empat kali. (Gambar 59)

Gambar 58: Motif gerak Badak nyula
Foto: Wido

Gambar 59: Motif ngancap daplangan
Foto: Wido

PERPUSTAKAAN
UNNES

4.2.6.24 Ragam Gerak Kidang Wangsul

Di dalam ragam gerak kidang wangsul terdiri dari motif gunting kiwa hadap ke kiri, kemudain membalik dengan motif gerak labas. Di dalam motif gerak gunting kiwa, kaki kanan berdiri tegak sebagai tumpuan, kaki kiri junjungan, sikap badan tegak dengan arah hadap ke kiri, posisi tangan nggunting , sikap kepala tegak meghadap searah hadap badan (Gambar 60). Dari sikap ini

dilanjutkan geraknya, yaitu motif gerak labas belok ke kanan atau menghadap ke depan (lihat Gambar 57).

Gambar 60: Motif gerak nggunting kiwa.
Foto: Wido

PERPUSTAKAAN
UNNES

4.2.6.25 Ragam Gerak Labas Kerep/Rangkep

Pada ragam gerak labas lamba (pada poin 4.2.6.22) telah dijelaskan motif gerak labas. Adapun ragam gerak labas kerep juga hanya terdiri dari motif gerak labas saja. Beda antara lamba dan kerep hanya terletak pada kecepatan irama berjalannya saja. Sedangkan sikap maupun geraknya sama (lihat gambar 57).

4.2.6.26 Ragam Gerak Ngrawit

Kata ngrawit adalah istilah unsur gerak tangan. Unsur-unsur geraknya adalah: kepala tegak bergerak tolehan ke kiri dan ke kanan seirama gerak tangan, badan tegak, tangan mengadakan proses gerak seperti mengusap kedua telapak tangan dengan arah hadap telapak tangan berhadapan ke atas dan ke bawah. Gerak tersebut dilakukan bergantian dari telapak kiri di bawah dan telapak kanan di atas, begitu sebaliknya secara berulang-ulang seirama bunyi kendang. Gerakan kaki gejekan, yaitu berjalan miring arah melingkar, dengan menyilangkan betis. Kaki kiri bergerak lebih dahulu, kemudian disusul kaki kanan dengan memberikan tekanan hentakan untuk membunyikan gongseng. Tekanan akhir selalu jatuh pada kaki kanan. Adapun proses geraknya, setiap gerakan kaki kiri kedua tangan berada di tengah, kemudian ditarik keluar berakhir tepat bersamaan jatuhnya kaki kanan (gambar 61).

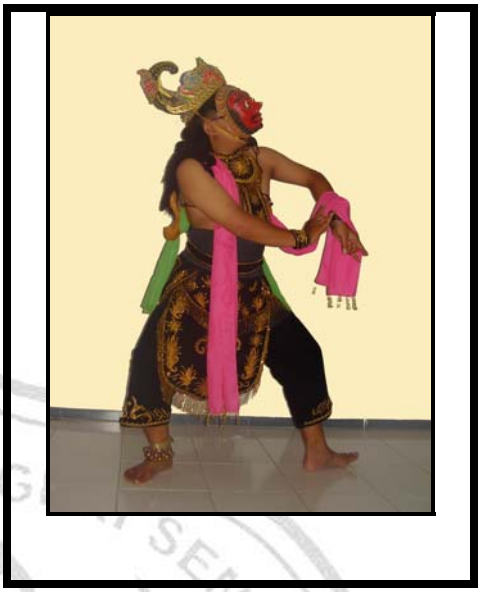
Gambar 61: Motif gerak ngrawit. Foto: Wido

4.2.6.27 Ragam Gerak Miwir

Ragam gerak miwir ini terdiri dari empat macam motif gerak, yang pertama adalah motif gerak puteran kanan, yakni dari sikap gerak angkatan kedua tangan diputar ke kanan yang diikuti gerak kepala serta badan, sedangkan kaki dalam sikap tanjek dengan menggetarkan kaki kanan (gedrug cepat) seirama bunyi kendang (Gambar 62). Motif gerak yang ke dua adalah pondongan ngarep kiwa, yaitu pose akhir dari gerak puteran tengen. Tangan kiri membentuk lingkaran ke bawah dengan siku ke samping kiri, tangan kanan membentuk lingkaran ke depan sehingga telapak tangan kanan berada di atas tangan kiri dalam posisi berhadapan. Kepala dengan arah pandangan ke kiri, sikap badan tegak dan sikap kaki tanjek kiri, yakni berat badan bertumpu pada kaki kiri yang berada di depan (Gambar 63). Kemudian dilanjutkan dengan motif gerak ke tiga, yakni puteran kiwa yang gerak tangan, badan, dan kepala berlawanan dengan motif gerak puteran tengen. Sedang sikap dan gerak kaki sama dengan motif gerak puteran tengen. Motif gerak yang ke empat adalah pondongan ngarep tengen. Motif gerak pondongan ngarep tengen ini seluruh sikap badan maupun gerakan sama dengan yang terdapat di dalam motif gerak pondongan ngarep kiri hanya berlawanan simetris.

PERPUSTAKAAN UNNES

Gambar 62: Motif gerak Puteran tengan Foto: Wido

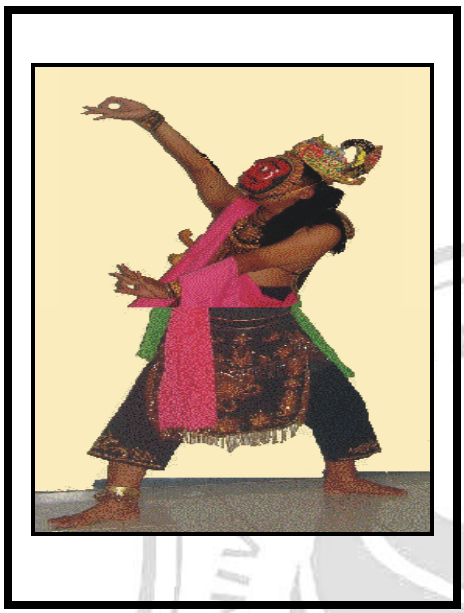


Gambar 63: Motif gerak Pondongan ngarep kiwa. Foto: Wido

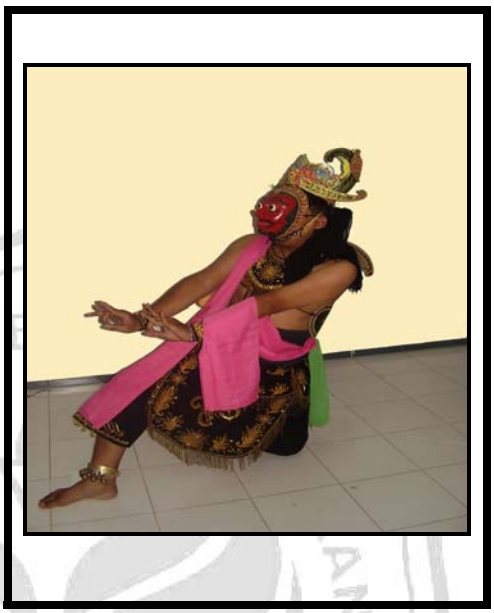
4.2.6.28 Ragam Gerak Wiwil Jekluk

Ragam gerak wiwil jekluk ini merupakan susunan dari lima macam motif gerak. Yang pertama adalah motif gerak wiwil tengen, yakni kaki sikap tanjek, badan tegak, tangan kanan diangkat lurus ke atas kemudian pergelangan tangan diputar ke dalam (ukel) dan kepala pandangan ke arah pergelangan tangan kanan (Gambar 64). Yang kedua adalah motif gerak jekluk tengen. Dari sikap wiwil tengen, tangan kanan diturunkan ke bawah bersamaan dengan kedua kaki ditekuk sehingga membentuk sikap jengkeng, lutut kaki kiri sebagai tumpuan dan kaki kanan ditekuk sehingga paha dan betis membentuk sudut ± 90º. Tangan kanan dan

kiri lurus menumpuk di atas lutut, sikap badan tegak dan kepala pandangan ke tangan kanan (Gambar 65).



Gambar 64: Motif gerak wiwil tengen. Foto: Wido



Gambar 65: Motif gerak jekluk tengen. Foto: Wido

Motif gerak selanjutnya adalah wiwil kiwa. Di dalam motif gerak ini, sikap kaki dan badan sama dengan motif gerak wiwil tengen. Sedangkan sikap maupun gerak tangan dan gerak kepala berlawanan dengan motif gerak wiwil tengen. Diantara motif gerak jekluk tengen ke motif gerak wiwil kiwa diselingi dengan motif gerak nigas, (lihat motif gerak nigas gambar 53). Motif gerak yang terakhir adalah jekluk kiwa, yang baik sikap kaki, badan, gerak tangan, maupun sikap kepala sama berlawanan dengan motif jekluk tengen (Gambar 66).

PERPUSTAKAAN UNNES

Gambar 66: Motif gerak jekluk kiwa
Foto: Wido

4.2.6.29 Ragam Gerak Pincangan

Ragam gerak pincangan ini hanya terdiri dari satu macam motif gerak saja, yaitu motif gerak pincangan itu sendiri. Kedua kaki bersilangan dengan kaki kanan di depan kaki kiri dan berjalan maju yang selalu diawali kaki kiri, sehingga kelihatan seperti orang pincang. Sikap badan sedikit condong ke depan dan menghadap serong ke kiri. Adapun tangan kanan lurus ke kanan bawah, telapak tangan menghadap ke belakang dan tangan kiri lengan atas mengarah ke kiri depan bawah, lengan bawah lurus mengarah ke depan dengan posisi telapak

tangan menghadap ke depan dan jari-jari lurus ke kanan. Sikap kepala tegak pandangan ke serong kanan dan depan (Gambar 67).

Gambar 67: Motif gerak pincangan
Foto: Wido

4.2.6.30 Ragam Gerak Kencak Balik

Di dalam ragam gerak kencak balik ini motif gerak yang ada adalah motif gerak kencak balik kanan dan kencak balik kiri. Pada motif gerak kencak balik kanan, posisi tangan, badan, dan kepala sama dengan motif gerak pincangan, sedangkan gerak kaki pada langkah ke satu, kedua dan ketiga sama dengan gerak kaki pada motif gerak pincangan, tetapi pada langkah ke-empat kaki kiri dilempar ke samping kiri disusul kaki kanan sambil membalik (gambar 68). Motif gerak berikutnya adalah kencak balik kiri. Seluruh sikap maupun geraknya sama, hanya yang dilempar kaki kanan dan membalik ke kiri (Gambar 69).

Gambar 68: Motif gerak kencak balik kiri Foto: Wido

Gambar 69: Motif gerak kencak balik kanan Foto: Wido

4.2.6.31 Ragam Gerak Ongkekan

Di dalam ragam gerak ini terdiri dari motif gerak ongkekan tengen dan motif gerak ongkekan kiwa. Pada motif gerak ongkekan tengen, melakukan gerakan lembeyan duwur, yaitu kedua tangan berada di atas bahu kemudian digerakkan ke kanan dan ke kiri tiga kali dan ke-empat kedua tangan dilempar ke kiri sehingga tangan kiri lurus ke kiri dan tangan kanan ditekuk di depan bahu. Sedangkan kepala dari posisi tegak hadap kanan, bersamaan dengan gerakan keempat nglewas (noleh) ke kiri. Posisi kaki tanjek dan posisi badan tegak hadap ke depan (Gambar 70). Pada gerak berikutnya adalah sirikan miring ke samping kanan menggunakan motif sirikan undang bala mundur. Sedangkan motif gerak

ongkekan kiwa, seluruh gerak dan sikapnya sama berlawanan dengan motif gerak ongkekan tengen, demikian pula sirik miringnya ke samping kiri (Gambar 71).

Gambar 70: Ragam gerak ongkekan kiwa dalam motif gerak lembeyan nduwur
Foto: Wido

Gambar 71: Ragam gerak ongkekan tengen dalam motif gerak lembeyan nduwur
Foto: Wido

4.2.6.32 Ragam Gerak Pentangan Gembira

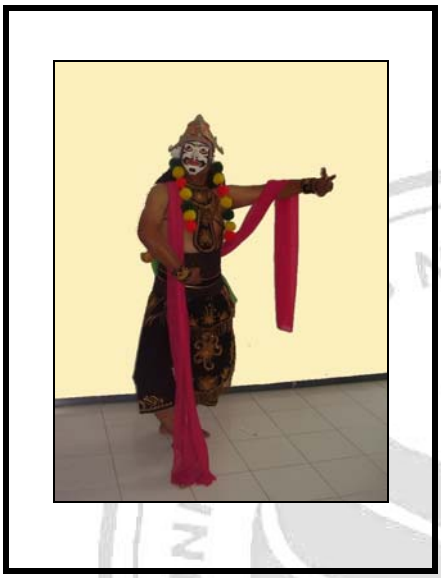
Ragam gerak ini hanya memiliki satu motif gerak saja, yaitu motif gerak mentang gembira. Sikap kaki tanjek dengan kaki kanan menghentak ke tanah seirama bunyi kendang. Sikap badan tegak, gerak tangan adalah lembeyan duwur seperti pada motif gerak ongkekan dan diikuti oleh gerak kepala klewasan (menoleh) ke kiri dan kanan. Lembeyan duwur motif ini tinggi tangan setinggi bahu (Gambar 72).

Gambar 72: Ragam gerak Penthangan nggembira
Foto: Wido

4.2.6.33 Ragam Gerak Kencak Ganggongan

Motif-motif gerak yang tersusun di dalam ragam gerak kencak ganggongan ini pertama adalah motif gerak nggejug ngadep ngarep. Posisi kaki kiri berdiri tegak lurus sebagai tumpuan badan, kaki kanan yang diikuti nggejuk empat kali kemudian melangkah ke kiri dan balik kiri yang diikuti kaki kiri. Sikap badan tegak hadap ke serong kiri depan, kepala tegak dengan pandangan searah hadap badan, sikap tangan kanan membentuk setengah lingkaran ke bawah hingga jari-jari menyentuh bagian pusar. Sedangkan tangan kiri membentuk setengah lingkaran ke samping kiri depan setinggi bahu (Gambar 73). Motif kedua adalah motif gerak nggejug mbalik. Pada motif gerak ini arah hadap badan, sikap tangan,

sikap dan gerak kaki serta posisi hadap kepala berlawanan dengan motif gerak nggejug ngadep ngarep. Sedangkan sikap badan tegak hadap serong kiri belakang (Gambar 74).



Gambar 73: Kencak genggonan dalam motif gerak nggejug nga-dep ngarep. Foto: Wido

Gambar 74: Kencak genggonan dalam motif gerak nggejug mbalik Foto: Wido

PERPUSTAKAAN UNNES

4.2.6.34 Ragam Gerak Ngrawit Gembira

Ragam gerak ini sebenarnya sama persis dengan ragam gerak ngrawit. Hanya pada motif gerak ngrawit tekanan degupan kaki akhir selalu pada kaki kanan seirama dengan bunyi kendang, (kaki menggunakan gerak gejegan). Sedangkan pada motif gerak ngrawit gembira kedua kaki kanan kiri mempunyai tekanan degupan akhir (kolotomis) bergantian kaki menggunakan motif gerak kencak. Dengan demikian baik jatuhnya kaki kanan maupun kiri menempati ketukan akhir yang sama (Lihat kembali gambar 61).

4.2.6.35 Ragam Gerak Sembahan Jekluk

Di dalam ragam gerak sembahan jekluk ini juga hanya terdiri dari satu macam motif gerak, yaitu motif gerak sembahan jekluk. Pada motif gerak sembahan jekluk ini posisi kaki jengkeng, sikap kedua tangan membentuk lingkaran ke depan dada dengan tangan kiri berada di atas tangan kanan, kedua telapak tangan menghadap ke bawah dengan jari-jari kedua tangan mengarah ke depan. Sikap badan tegak dan sikap kepala tegak pandangan depan. Motif gerak ini hanya dilakukan sekali (Gambar 75) kemudian berdiri menuju ragam kencak medot.

Gambar 75: Motif gerak Sembahan jekluk

4.2.6.36 Ragam Gerak Kencak Medot

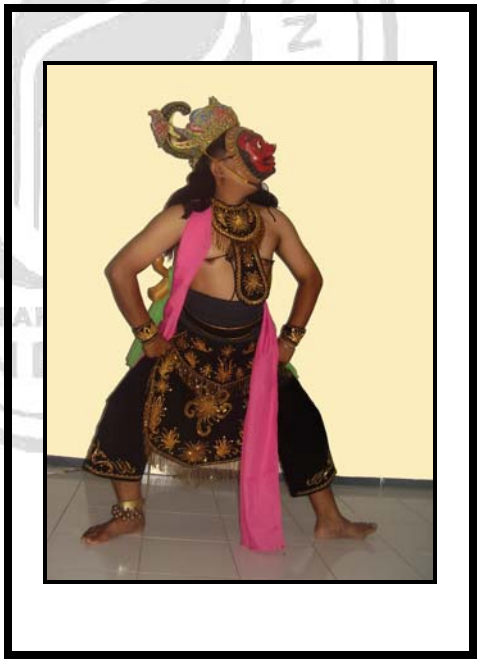
Di dalam ragam gerak ini hanya terdapat satu motif gerak, yaitu motif gerak kencak medot. Motif gerak ini adalah berjalan tiga langkah-tiga langkah beberapa kali yang didahului kaki kanan dan diakhiri dengan kaki kanan pula dalam posisi jegug. Di dalam berjalan tersebut, gerak tangan lembeyan (berlenggang) dan diakhri dengan pose tangan kiri melingkar ke depan bawah hingga jari-jari menyentuh perut, tangan kanan lurus ke depan bawah dengan telapak tangan menghadap ke depan jari-jari menghadap ke atas. Adapun sikap badan tegak menghadap depan, pada ketukan terakhir diberi aksen gerak gedekan tatapan (Gambar 76).

Gambar 76: Ragam gerak Kencak medot dalam proses akhir. Foto: Wido

4.2.6.37 Ragam Gerak Gedegan Gagah

Ragam gerak Gedegan gagah terdiri dari motif gerak gedegan tengen dan gedegan kiwa. Pada motif gerak gedegan tengen, sikap kaki tanjek tengen dengan menghentakkan kaki kanan sekali, sikap badan condong ke kiri, kedua tangan berkacak pinggang dan sikap kepala pandangan serong ke kanan sedikit mendongak (gambar 77). Sedangkan motif gerak gedegan kiwa, sikap kaki tanjek kiwa (kaki kiri di depan) dengan menghentakkan kaki kanan sekali, sikap badan condong ke kanan, kedua tangan berkacak pinggang dan kepala pandangan serong kiri sedikit mendongak (Gambar 78). Motif gerak ini dilakukan bergantian seirama ketukan bunyi kendang.

Gambar 77: Motif gerak gedegan gagah tengen Foto: Wido.



Gambar 78: Motif gerak gedegan gagah kiwa Foto: Wido.

4.2.6.38 Ragam Gerak Nggelap

Prinsip ragam gerak ini adalah berjalan. Sedang unsur gerak kaki adalah labas yang dilakukan secara cepat (dua kali labas kerep), sikap badan tegak, unsur gerak tangan bergantian kepat sampur terus ukel di atas antara tangan kiri dan kanan, sedang gerak kepala gedegan mereaksi gerak tangan yang seirama dengan gerak kaki (Gambar 79).

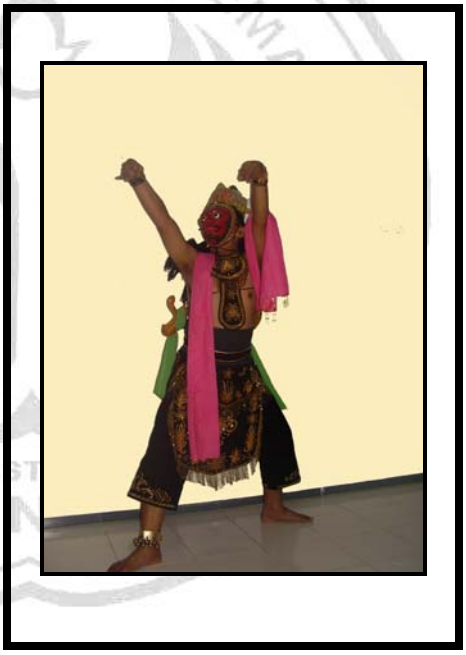
Gambar 79: Motif gerak nggelap Foto: Wido.

4.2.6.39 Ragam Gerak Bumi Langit

Motif yang terdapat di dalam ragam ini adalah motif gerak ulap-ulap bumi dan ulap-ulap langit. Di dalam motif gerak ulap-ulap bumi, sikap kaki tanjek kanan, dengan menghentakkan kaki kanan sekali, kedua tangan mengadakan proses gerak dari atas ke bawah yang berakhir pada posisi lurus ke bawah sedikit

serong ke kiri. Sikap badan sedikit serong ke kiri, kepala sedikit miring ke kiri dengan arah pandang ke serong kanan bawah (Gambar 80). Pada motif gerak ulap-ulap langit, posisi kaki tetap dalam sikap tanjek kanan dengan menghentakkan kaki kanan sekali, sikap badan tegak, kedua tangan bergerak dari sikap ulap-ulap bumi ditarik ke atas dengan posisi akhir lurus ke kanan atas. Sedang kepala pandangan ke telapak tangan kanan. Kedua motif gerak ini masing-masing dilakukan dalam empat kali pengulangan di dalam satu ragam penuh (Gambar 81).

Gambar 80: Ulap-ulap bumi
Foto: Wido



Gambar 81: Ulap-ulap langit
Foto: Wido

4.2.6.40 Ragam Gerak Junjungan Jugak

Ragam gerak ini hanya terdiri dari satu motif gerak yaitu motif gerak junjungan saja. Bedanya dengan ragam gerak junjungan, adalah terletak pada motif gedruk entran yang tidak terdapat pada ragam gerak junjungan jugag. Ragam gerak ini digunakan untuk menghubungkan ragam gerak nggelap dengan bumi langit atau mengganti ragam gerak sirik undang bala mundur (lihat gambar 40).

4.2.7 Kaitan Ragam Gerak Dengan Hitungan Yang Bertumpu Pada Irama Musik

Di dalam bagian terdahulu telah dijelaskan bahwa motif gerak merupakan bagian yang terkecil dari keseluruhan bentuk tari atau koreografi. Dengan demikian jika motif gerak itu berkedudukan sebagai motif, maka ia tidak dapat berdiri sendiri. Motif gerak dapat bermaksud sebagai ragam gerak atau frase gerak apabila telah dipadukan dengan motif gerak lain atau motif gerak tersebut diulang dalam jumlah dan waktu tertentu. Dengan demikian hal ini menunjukkan bahwa 'motif' masih belum terkait dengan irama musik maupun hitungannya. Motif akan bermakna dan terkait dengan irama musik serta hitungan jika berdiri minimal sebagai frase atau 'ragam' gerak, atau sebagai anggota dari suatu frase atau ragam.

4.2.7.1 Pola Hitungan Yang Bertumpu Padsa Musik Iringan Tari Topeng Patih

Di dalam tari Patih ini musik yang digunakan adalah bentuk musik yang berbirama 4/4, artinya setiap satu gatra atau satu birama memiliki nilai empat

hitungan ketukan. Pada gending Beskalan yang baku setiap satu kuplet atau satu gongan terdiri dari delapan pukulan balungan atau delapan hitungan ketukan. Akan tetapi bentuk gending Beskalan ini dapat dikembangkan menjadi kelipatan dua kali, sehingga setiap satu gongan terdiri dari enam belas pukulan balungan atau hitungan ketukan. Namun secara prinsip bentuk tersebut merupakan isian variasi saja, sedangkan ketukan bakunya adalah delapan.

Perhatikan pola hitungan gerak dengan pola hitungan musiknya baik yang baku maupun yang variasi.

1) Gending Beskalan:

a) Gending Baku: . 6 . 5 . 3 . 2 . 6 . 5 . 2 . (1)
I II III IV V VI VII VIII

. 2 . 1 . 2 . 6 . 2 . 1 . 6 . (5)
I II III IV V VI VII VIII

b) Isian variasi:

pertama: 6 5 6 5 3 2 3 2 6 5 6 5 2 1 2 (1)
I II III IV V VI VII VIII

2 1 2 1 2 6 2 6 2 1 2 1 6 5 6 (5)
I II III IV V VI VII VIII

ke dua: 6 5 6 2 3 2 1 6 4 5 6 1 6 5 6 (5)
I II III IV V VI VII VIII

2 1 6 5 3 2 1 2 5 6 5 3 1 6 2 (1)

I II III IV V VI VII VIII

2) Gending Tropongan:

a) Gending baku : 2 1 6 5 2 1 6 5 2 1 5 6 1 2 3 2

I II III IV V VI VII VIII

3 1 2 3 5 6 5 3 5 6 7 6 5 4 2 (1)

I II III IV V VI VII VIII

5 4 2 1 5 4 2 1 5 4 1 2 3 5 6 5

I II III IV V VI VII VIII

6 5 6 2 3 2 1 6 4 5 6 1 6 5 6 (5)

I II III IV V VI VII VIII

b) Isian variasi: 2 1 6 5 2 1 6 5 2 1 5 6 3 2 1 (6)

I II III IV V VI VII VIII

3 2 1 6 3 2 1 6 3 2 1 6 2 1 6 (5)

I II III IV V VI VII VIII

Tanda yang berbentuk angka Arab merupakan notasi gending, sedangkan tanda yang berbentuk angka Romawi merupakan tanda hitungan gerak. Dari keterangan tersebut di atas, kiranya dapat dimengerti bahwa hitungan di dalam gerak senantiasa berhubungan dengan hitungan di dalam musiknya. Sudah barang tentu di dalam gerak, hitungannya tidak selalu tepat dengan hitungan pada

ketukan musiknya, tetapi tumpuan pada ketukan dan irama musik pengiring tersebut dipakai sebagai patokan.

4.2.7.2 Kaitan Garak Dengan Hitungan Yang Bertumpu Pada Irama Musik

Uraian kaitan motif gerak dalam suatu ragam gerak dan pengulangan motif ke dalam frase, kalimat atau ragam gerak yang lain dengan hitungan yang bertumpu pada irama musiknya dalam tari Patih, sebagai berikut.

4.2.7.2.1 Ragam Gerak Gedruk Pondongan

Ragam gerak ini merupakan awal dari tari Patih. Geraknya dimulai setelah pukulan gong atau setelah hitungan ke-delapan. Dengan demikian dimulai hitungan ke-satu dan diakhiri hitungan ke-enam, masing-masing hitungan diisi dua degupan (gedrugan). Kemudian setelah hitungan ke-delapan diulangi lagi dua hitungan.

PERPUSTAKAAN
UNNES

4.2.7.2.2 Ragam Gerak Gedeg Pusingan

Ragam gerak ini digunakan untuk memberi aksen dari ragam gedrug pondongan saat dua hitungan menjelang gong. Oleh karena itu ragam ini hanya terdiri dari dua hitungan dan dua motif gerak. Ragam ini dimulai dari hitungan ke-tujuh dengan motif gedrug pondongan rangkep dan hitungan ke-delapan motif gerak gedegan pusingan.

4.2.7.2.3 Ragam Gerak Pesutan

Ragam gerak ini terdiri dari dua motif, yaitu motif gerak pesut kanan dan pesut kiri. Sedangkan seluruh ragam ini hanya terdiri dari tiga hitungan, yang dimulai dari hitungan ketiga dan ke-empat pesut kanan kemudian hitungan ke-lima pesut kiri.

4.2.7.2.4 Ragam Gerak Jluwat

Ragam gerak ini juga terdiri dari satu motif yang diulang dan memiliki tiga hitungan, dimulai dari hitungan ke-tujuh dan diakhiri hitungan ke-delapan.

4.2.7.2.5 Ragam Gerak Jluwat Balik

Ragam gerak ini merupakan susunan dari tiga motif gerak, yaitu motif gerak mlangkah tangan yang jatuh pada hitungan ke-enam, motif gerak nglewas balik jatuh pada hitungan ke-tujuh dan motif sikap undang bala jatuh pada hitungan ke-delapan.

PERPUSTAKAAN UNNES

4.2.7.2.6 Ragam Gerak Sirik Undang Bala Mundur

Ragam gerak ini merupakan pengulangan dari satu motif gerak saja, yakni motif gerak sirik undang bala yang dilakukan dalam lima hitungan dimulai dari hitungan kesatu sampai kelima.

4.2.7.2.7 Ragam Gerak Sirik Undang Bala Maju

Ragam gerak ini sama persis dengan ragam gerak sirik undang bala mundur, baik motif gerak maupun hitungannya, bedanya hanya arah jalannya maju dan mundur.

4.2.7.2.8 Ragam Gerak Sirik Roncen

Ragam gerak ini juga terdiri dari satu motif yang diulang, yaitu motif sirik roncen, dan terdiri hanya dua hitungan yang dimulai dari hitungan kesatu dan berakhir pada hitungan kedua.

4.2.7.2.9 Ragam Gerak Singget

Di dalam ragam gerak singget ini terdiri dari empat motif gerak, yaitu motif gerak gejroh atau jatuh pada hitungan kelima, motif gerak guwak buri hitungan ke-enam, motif gerak nggunting jatuh pada hitungan ke-tujuh, dan motif gerak mapan pada hitungan ke-delapan. Jika gerakan berlanjut, motif gerak mapan ini langsung diganti dengan motif gerak lanjutannya.

4.2.7.2.10 Ragam Gerak Sembahan

Ketukan maupun hitungan ragam gerak sembahan ini sama persis dengan ragam gerak gedruk pondongan. Demikian pula jumlah susunan motifnya yang diberi aksen dengan sembahan gedeg pusingan, hitungannya juga sama dengan motif gerak gedeg pusingan.

4.2.7.2.11 Ragam Gerak Jomplangan

Sebenarnya ragam gerak ini hanya merupakan variasi saja dan kehadirannya berfungsi memberikan aksen pada gerak berikutnya. Ragam gerak yang amat pendek dan hanya diisi satu motif saja, terdiri dari satu hitungan menjelang gong, yakni hitungan ke-delapan.

4.2.7.2.12 Ragam Gerak Gedruk Tanjek Malang

Struktur motif yang tersusun serta hitungan dan variasinya sama persis dengan ragam gerak gedruk pondongan. Dengan demikian motif gerak yang tersusun dalam ragam gerak gedruk tanjek malang ini adalah motif gerak gedruk tanjek malang yang mempunyai hitungan satu sampai dengan enam ditambah dua hitungan setelah gong.

4.2.7.2.13 Ragam Gerak Gedrug Rangkep Kepat Sampur

Hitungan ragam gerak ini maupun fungsinya, sama dengan ragam gerak gedeg pusingan. Hitungannya dimulai setelah hitungan ke-enam, yaitu dari hitungan ke-tujuh sampai dengan ke-delapan.

4.2.7.2.14 Ragam Gerak Junjungan

Ragam gerak junjungan ini termasuk ragam gerak penghubung dan memiliki tiga hitungan yang dimulai setelah jatuhnya gong atau hitungan ke-delapan. Dengan demikian hitungannya dimulai dari satu, dua, dan tiga (jika diperpanjang menjadi delapan ditambah tiga). Kemudian dilanjutkan dengan motif

gerak gedruk entran yang terdiri dari dua hitungan, yaitu hitungan keempat dan kelima.

4.2.7.2.15 Ragam Gerak Loncatan

Ragam gerak ini memiliki dua motif gerak, yaitu motif gerak loncatan kanan dan loncatan kiri. Keseluruhan ragam gerak ini memiliki sembilan hitungan, yang terdiri dari tepat hitungan ke-delapan (gong) loncatan kanan, hitungan kesatu loncatan kiri. Kemudian hitungan kedua, empat, enam, dan delapan loncatan kanan, sedang hitungan tiga, lima, dan tujuh loncatan kiri.

4.2.7.2.16 Ragam Gerak Bacok Mesut

Di dalam ragam gerak ini terdiri dari tiga motif gerak, yakni motif gerak bacok jatuh pada hitungan kesatu, kemudian gerak ngure rikma pada hitungan kedua, dan ketiga, dan diakhiri motif gerak mesut pada hitungan keempat dan kelima.

PERPUSTAKAAN UNNES

4.2.7.2.17 Ragam Gerak Ilo-ilo Lamba

Ragam gerak ini terbentuk dari satu macam motif, yaitu motif gerak ilo-ilo lamba saja. Ia memiliki hitungan yang diawali dari hitungan kedua sampai dengan hitungan keempat setelah gong. Jadi keseruhannya memiliki sebelas hitungan.

4.2.7.2.18 Ragam Gerak Ilo-ilo Rangkep

Ragam gerak ini juga hanya memiliki satu macam motif gerak, yaitu ilo-ilo rangkep yang diawali dari hitungan kesatu dan diakhiri pada hitungan ke-delapan. Masing-masing hitungan diisi dua gedrukan untuk memberi tekanan gerakan ke kiri dan ke kanan.

4.2.7.2.19 Ragam Gerak Solah Raja

Ragam gerak solah Raja ini yang paling banyak memiliki motif gerak. Yang pertama adalah motif gerak solah pantangan dengan hitungan dimulai dari hitungan kesatu diakhiri hitungan ketiga. Kemudian motif gerak jupuk nduwur pada hitungan keempat, selanjutnya motif gerak garudha ngincer pada hitungan kelima sampai ke-delapan. Selanjutnya motif pondongan pada hitungan kesatu dan dilanjutkan dengan motif gerak pentangan pondongan pada hitungan kedua sampai dengan empat. Disambung dengan motif gerak nigas pada hitungan kelima sampai dengan tujuh dan diakhiri motif gerak gedegan roncen pada hitungan ke-delapan.

PERPUSTAKAAN
UNNES

4.2.7.2.20 Ragam Gerak Solah Raja Rangkep

Ragam gerak Solah Raja Rangkep ini terdiri dari motif gerak ukelan rangkep pada hitungan kesatu, dilanjutkan dengan motif gerak gedegan roncen pada hitungan kedua sampai keempat. Kedua motif gerak ini diulang dua kali, sehingga keseluruhan memiliki delapan hitungan.

4.2.7.2.21 Ragam Gerak Bacok Gedegan

Ragam gerak bacok gedegan ini digunakan sebagai alternatif pengganti motif gerak nigas dan gedeg roncen. Artinya jika sudah menggunakan ragam gerak bacok gedegan tidak perlu lagi menggunakan motif nigas gedeg roncen, begitu sebaliknya. Adapun motif gerak yang terdapat di dalam ragam gerak bacok gedeg roncen ini adalah motif gerak bacok pada hitungan kelima, ngure rikma pada hitungan ke-enam dan ke-tujuh, serta motif gerak gedeg roncen pada hitungan ke-delapan.

4.2.7.2.22 Ragam Gerak Tumpang Tali

Ragam gerak ini sebagai variasi atau pemanis yang hanya terdiri dari satu motif gerak, yaitu motif gerak tumpang tali pada hitungan kesatu setelah gong.

4.2.7.2.23 Ragam Gerak Labas Lamba

Hanya ada satu motif gerak yang diulang-ulang pada ragam gerak labas lamba ini, yaitu motif gerak labas. Motif gerak ini dalam delapan kali pengulangan yang dimulai dari hitungan kedua dan diakhiri pada hitungan kelima setelah gong. Jadi keseluruhannya ada delapan hitungan.

4.2.7.2.24 Ragam Gerak Ngancap Mundur

Di dalam ragam gerak ini terdapat dua motif gerak yang diulang, yaitu motif gerak badak nyula dan motif gerak ngancap daplangan. Keseluruhan ragam

gerak ini terdiri dari tiga hitungan yang dimulai dari hitungan ke-enam dan diakhiri pada hitungan ke-delapan.

4.2.7.2.25 Ragam Gerak Kidang Wangsul

Di dalam ragam gerak ini terdapat dua motif gerak yaitu motif gerak nggunting pada hitungan kesatu kemudian dilanjutkan pada motif gerak labas mapan pada hitungan kedua.

4.2.7.2.26 agam Gerak Labas Kerep/Rangkep

Ragam gerak ini hanya terdapat satu motif gerak labas yang dilakukan secara cepat dan diulang sebanyak sebelas kali yang masing-masing hitungan terisi dua langkah kaki. Hitungannya dimulai dari hitungan ketiga dan berakhir pada hitungan kelima setelah gong.

4.2.7.2.27 Ragam Gerak Ngrawit

Ragam gerak ini juga hanya terdiri dari satu macam motif gerak yang diulang-ulang, yaitu motif gerak ngrawit yang dilakukan dalam sebelas hitungan yang dimulai pada hitungan ke-enam dan diakhiri pada hitungan ke-delapan setelah gong. Di dalam sebelas hitungan tersebut terisi dua puluh kali langkah sedang dan dua kali langkah cepat, unsur gerak kaki adalah gejekan .

4.2.7.2.28 Ragam Gerak Miwir

Pada ragam gerak miwir ini terdapat lima macam motif gerak. Yaitu, motif gerak angkatan rangkep yang dilakukan berturutan dengan motif gerak puteran kanan dan pondongan ngarep kiri dalam satu hitungan yaitu hitungan ke-8 – 1, kemudian dilanjutkan dengan motif gerak angkatan rangkep yang dirangkai dengan motif gerak puteran kiri dan motif gerak pondongan ngarep tengen dalam hitungan kedua dan tiga. Kemudian diulangi lagi motif gerak angkatan ngarep, puteran kanan dan pondongan ngarep kiri pada hitungan keempat dan lima.

4.2.7.2.29 Ragam Gerak Wiwil Jekluk

Ragam gerak ini terdiri dari lima macam motif gerak. Yaitu, motif gerak wiwil tengen pada hitungan ke sa . . . kemudian hitungan ke . . . tu adalah motif gerak jekluk kanan. Dengan demikian satu hitungan terdiri dari dua motif gerak. Adapun hitungan kedua diisi dengan motif gerak nigas, hitungan ketiga diisi motif gerak wiwil kiwa dan jekluk kiwa. Pada hitungan keempat mengulang motif gerak wiwil tengen dan jekluk tengen dilanjutkan dengan hitungan ke-enam nigas, hitungan ke-tujuh wiwil kiwa jekluk kiwa dan diakhiri hitungan ke-delapan dengan motif gerak nigas.

4.2.7.2.30 Ragam Gerak Pincangan

Motif gerak pincangan diulang-ulang sehingga membentuk ragam gerak pincangan ini. Motif gerak ini diulang dalam empat hitungan yang dimulai dari hitungan kedua dan diakhiri pada hitungan kelima.

4.2.7.2.31 Ragam Kencak Balik

Ragam gerak ini terdiri dari dua motif gerak, yaitu motif gerak kencak balik kiri dilakukan dalam dua hitungan dan diulang dalam dua kali pengulangan. Adapun hitungannya dari satu, dua, dan lima enam. Sedangkan motif gerak kencak balik kanan juga dilakukan dalam dua kali pengulangan yang masing-masing dua hitungan dan dimulai hitungan ketiga, empat, dan tujuh delapan.

4.2.7.2.32 Ragam Gerak Ongkekan

Di dalam ragam gerak ongkekan ini terdiri dari dua macam motif gerak, yakni motif gerak ongkekan tengen dan ongkekan kiwa. Kedua macam motif gerak di dalam satu ragam ini diulang masing-masing dua kali dengan hitungan, untuk motif gerak ongkekan tengen dimulai dari hitungan ke-delapan dan diakhiri hitungan ketiga. Sedangkan motif gerak ongkekan kiwa dimulai hitungan keempat dan diakhiri hitungan ke-tujuh. Dengan demikian satu ragam gerak ongkekan ini dilakukan dalam dua gongan atau dua kuplet.

4.2.7.2.33 Ragam Gerak Pentangan Gembira

Ragam gerak ini hanya terdiri dari satu motif yang diulang. Motif gerak tersebut adalah pentangan gembira. Motif gerak ini dilakukan mulai dari hitungan enam dan diakhiri pada hitungan keempat setelah gong.

4.2.7.2.34 Ragam Gerak Kencak Ganggongan

Ragam gerak ini terdiri dari dua macam motif gerak yaitu motif gerak nggejug kiwa dan nggejug tengen. Pada motif gerak nggejug kiwa diulang dua kali dengan hitungan ke-delapan sampai hitungan ke satu dan hitungan keempat dan kelima. Sedangkan motif gerak nggejug tengen hanya dilakukan satu kali pada hitungan kedua dan ketiga.

4.2.7.2.35 Ragam Gerak Ngrawit Gembira

Ragam gerak ini sama dengan ragam gerak ngrawit, hanya berbeda langkahnya saja. Di dalam ragam gerak ngrawit gembira ini hanya terdapat satu macam motif gerak, yakni motif gerak ngrawit yang diulang-ulang. Motif gerak ini dilakukan dalam delapan hitungan yang dimulai dari hitungan ke-enam dan diakhiri pada hitungan keempat setelah gong.

4.2.7.2.36 Ragam Gerak Sembahan Jekluk

Ragam gerak ini sebagai pemanis atau variasi. Sedangkan di dalam satu ragam hanya terdiri dari satu motif gerak, yaitu motif gerak sembahan jekluk, memiliki dua hitungan, yakni hitungan kesatu dan kedua setelah gong.

4.2.7.2.37 Ragam Gerak Kencak Medot

Ragam gerak kencak medot merupakan pengulangan motif dari motif gerak kencak medot itu sendiri. Motif gerak ini dilakukan dalam empat kali

pengulangan yang masing-masing terdiri dari dua hitungan dan dimulai dari hitungan kelima dan diakhiri pada hitungan keempat setelah gong.

4.2.7.2.38 Ragam Gerak Gedegan Gagah

Ragam gerak ini terdiri dari dua motif gerak yang dilakukan berulang-ulang secara bergantian, yaitu motif gerak gedegan tengen dan motif gerak gedegan kiwa. Adapun geraknya dimulai dari hitungan kelima dan diakhiri pada hitungan keempat setelah gong. Dengan demikian kedua motif gerak ini dilakukan dalam delapan hitungan.

4.2.7.2.39 Ragam Gerak Nggelap

Di dalam ragam gerak ini terdiri dari satu motif gerak yang diulang-ulang, yaitu motif gerak labas yang dilakukan secara cepat. Adapun hitungannya dimulai pada hitungan ke-delapan dan diakhiri pada hitungan ke-delapan. Dengan demikian ragam gerak nggelap ini dilakukan dalam sembilan hitungan.

PERPUSTAKAAN
UNNES

4.2.7.2.40 Ragam Gerak Bumi Langit

Ragam gerak ini tersusun dari dua buah motif gerak, yakni motif gerak ulap-ulap bumi dan ulap-ulap langit yang dilakukan secara bergantian. Hitungannya dimulai dari hitungan ke-delapan dan diakhiri pada hitungan kedelapan berikutnya. Untuk motif gerak ulap-ulap bumi selalu jatuh pada hitungan genap dan motif gerak ulap-ulap langit selalu jatuh pada hitungan ganjil.

4.2.7.2.41 Ragam Gerak Junjungan Jugak

Ragam gerak ini juga terdiri dari sebuah motif gerak, yakni motif gerak junjungan, yang dimulai dari hitungan kesatu dan diakhiri pada hitungan keempat setelah gong.

4.2.7.3 Musik Pengiring

Musik iringan tari Topeng Patih ini menggunakan *gending Beskalan* dan *gending Tropongan, yang m*asing-masing menggunakan *gamelan laras pelok patet bem (6)*. Gending Beskalan ini juga digunakan untuk tari putri (khas Malang) pada pembukaan pertunjukan tayub atau wayang kulit gaya Malang. Tarian tradisional putri khas Malang ini juga dinamakan tari Beskalan. Menurut beberapa informan, yang diantaranya dari keterangan almarhum Madyautomo (penari topeng dan empu karawitan gaya Malang}, bahwa ***beskalan*** berasal dari istilah bahasa Jawa setempat (Malang). Yaitu dari akar kata **bit-kal**. **Bit** berasal dari kata *bibit* atau benih, yaitu asal mula (*mula bukane*), dan **kal,** berasal dari kata *cikal* atau awal mula (*kawitan*), perpaduan arti kata tersebut menjadikan kata *cikal bakal,* atau *bibit kawit*, yaitu asal mula (*mula bukane)* (Madyoutomo: wawancara 2 Agustus 2006). Pengertian ini ditambahkan oleh Sumantri, bahwa kata cikal itu berkaitan dengan kelapa (*cikal*). Hubungan ini menunjukkan adanya kaitan dengan sebutan gending *kelapa endhek* (kelapa pendek), gending tersebut kemudian dikenal dengan sebutan Gending Beskalan. Sumantri menandaskan, bahwa istilah Gending Beskalan dalam kalangan masyarakat tayub sebenarnya

tidak populer, lebih dikenal istilah *kelapa endhek* sebagai nama gending (Sumantri: wawancara. 12 Februari 2007).

Pemahaman istilah Beskalan memiliki makna awal atau permulaan, didukung oleh M. Soleh Adipramono (dalang dan pewaris topeng Malang Timur). Kata *beskalan* seringkali dikaitkan dengan *bakal* atau *bakalan*, yaitu barang yang belum jadi, artinya masih berupa bahan baku. Pertimbangan itu dikaitkan dengan seni pertunjukan yang erat kaitannya, dengan tarian tersebut, seperti pada seni pertunjukan ludruk atau tayub pada waktu yang lampau selalu diawali dengan sajian tari Beskalan sebagai tari pembukaan (Adipramono, 1987: 4-7). Asumsi Soleh ini dibenarkan juga oleh Chattam, mengingat dalam wayang topeng Malang tari pembukanya, yang untuk mengawali pertunjukan juga disajikan tari Patih dengan iringan gending Beskalan. Tidaklah mustahil kalau istilah Beskalan tersebut diartikan sebagai awal atau permulaan itu, merupakan arti yang sesungguhnya dalam perkembangan tari di Malang, yaitu sebuah bentuk tari yang merupakan sumber atau tari yang mengawali semua bentuk tari yang berkembang, utamanya tari yang berkembang pada seni pertunjukan tayub atau tari Rema (Chattam: wawancara 5 Juni 2007).

Di dalam penyajiannya kedua gending tersebut dimainkan dengan beberapa macam variasi, yang tiap-tiap variasi membawa/menentukan kelompok gerak. Adapun notasi gending baku pada gending awal, yaitu gending Beskalan:

Buka: 2 3 5 6 5 3 5 1 . 6 . (5)

P N P N P N P N

. 6 . 5 . 3 . 2 . 6 . 5 . 2 . (1)

. 2 . 1 . 2 . 6 . 2 . 1 . 6 . (5)

Bentuk *gending*/lagu Beskalan tersebut termasuk *gending alit* (sederhana) dalam strukur *kempul papat.* Maksudnya, bahwa di dalam satu *kuplet* atau di dalam istilah karawitan lazim disebut *gongan*, terdiri dari empat pukulan kempul (P), empat pukulan kenong (N), dan satu pukulan gong(..).

Sedangkan gending yang kedua berbentuk gending kempul *wolu* (delapan). Yaitu gending Tropongan dengan struktur sebagai berikut; setiap satu *kuplet* atau setiap satu *gongan* terdiri dari delapan *kempul*, delapan *kenong*, tiga puluh dua pukulan *balungan*, dan satu kali pukulan *gong*. Notasi bakunya adalah:

P N P N P N P N
2 1 6 5 2 1 6 5 2 1 5 6 1 2 3 2

P N P N P N P N
3 1 2 3 5 6 5 3 5 6 7 6 5 4 2 (1)

P N P N P N P N
5 4 2 1 5 4 2 1 5 4 1 2 3 5 6 5

P N P N P N P N
6 3 5 6 7 6 5 6 5 4 2 4 2 1 6 (5)

Penggunaan variasi yang diterapkan pada masing-masing gending serta penyesuaian dengan struktur tarinya adalah sebagai berikut.

4.2.7.3.1 Siyaga

Sebagai pengawal atau introduksi, digunakan gending Beskalan *baku* (sesuai dengan notasinya). Pengertian *siyaga* adalah persiapan. Dengan demikian pada bagian siyaga ini masih belum ada gerak, yang ada hanya suara musik gending Beskalan dengan irama *tamban* (lambat) sebanyak dua *gongan*, yakni:

Buka: 2 3 5 6 5 3 5 1 . 6 . (5)

P N P N P N P N
. 6 . 5 . 3 . 2 . 6 . 5 . 2 . (1)

P N P N P N P N
. 2 . 1 . 2 . 6 . 2 . 1 . 6 . (5)

4.2.7.3.2 Maju Gawang

Bagian kelompok gerak ini dimulai dengan kalimat gerak *gedruk miwiti* yang dilanjutkan dengan kalimat-kalimat gerak: *pesutan, jluwat balik, sirik mundur undang bala, jluwat balik, sirik maju, pesutan, singget, sembahan, pesutan, gedruk tanjek malang, bacok, ngure rikma, pesutan, singget, junjungan, loncatan, bacok, ngure rikma, pesutan, singget, sirik undang bala maju, jluwat balik, ilo-ilo lamba, jluwat balik, ilo-ilo rangkep, bacok, ngure rikma, pesutan, singget, junjungan.*

Kalimat-kalimat gerak tersebut menggunakan gending Beskalan dengan variasi sebagai berikut:

P N P N P N P N

6 5 6 5 3 2 3 2 6 5 6 5 2 1 2 (1)

2 1 2 1 2 6 2 6 2 1 2 1 6 5 6 (5)

4.2.7.3.3 Solah Raja

Bagian kelompok Solah Raja ini menggunakan kalimat-kalimat gerak: *solah raja lamba, bacok, gedegan, solah raja rangkep, bacok ngure rikma, pesutan singget, tumpang tali, labas lamba, ngancap mundur, jluwat maju, kidang*

wangsul, labas rangkep, ngrawit andap, bacok, ngure rikma, pesutan singget, miwir, njluwat maju, miwil jekluk, bacok, ngure rikma, pesutan, sirik maju, pincangan, jluwat maju, kencak balik, bacok, ngure rikma, pesutan, singget, ongkekan. Iringan yang digunakan adalah gending Beskalan baku seperti pada siyaga.

P N P N P N P N
6 5 6 2 3 2 1 6 4 5 6 1 2 1 6 (5)

P N P N P N P N
2 1 6 5 3 1 3 2 5 6 5 3 1 6 2 (1)

4.2.7.3.4 Kencak

Pada bagian *kencak* ini terdiri dari ragam atau kalimat-kalimat gerak: *penthang gembira, singget, kencak ganggongan, nrawit gembira, penthang gembira kanan, singget, sembahan jekluk, kencak medot, godegan gagah, singget gedrug labas.*

Kesatuan dari kalimat-kalimat gerak yang terangkum dalam kelompok kencak *ini menggunakan gending tropongan jangkep dengan notasi sebagai berikut.*

P N P N P N P N
2 1 6 5 2 1 6 5 2 1 5 6 1 2 3 2

P N P N P N P N
3 1 2 3 5 6 5 3 5 6 7 6 5 4 2 (1)

P N P N P N P N
5 4 2 1 5 4 2 1 5 4 1 2 3 5 6 5

P N P N P N P N

6 3 5 6 7 6 5 6 5 4 2 4 2 1 6 (5)

4.2.7.3.5 Pungkasan

Di dalam kelompok bagian *pungkasan* atau yang terakhir ini, terdiri dari kalimat-kalimat gerak: *labas kerep, nggelap, junjungan, bumi langit, sembahan,* dan *singget* terus *labas* keluar pentas.

Pada kelompok gerak pungkasan ini menggunakan iringan gending *tropongan jugag* (separuh), yakni:

P N P N P N P N
2 1 6 5 2 1 6 5 2 1 6 5 3 2 1 (6)

3 2 1 6 3 2 1 6 3 2 1 6 2 1 6 (5)

UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
PERPUSTAKAAN
UNNES

BAB V

ANALISIS

Temuan utama yang telah dihasilkan dalam penelitian ini adalah, makna simbol-simbol estetik dalam seluruh kesatuan tari Topeng Patih pada Wayang Topeng dusun Kedungmonggo kecamatan Pakisaji kabupaten Malang. Bentuk atau wujud yang tampak secara visual tersebut bukan sekedar memenuhi kebutuhan estetika atau ritual semata, akan tetapi merupakan simbol-simbol yang menyimpan makna mendalam berkaitan dengan perilaku kehidupan manusia. Dengan demikian tari Topeng Patih pada Wayang Topeng Malang, bukan hanya sekedar tarian pembuka untuk menanti/persiapan digelarnya "*lakon*" pada pertunjukan Wayang Topeng Malang, namun sekaligus merupakan tuntunan yang perlu untuk direnungkan dan direfleksikan pada kehidupan sehari-hari agar sampai pada tujuan hidup, yaitu menuju *sangkan paraning dumadi* sehingga dapat menyatu dengan Tuhannya atau *manunggaling kawula Gusti.*

Berkaitran dengan temuan tersebut, maka dalam analisi ini ada dua hal yang perlu mandapatkan klarifikasi. **Pertama**, tentang analisis struktur gerak tari tari Topeng Patih hubungannya dengan makna yang terkandung di dalam gerak dan pengorganisasiannya. **Kedua**, analisis tentang makna simbol-simbol estetik yang terkandung dalam seluruh aktivitas tari Topeng Patih pada Wayang Topeng Malang.

5.1 Struktur Gerak Tari Topeng Patih

Untuk mengetahui struktur gerak tari tari Topeng Patih, maka digunakan teori struktur gerak tari dari Andreenne Kaeppler yang menganalogikan tari dengan struktur bahasa. Teori ini dikuatkan oleh teori strata dalam sastra oleh Rene Weelek, yang membagi lapisan-lapisan strata bentuk karangan sastra. Lapisan norma yang di atas, menyebabkan lapisan, norma yang di bawahnya. Lapisan norma yang pertama adalah lapisan bunyi (*sound stratum*), lapisan bunyi ini menimbulkan lapisan norma kedua yang disebut arti (*unit of meaning*), pada lapis kedua ini, tiap-tiap kata tunggal mempunyai makna sendiri yang kemudian bergabung di dalam konteks yang melahirkan frase dan selanjutnya melahirkan pola-pola kalimat. Lapisan kedua ini menimbulkan, lapisan ketiga (di bawahnya) yang disebut dunia ciptaan seorang pengarang.

Lapisan yang pertama (*sound stratum*) berupa suku kata, seperti a…ku ka….ki….ku ba….bi….bu…dan seterusnya. Lapisan ini tidak bermakna apa-apa kecuali hanya ada wujud bunyi. Suku kata akan bermakna jika digabung secara koseptual, seperti **a** dan **ku** menjadi bermakna jika menjadi kata **aku**, **ba** dan **bu** akan bermakna jika digabung majadi **babu** dan seterusnya. Tetapi jika hanya sekedar menggabung suku kata tanpa konsep kemungkinan tidak bermakna apa-apa, seperti suku kata **mu** dengan suku kata **wo**, maka terbentuk kata **muwo**? (tidak punya arti apa-apa). Dalam tari lapisan pertama ini disebut unsur gerak. Unsur gerak ini terpotong-potong dari masing-masing anggota tubuh. Seperti unsur gerak kepala, unsur gerak tangan, unsur gerak badan dan unsur gerak kaki.

Dalam unsur-unsur gerak akan bermakna menjadi suatu gerak tari yang bermakna jika merupakan satu kesatuan dari keempat unsur tersebut.

Dalam analisis ini, unsur garak diberi kode-kode tersendiri, yaitu: Unsur gerak kepala diberi kode "**k"**, unsur gerak badan diberi kode "**b"**, unsur gerak tangan diberi kode "**t"**, dan unsur gerak kaki diberi tanda "**kk"**. Maka Bentuk terkecil atau motif gerak (**mg**) merupakan kesatuan dari unsur-unsur gerak, sehingga **mg**=k+t+b+kk

Kemudian strata ke dua dinamakan frase gerak (**Fg)** yang merupakan kesatuan dari motif-motif gerak, maka **Fg**=mg+mg+mg…, dan strata ketiga dinamakan kalimat atau ragam gerak (**Rg**) yang merupakan kesatuan dari frase gerak, maka **Rg**=Fg+Fg+Fg…. Strata keempat dinamakan paragraf atau sesi gerak (**Pg**) merupakan kesatuan dari kalimat-kalimat gerak, maka **Pg**=Rg+Rg+Rg… Adapun strata yang tertinggi adalah bentuk koreografi yang terdiri dari kesatuan paragraf atau sesi gerak. Dengan demikian rumus bentuk koreografi/bentuk tari (**T**), adalah: **T** = Pg+Pg+Pg+…

Secara rinci, struktur tari Topeng Patih memiliki empat paragraf gerak (Pg), yaitu:

5.1.1 Pg 1: *Maju Gawang,* memiliki 10 Rg (kalimat gerak):

c) Rg1*: Gedruk miwiti,* memiliki 4 Fg (frase gerak):

6. Fg1: gedrug pondongan,
7. Fg2: gedeg pusingan,
8. Fg1: gedrug pondongan,

9. Fg3: pesutan,
10. Fg4: jluwat

Kalimat gerak ini jika dilakukan dalam pergelaran Wayang Topeng, dilakukan di dalam ruang "dalam" atau *krombongan,* (di luar panggung) dengan menggerakkan *kelir*/ layar belakang. Dengan demikian masih belum terlihat oleh penonton. Akan tetapi jika ditampilkan sebagai tarian "lepas", maka kalimat gerak ini ditunjukkan.

d) Rg2: *Sirikan*, memiliki 5 Fg:
   6. Fg5: sirik undang bala mundur,
   7. Fg7: jluwat balik,
   8. Fg6: sirik undang bala maju,
   9. Fg3: pesutan,
   10. Fg8: singget
e) Rg3: *Sembahan* memiliki 4 Fg:
   6. Fg9 : sembahan,
   7. Fg10: Sembahan gedeg pusingan,
   8. Fg3 : pesutan,
   9. Fg8 : singget
f) Rg4: *Gedrug Tanjek Malang* memiliki 6 Fg:
   6. Fg11: jomplangan,
   7. Fg12: gedrug tanjek malang,
   8. Fg13: gedruk rangkep kepat sampur,
   9. Fg12: gedrug tanjeg malang,

UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
PERPUSTAKAAN UNNES

10. Fg3 : pesutan,

11. Fg8 : singget

g) Rg5: *Junjungan* memiliki 3 Fg:

6. Fg14: junjungan,

7. Fg15: gejuk entran

8. Fg8 : singget

h) Rg6: *Loncatan* memiliki 5 Fg:

6. Fg16: loncatan kanan,

7. Fg17: loncatan kiri,

8. Fg18: bacok

9. Fg3 : pesutan

10. Fg8 : singget

i) Rg7: *Sirikan* memiliki 2 Fg:

6. Fg6 : sirik undang bala maju,

7. Fg7 : jluwat balik

j) Rg8: *Ilo-ilo lamba* memiliki 2 Fg:

6. Fg19: ilo-ilo lamba,

7. Fg4 : jluwat maju

k) Rg9: *Ilo-ilo rangkep* memiliki 4 Fg:

6. Fg20: ilo-ilo rangkep,

7. Fg18: bacok

8. Fg3 : pesutan,

9. Fg8 : singget

UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
PERPUSTAKAAN UNNES

l) Rg5: *Junjungan* (lihat butir e)

Rumus Paragraf gerak *Maju Gawang* (**Pg1)**, adalah:

Pg1= Rg1+Rg2+Rg3+Rg4+Rg5+Rg6+Rg7+Rg8+Rg9+Rg5

Paragraf gerak *Maju Gawang* ini letaknya di awal tarian, mulai dari keluarnya penari ke dalam panggung. Disamping itu gerakan yang ditampilkan masih cukup sederhana seperti *sirikan, sembahan, gedrukan, junjungan, loncatan dan ilo-ilo*. Paragraf gerak ini menyimbolkan awal mula adanya manusia di dunia. Keluarnya penari dari ruang "dalam" melalui kain yang dibelah atau layar belakang, menggambarkan lahirnya bayi dari rahim ibu.

5.1.2 Pg 2: *Solah Raja* memiliki 10 Rg:

a. Rg10: *Solah Raja lamba* memiliki 3 Fg:
   1) Fg21: solah raja lamba,
   2) Fg18: bacok
   3) Fg23: gedegan lembeyan

b. Rg11: *Solah Raja Rangkep* memiliki 4 Fg:
   1) Fg22: solah raja rangkep,
   2) Fg18: bacok
   3) Fg3 : pesutan,
   4) Fg8 : singget

c. Rg12: *Labas lamba* memiliki 4 Fg:
   1) Fg24: tumpang tali,
   2) Fg25: labas (irama lamban)

UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
PERPUSTAKAAN UNNES

3) Fg26: ngancap mundur,

4) Fg4 : jluwat maju

d. Rg13: *Labas rangkep* memiliki 2 Fg:

1) Fg27: kidang wangsul,

2) Fg25: labas (irama cepat)

e. Rg14: *Ngrawit* memiliki 4 Fg:

1) Fg28: ngrawit andap,

2) Fg22: bacok

3) Fg3 : pesutan,

4) Fg8 : singget

f. Rg15: *Miwir* memiliki 2 Fg:

1) Fg29: miwir,

2) Fg4 : jluwat maju

g. Rg16: *Wiwil Jekluk* memiliki 5 Fg:

1) Fg30: wiwil jekluk tengen,

2) Fg31: wiwil jekluk kiwa,

3) Fg22: bacok

4) Fg3 : pesutan,

5) Fg8 : singget

h. Rg17: *Pincangan* memiliki 3 Fg:

1) Fg5 : sirik mundur,

2) Fg32: pincangan,

3) Fg4 : jluwat maju

UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
PERPUSTAKAAN
UNNES

i. Rg18: *Kencak Balik* memiliki 4 Fg:

1) Fg33: kencak balik,

2) Fg22: bacok

3) Fg3 : pesutan,

4) Fg8 : singget

j. Rg19: *Ongkekan* memiliki 3 Fg:

1) Fg34: ongkekan kiwa

2) Fg5 : sirik mundur

3) Fg35: ongkekan tengen

Rumus Paragraf gerak *Solah Raja* (**Pg2)**, adalah:

Pg2 = Rg10+Rg11+Rg12+Rg13+Rg14+Rg15+Rg16+Rg17+Rg18+Rg19

Sesuai dengan nama paragraf gerak ini, yaitu *Solah Raja* artinya gerak-gerik raja (penguasa), pragraf ini menyimbolkan pola tingkah laku anak-anak yang selalu ingin menang dan benar sendiri, seperti halnya raja yang merupakan penguasa, selalu harus ditaati oleh siapa saja (rakyatnya). Makna ini dikuatkan dengan kalimat-kalimat gerak yang "atraktif" dan "nakal" seperti kalimat gerak *wiwil jekluk,* kalimat gerak *pincangan,* kalimat gerak *kencak balik,* dan kalimat gerak *ongkekan.* Bentuk gerak-gerak pada kalimat gerak tersebut bersifat unik, main-main dan atraktif seperti halnya anak-anak yang masih membutuhkan pertumbuhan fisik, "egois", ingin pengakuan dan sanjungan.

5.1.3 Pg3: *Kencak* memiliki 4 Rg:

a. Rg20: *Pentang Gembira* memiliki 2 Fg:

1) Fg36: pentangan gembira,

2) Fg8 : singget

b. Rg21: *Kencak Ganggongan* memiliki 3 Fg:

1) Fg37: kencak ganggongan,

2) Fg38: ngrawit gembira

3) Fg36: pentangan gembira

c. Rg22: *Kencak Medot* memiliki 2 Fg:

1) Fg39: sembahan jekluk,

2) Fg40: kencak medot

d. Rg23: *Gedegan Gagah* memiliki 2 Fg:

1) Fg41: gedegan gagah,

2) Fg8 : singget

Rumus Paragraf gerak *Kencak* (**Pg3)**, adalah:

Pg3 = Rg20+Rg21+Rg22+Rg23

Paragraf gerak *kencak* ini merupakan simbol sifat-sifat manusia dewasa yang sudah dapat merasakan segala sesuatu yang di dapatkan. Cita-citanya adalah hidup dengan gembira, maka selalu berusaha untuk mencapainya. Sekalipun demikian, usaha tidak selamanya behasil dengan mulus, maka harus dilalui dengan meloncat kesana dan kemari yang divisualkan dengan kalimat gerak

kencak genggongan. Jika manusia sudah mengalami kondisi terpepet/terpaksa, maka baru mengingat yang menciptakannya (Tuhan), maka manusia dewasa membutuhkan untuk mengabdikan diri dengan melakukan *sembahan.* Namun jika segala keinginannya tercapai, maka selalu merasa dirinya sendiri yang berhasil, sehingga **lupa**, bahwa ada pihak lain yang paling berwenang untuk membantu, Dia adalah Dzat Yang Maha Membantu. Oleh karena itu nafsu kesombongan dan kecongkakan yang muncul, merasa gagah sendiri karena dapat meraih keinginannya. Makna ini disimbolkan dengan gerak *gedegan gagah* dengan berkacak pinggang.

5.1.4 Pg4: *Pungkasan* memiliki 5 Rg:

a. Rg13: *Labas kerep* memiliki 2 Fg:

1) Fg25: labas (irama cepat)
2) Fg8 : singget

b. Rg24: *Nggelap* memiliki 3 Fg:

1) Fg42: nggelap,
2) Fg43: junjungan jugag,
3) Fg8 : singget

c. Rg25: *Ulap-ulap Bumi Langit* memiliki 2 Fg:

1) Fg44: ulap-ulap bumi,
2) Fg45: ulap-ulap langit

d. Rg26: *Sembahan pungkasan* memiliki 2 Fg:

1) Fg9 : sembahan,

UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
PERPUSTAKAAN UNNES

2) Fg8 : singget

e. Rg13: *Labas Kerep pungkasan* memiliki 1 Fg:

1) Fg25: labas (irama cepat)

Rumus Paragraf gerak *Pungkasan* (**Pg4)**, adalah:

Pg4 = Rg13+Rg24+Rg25+Rg26+Rg13

Paragraf gerak *pungkasan* mensyiratkan sifat manusia yang sudah lanjut usia. Segala kenikmatan dan kesengsaraan sudah dialami. Maka jika *sangu mulih* (bekal untuk kembali kepadaNya) sudah siap dan merasa cukup, ia selalu ingin mempercepat menemuinya yang dilambangkan dengan gerak *nggelap*, yaitu gerak berjalan dengan kecepatan paling tinggi. Strata gerak berjalan adalah: *labas lamba* (berjalan dengan irama pelan), *labas rangkep/kerep* (berjalan dengan kecepatan dua kali lebih tinggi dari pada *labas lamba*), dan yang paling cepat adalah *nggelap* (berjalan cepat seperti *gelap/*kilatan cahaya petir). Hal ini diperkuat dengan pandangan "menyatunya" dua kutup yang bertentangan, yakni bumi dan langit sudah menjadi satu kesatuan, artinya tidak ada tinggi tidak ada rendah, tidak ada baik, tidak ada buruk dan sebagainya, maka tinggal satu kesatuan antara makhluk dan haliqnya, yaitu *manunggaling kawula gusti* yang ditandai dengan *sembah pungkasan* (terakhir), setelah itu berjalan menuju "tujuan akhir" kehidupan, dengan *labas kerep* masuk ke "dalam" (liang lahat).

Dari uraian struktur gerak tari di atas, dapat dirumuskan struktur Bentuk tari Topeng Patih (TP), sebagai berikut:

TP = Pg1 + Pg2 + Pg3 + Pg4

5.2 Analisis Makna Simbol Estetik Tari Topeng Patih

Dalam menganalisis makna simbol estetik tari Topeng Patih pada Wayang Topeng dusun Kedungmonggo, digunakan pendekatan analisis structural ala Claude Levi Strauss. Menurutnya, analisis mite (mitos) harus berlangsung seperti analisis mengenai bahasa. Unsur-unsur mite, seperti unsur-unsur bahasa yang di dalam dirinya sendiri tidak mengandung makna. Makna baru muncul jika unsur-unsur tersebut bergabung dan membentuk suatu struktur. Mite memiliki muatan naratif, akan tetapi itu bukan makna utama, karena mite menembus hingga melampaui atau men*transendensi* (tidak kasat mata) narasi. (Sudikan, 2001: 30-32). Penemuan inti struktur yang mendasar inilah yang menjadi perhatian pokok dalam analisis struktur mite. Karena pada akhirnya inti struktural yang menyingkap struktur pikiran manusiasendiri serta logika *binary-biner* yang menjadi landasan penopangnya.

Selanjutnya di dalam menganalisis struktural tari Topeng Patih akan digunakan sebagai pijakan model formula Levi-Strauss:

$$fx(a) : fy(b) :: fx(b) : fa^{-1}(y).$$

Keterangan:

(a) = Terem pertama (TP) yang menunjukkan unsur dinamik

(b) = Terem kedua (TK) sebagai mediator

fx = fungsi yang memberi kekhususan pada TP

fy = fungsi yang bertentangan dengan fungsi pertama dan memberi kekhususan kepada TK dalam pemunculannya yang pertama.

Tanda : dan :: dalam analisis menunjukkan hubungan sebab akibat.

Formula tersebut semula oleh Levi-Strauss digunakan untuk mengkaji saling pengaruh antara struktur bawah dan struktur atas dalam jaringan struktur masyarakat dan struktur mite. Dalam analisis struktural, struktur ini dibagi menjadi dua macam, yaitu: pertama; **struktur lahir** atau **struktur luar** (*surface structure)*, dan **struktur batin** atau **struktur dalam** (*deep structure).* Struktur lahir dapat dianalogikan sebagai gejala atau realitas "organik", yang nampak lebih empirik dan konkrit sementara struktur batin lebih kepada makna kultural-sirnbolik, yaitu ide, gagasan yang bersifat, supraorganik, yang sifatnya abstrak dan tak teraba, yang ada di balik realitas organik.

Sebagai langkah awal analisis Tari Topeng Patih, perlu dipotong-potong dalam beberapa unit-unit analisis yang masing-masing berisi suatu deskripsi mengenai suatu hal atau memiliki tema tertentu. Unit-unit analisis yang terdapat dalam satu kesatuan tari Topeng Patih dapat diformulasikan (tafsiran dari formulasi Levi-Strauss) sebagai berikut:

5.2.1 Bentuk Visual Penokohan/Aktor:

Dalam tari Topeng Patih, aktor atau tokoh terdiri dari dua orang yang memerankan tokoh/aktor Topeng putih dan aktor Topeng merah.

$$\mathbf{A= (Aa)_x : (Ab)_x :: y(A)//y(A)^{-1-2}}$$

A = actor

Aa= Topeng putih (*Tih)*

Ab= Topeng merah (*Bang*)

x = fungsi yang memberi kekhasan pada Aa sebagai dzat maskulin (Bapak)

y = fungsi yang memberi kekhasan pada Ab sebagai dzat maskulin (Ibu)

$(A)^{-1,2}$ = tanda kesatuan makna.

Tanda : dan :: dalam analisis menunjukkan hubungan sebab akibat

Penokohan pada tari Topeng Patih tardiri dari sepasang penari yang berpakaian kembar segalanya, kecuali warna topeng yang satu mengenakan topeng merah dan yang lain mengenakan topeng putih. Warna merah dimaknai sebagai anasir wanita (ibu) dan warna putih sebagai anasir laki-laki (Bapak). Tari Topeng Patih berasal dari kata Bang-Tih, yang merupakan simbol kejadian manusia, yaitu percampuran antara Bapak (putih) dan Ibu (merah).

5.2.2 Ritual:

Di dalam ritual terdapat: bagian *uba rampen sesaji* (alat peralatan), perilaku dan mantra atau doa;maka formulasinya dapat dikemukakan sebagai berikut:

$$\mathbf{R= (R1a)_x : (R1b)_x : (R1c)_x :: (R2a)_x : (R2b)_x : (R2c)_x :: y(R) // y(R)^{-1-2}}$$

R = Ritual

R1= Ritual di luar pergelaran

R2= Ritual di dalam pergelaran

a = uba rampen

b = perilaku

c = mantra

x = fungsi yang memberi kekhasan pada R1

y = fungsi yang memberi kekhasan pada R2

PERPUSTAKAAN UNNES

$y(R)^{-1-2}$: tanda kesatuan makna dari ritual.

Tanda : dan :: dalam analisis menunjukkan hubungan sebab akibat

Ritual di dalam tari Topeng Patih selalu dilakukan dalam "dua" situasi, yakni ritual di luar dan di dalam pertunjukan. Ritual di luar pertunjukan meliputi *sandingan*, *samadi*, puasa dalam hari tertentu, khususnya jika hendak membuat topeng. Pada bulan Jawa *Sura* selalu dilaksanakan ritual *suguh*, di tempat yang dipercaya keramat yang disebut *punden* desa (di dusun Kedungmonggo bernama Belik kurung). Disamping itu ada beberapa topeng yang dikeramatkan, sehingga selalu dilakukan ritual terhadapnya. Ritual tersebut intinya merupakan simbol membina hubungan transendental dengan alam maya (roh *punden/mbaureksa* desa), agar terjalin keselarasan, keharmonisan dan keseimbangan, sehingga dapat saling menjaga keselamatan desa beserta masyarakatnya, serta kelestarian budaya wayang topeng. Bukan sebaliknya saling menguasai bahkan saling mengganggu. Dalam ritual senantiasa dilengkapi dengan tiga aspek, yakni alat peralatan berupa sesajian, kemenyan atau dupa dan mantra atau do'a.

Di dalam pertunjukan selalu dilaksanakan upacara ritual, baik di awal, di pertengahan maupun di akhir pertunjukan. Setelah *gending* giro pertama yaitu *gending eling-eling,* dalang mengadakan ritual dengan kelengkapan ritual dan topeng yang hendak dekenakan. Dalam kaitannya dengan seluruh pertunjukan, ritual ini merupakan permohonan selamat kepada Tuhan dengan mengajak semua makhluk penghuni desa baik yang kasat mata maupun yang tidak kasat mata, untuk bersama-sama bergembira menikmati pertunjukan Wayang Topeng. Permohonan selamat ini ditujukan khususnya yang punya hajad sekeluarga, para

pembantu hajadan (*biyada, sinoman*), para pemain dan pekerja panggung (anak wayang, pemusik, dalang, sinden, petugas lampu, sound sistem, dekorator dan lain-lain, juga para tamu dan para penonton/masyarakat desa sekitarnya. Pemandu ritual yaitu dalang menghadapi semua peralatan ritual (*uba rampen*), berupa seperangkat sesajian dan perapian (*prapen)* untuk membakar kemenyan, kemenyan dan dupa ratus lidi (hiu) dan seluruh topeng yang hendak dimainkan, lalu ia membaca mantra sambil membakar kemenyan. Asap dan bahu kemenyan yang harum khas, merupakan simbol penghormatan kepada alam *transcendental.* Penghormatan awal ini lazim disebut *suguh* atau *ngaturi.* Disamping peralatan, komunikasi ritual senantiasa dilakukan melalui pengucapan mantra/doa sesuai dengan yang dikehendaki. Salah satu mantra dalam ritual pertunjukan adalah:

> *bismillahir rohmaanir rohiim, Niyat ingsun sesuci, nyuceni jiwa ragaku, nganggo tirta tempur pitu, gayunge siwur kencono, sabune lisah cendana. Ngadep ngetan sing nyiram malekat Jibril, sineksenan kakang kawah, ngadep ngulon sing nyiram malekat Isrofil, sineksenan adi ari-ari, madep ngalor sing nyiram malekat Mikail sineksenan puser, ngadep ngidul sing nyiram malekat Izroil, sineksenan getih kang suci (ngadep kiblat papat digebyur 3X saka mbunbunan, diterusna madep ngulon kanthi maca rapal karo megeng napas):lakuku dituntun guru sejati, niyatku dipayungi sukma sejati. Laa ilaha illollah muhamnadarosulollah, kasil saka kersaning Allah.*

Dalam kaitannya dengan struktur pertunjukan tari Topeng Patih, **tafsir** ritual yang megawali pertunjukan tersebut sesungguhnya merupakan simbol-simbol perilaku menusia di dalam usaha untuk membersihkan diri atau *sesuci* sebelum melaksanakan segala aktifitas. Terlebih aktifitas dengan hubungan sakral, baik antar manusia dengan Tuhannya maupun antara manusia dengan manusia (seperti menjelang pernikahan), yang fungsinya membersihkan kotoran-kotoran

hati (prasangka buruk, dendam, iri, dengki, srei, hasud, sombong, congkak dan sebagainya).

5.2.3 Giro

Giro adalah musik pengawal sebelum pertunjukan dimulai, yang di dalamnya terdiri dari fungsi dan bentuk lagu beserta makna simbol dalam *gending* atau lagu;

$$\mathbf{G= (G1)_x : (G2)_x : (G3)_x : (G4)_x :: y\ (G1, G2, G3, G4)// y(G)^{-1\text{-}2\text{-}3\text{-}4}}$$

G = Giro

G1, G2, G3, G4, dst = jenis gending/lagu giro

x = fungsi yang memberi kekhasan pada $G_{1,2,3,4\ldots}$

y = fungsi yang memberi perubahan makna pada $G_{1,2,3,4\ldots}$

$y(G)^{-1\text{-}2}$: tanda kesatuan makna dari Giro.

Tanda : dan :: dalam analisis menunjukkan hubungan sebab akibat

Gending-gending giro merupakan salah satu bagian dari seluruh pertunjukan Wayang Topeng, sehingga tampilannya mutlak harus ada. Kegunaan dan makna, *gending giro* ada yang wajib disajikan, ada pula yang disajikan sebagai tambahan untuk mengisi waktu. Nama-nama dan bentuk gending giro mengandung makna baik internal (dalam diri pertunjukan Wayang Topeng itu sendiri) maupun makna eksternal (di luar pertunjukan, seperti penonton/tamu, yang punya hajad dan sebagainya). *Gending-gending giro* yang wajib dibunyikan tersebut, ialah: *gending Eling-eling*, memiliki makna pepeling (peringatan) mengenai sikap, tingkah laku maupun perjalanan hidup manusia di dunia fana ini.

Lebih tegasnya adalah eling marang Gusti Kang Maha Kawasa, (ingat kepada Tuhan Yang Maha Esa) yang menjadikan, menggerakkan dan membinasakan. Oleh sebab itu makna "perintah" tersirat di dalam gending ini "eling-elingen" sakabehing piwulang (ingat-ingatlah segala pelajaran) yang sudah dilihat dan diresapi di dalam pertunjukan Wayang Topeng nanti. Yang ke dua *gending Krangehan*, dari kata "*rangeh atau ranggeh*" yang artinya berusaha mendapatkan sesuatu yang tidak dekat atau tidak rendah. Maka krangehan atau kranggehan memiliki makna, bahwa, hidup itu hanya seperti orang bepergian yang singgah untuk minum saja. Oleh karena itu dalam hidup yang sesingkat itu, manusia dianjurkan untuk berusaha semaksimal mungkin (*ngrangeh/ngranggeh*), baik menggunakan tenaga, pikiran maupun materi, untuk meraih cita-cita. *Gending Loro-loro,* berasal dari bahasa Jawa, yang artinya "dua". *Loro-loro* berarti dua-dua maksudnya berjodoh-jodoh. Isi kehidupan di dalam dunia ini sesungguhya hanya ada dua macam paradoxial, yaitu ada langit ada bumi, ada siang ada malam, ada laki-laki ada perempuan dan seterusnya. Sesungguhnya jika manusia memilih cinta kasih akan menghasilkan kesuburan dari buah cinta kasih tersebut, sehingga akan menurunkan *wiji* atau benih yang baik. Lebih jauh, hubungan *loro-loro* ini sifatnya makro, untuk seluruh alam semesta. Maka jika hubungan cinta kasih ini diterapkan dalam kehidupan, akan mempengaruhi kesuburan dan kedamaian eko sistem. Yang ke tiga adalah *gending Sapu Jagad*, mengandung makna membersihkan jagad/dunia yang dimaksud adalah do'a permohonan kepada Tuhan agar jagad/dunia hari ini bersih dari segala rintangan maupun petaka, seperti cuaca (bersih tidak hujan, angin gempa dan lain sebagainya), gangguan

keamanan (maling, rampok, copet, jambret dan sebagainya) maupun gangguan orang-orang yang memusuhi, apakah kepada tuan rumah atau kepada perkumpulan Wayang Topeng (penari, pengendang, dalang dan sebagainya), berupa "hantaman ilmu supranatural" seperti tenung, santet, guna-guna dan sebagainya. Dalam faham filsafat Jawa, *jagad* atau *buwana* ada dua macam, yaitu: *jagad alit* dan *jagad agung*. Pengertian *jagad alit* adalah badan *wadag* (lahiriah) manusia dan alam semesta (mikro kosmos). Sedangkan *jagad agung* adalah wahana atau tempat dari segala tata aturan (norma) maupun sikap dan tingkah laku manusia (makro kosmos). Maka dari itu *Sapujagad* mengandung pengertian "usaha untuk membersihkan lahir dan batin beserta wadah/wahana dari tata aturan/norma, sikap dan tingkah laku manusia di jagad raya ini." Dengan harapan penonton memperoleh suatu keseimbangan lahir dan batin di dalam mengamati, menyerap isi yang dihayati dari seluruh pertunjukan Wayang Topeng tersebut. Gending wajib yang ke empat, adalah *gending Gondhel* berarti pegang atau pegangan. Pesan yang tersirat di dalam makna *gending Gondhel* ini adalah untuk "memegang teguh" makna pertunjukan (isi lakon) Wayang Topeng yang disaksikan tersebut. Sebab jika tidak mempunyai pegangan atau *gondhelan* dalam hal ini yang dimaksud adalah keimanan, maka akan tergoyahkan pendirian penonton dengan hanya melihat dan menyenangi lahiriyah saja. Dikhawatirkan jika hanya senang dengan hal-hal yang lahiriyah, mengesampingkan makna yang lebih berarti dari inti lakon, sehingga dirinya akan tertipu. Padahal yang dianjurkan bahkan diajarkan adalah mencari makna sejati bukan makna semu.

Disamping itu, khusus untuk dusun Kedungmonggo dan sekitarnya, masyarakatnya mempercayai ada gending giro yang wajib dibunyikan atas permintaan punden *Belik Kurung, yaitu gending Lirkantu.*

5.2.4 Solah

Solah terdiri dari, konsep teknik, konsep; bentuk gerak dan formasi.

$$\mathbf{S= (Sa)_x : (Sb)_x : (Sc)_x :: y(S)// y(S)^{-1-2}}$$

S = Solah/gerak tari

Sa = konsep teknik gerak

Sb = bentuk gerak

Sc = formasi

x = fungsi yang memberi kekhasan pada S

y = fungsi yang memberi pemaknaan pada S

$y(S)^{-1-2}$ = tanda kesatuan makna dari Solah.

Tanda : dan :: dalam analisis menunjukkan hubungan sebab akibat

Dalam konsep teknik gerak (Sa) Tari Topeng Patih, *solah* merupakan elemen yang paling mendasar, sebab secara umum, *solah* dapat dimengerti sebagai "gerak". Namun demikian istilah *solah* ini dapat bermakna ganda, seperti *solah raja* , dalam hal ini ***solah*** berarti ragam gerak. Sedangkan *solahe sing cetha*, ***solah*** di sini berarti keterampilan melakukan gerakan. *Solah* dalam Wayang Topeng Malang termasuk Tari Topeng Patih, memiliki norma yang "baku" sebagai pembentuk karakter. Dengan demikian untuk mencapai karakter dan memenuhi norma-norma *solah Malangan* tersebut, diperlukan teknik dan konsep

gerak yang tepat. Ada lima konsep teknik tari Malang, yakni 1) ***Patrap*** merupakan sikap gerak tubuh dan bagian-bagiannya secara keseluruhan yang sifatnya statis, tetapi sudah mengarah pada salah dan benar. Contohnya *patrap adeg wala*, yaitu berdiri dalam sikap siaga, biasanya disebut *tanjek* (*tanjak* dalam istilah tari Surakarta/Yogyakarta). *Patrap adeg wala,* melibatkan sikap gerak kepala, leher, tangan, bahu, dada, perut, pinggul, paha, betis dan kaki. Masing-masing akan mengorganisasi kerja otot secara otomatis, mana yang tegang dan mana yang kendor. 2) ***Solah,*** yaitu gerak yang sudah terorganisasi dengan irama musiknya (*gending*). Didalam tari Topeng Malang, gerak tidak mengalir menurut ketukan jatuhnya balungan, tetapi lebih banyak mengikuti pola kendangan. Tari Malang, dibentuk oleh musiknya (*gending*), sebab *gending* ada dulu, maka Malang *njogedi gending.* Setiap bentuk *gending* Malang membawa pola kendangan sendiri. *Solah* bertumpu pada patrap, jika patrapnya benar, maka *solahe resik* (desain-desain gerakannya terlihat dengan jelas). 3) ***Greged*** adalah semangat spirit dari "dalam"**.** *Patrap* yang benar akan menghantarkan *solah* yang mantap dan *resik*. Dari keduanya akan menumbuhkan daya hidup jika diisi oleh semangat spirit dari "dalam". Ia merupakan ungkapan rasa/ekspresi yang terdalam yang lahir dari luluhnya gerak dan irama, tempo serta ketepatannya dengan bunyi pola *kendangan*. 4) ***Ulat*** adalah bentuk visual dari wajah penari. *Ulat* merupakan perwujudan transparansi diri untuk menyampaikan berbagai macam suasana melalui simbol-simbol wajah, seperti gembira, agung, sedih, marah, romantis dan sebagainya. Dengan demikian *ulat* sebenarnya adalah greged yang divisualkan melalui perangai wajah. Tidak terlalu sulit pada tarian yang menampakkan

wajahnya secara visual, akan tetapi sangat berbeda jika penari menggunakan topeng. Oleh karena itu yang sering dijumpai, penari topeng untuk memvisualkan ulat hanya dengan *manthuk-manthuk, gela-gelo, tolah-toleh* yang tidak dimengerti maksudnya. Penari topeng akan dapat memvisualkan *ulat* dengan baik dan benar, jika ia sudah kenal dan akrap dengan topengnya. Untuk itu penari yang pertama perlu memahami dengan cermat bentuk dan anatomi topeng tersebut. Bagaimana wajah, mulut, mata, alis mata, kedudukan arah pandang mata (ke bawah, lurus kedepan, membelalak dan sebagainya). Kecermatan pemahaman terhadap topeng tersebut merupakan kunci untuk menuangkan *ulat. 5)* Yang dimaksud *pandeleng* adalah penglihatan mata topeng itu sendiri. Untuk itu perlu pemahaman yang tepat dalam mengenakan topeng pada wajah penari dengan tepat. Selanjutnya mengatur gerak kepala, apakah berpusat pada dagu, ujung kepala, leher dan sebagainya. Hal ini secara teknik sangat mempekerjakan mata penari. Apakah membelalak, pandangan ke depan, ke atas, ke bawah, memejamkan mata dan sebagainya sesuai dengan karakter topeng dan suasana tari. Rasimun (almarhum) maestro peneri topeng desa Glagahdowo pernah menjelaskan, bahwa : "*topeng iku ya rupamu, lek seneng ngguyu, lek susah mrengut, lek muring-muring ya mendhelik"* (Rasimun: dokumen wawancara 1987). Artinya: topeng itu adalah wajahmu, jika senang tertawa, jika susah murung, jika marah melotot.

Secara sederhana, penulis meringkas pemahaman tentang konsep teknik tari Malang, yang juga terdiri dari 5 (lima) macam, yakni: 1) *Jatuh* (kokoh), yaitu ketepatan dan kesiapan di dalam melakukan gerak, sehingga tidak tergoyahkan dengan sesuatu. 2) *Manteb*, yaitu kekuatan kehendak di dalam menari, meyakini

dirinya di dalam menuangkan gerak maupun karakteristiknya. 3) *Pandengan/*focus. Di dalam menari tanpa topeng, orang dapat melihat ekspresif tidaknya penari terutama dari pandangan **mata.** Tetapi jika menggunakan topeng, *pandengan* bukan dari mata visual, melainkan dari **mata hati.** Dengan demikian *pandengan/*focus merupakan faktor penting di dalam menari. 4) *Siku (*keselarasan antara ungkapan bentuk gerak, ekspresi, irama). 5) *Cakrak/trengginas,* yaitu keterampilan di dalam menggerakkan solah maupun mengungkapkan karakter.

Disamping ke lima pedoman teknik tersebut, joged Topeng Malang memiliki pegangan/pandangan hidup atau *paugeran* yang disebut M lima, atau *Malima* yang terdiri dari; *Majeg, Mapak, Megeng, Mapan* dan *Mengku* (Chattam, wawancara, 5, 19, 29 Juni 2007, 23 Septembar 2007). *Paugeran* M lima tersebut merupakan model tuntunan dalam berkehidupan dan bermasyarakat.

M yang pertama adalah ***Majeg,*** maknanya kokoh dalam bahasa Jawa *jatuh.* Pengertiannya bahwa dirinya sudah benar-benar siap, tidak ada sedikit keraguan di dalam melakukan gerak, baik kesiapan otot-otot fisik, maupun kesiapan rohani berkaitan dengan penghayatan. *Majeg* dapat terjadi jika sudah dilandasi dengan perasaan **iman** atau **keyakinan** yang kokoh. Dalam kaitannya dengan pandangan maupun pedoman hidup, manusia jika memegang satu keyakinan harus kokoh atau *jatuh.* Karena yakin atau iman itu perilaku hati, bukan akal, tetapi akal dapat membuktikan dan memperkuat hati. Dengan demikian keyakinan hanya satu, tidak "mendua", seperti halnya "hidup" itu hanya satu, yaitu Dia yang Maha Hidup.

M yang kedua yaitu ***Mapak***, secara fisik adalah "menghadap" atau *ngadep,* bukan dalam posisi miring atau serong. Artinya *ngadep* adalah benar-benar berani (*wani*). Berani karena sudah memiliki kesiapan, kemantaban hati, tidak ada lagi rasa was-was atau keraguan. Makna yang tersirat adalah kejantanan, berani menghadapi segala resiko (*lek wani ya wani, ora kathik nganggo……*). Konsep perang pada Wayang Topeng Malang saling berhadapan adu kekuatan, tidak diperlukan teknik menghindar dan menyerang, artinya saling memukul, saling menendang, saling mendorong dengan kekuatan keyakinannya masing-masing. Kemudian yang kalah dilempar/dibuang terus lari tetapi tidak saling mambunuh. Makna simbolik pada tari perang ini, bahwa kehidupan manusia didunia ini dilengkapi dengan berbagai alat termasuk indra dan nafsu. Tiada seorangpun yang mampu membunuh keinginannya, kecuali hanya mengarahkan (Chattam, 2008:140). Adanya indra yang mendorong nafsu ini akan datang silih berganti secara terus-menerus beradu kekuatan dan atau kekuasaan. Mana yang kalah akan terseingkir sementara, pada saatnya akan datang kembali mengadu kekuatan dan kekuasaan. Pertentangan ini akan berakhir ketika manusia berakhir pula di alam dunia ini.

M yang ketiga adalah ***Megeng***, yaitu mengendalikan, yaitu kemampuan untuk mengendalikan diri, baik sebagai kontrol emosi, maupun control tenaga agar tidak berlebihan (*over*) atau sebaliknya terlalu lemah. *Megeng* merupakan simbol perilaku manusia hidup di jagad raya ini agar dapat senantiasa menahan diri dari segala hawa nafsu. Artinya tidak mematikan nafsu, tetapi memfungsikan selaras dan seimbang sesuai dengan kebutuhan.

M yang ke empat adalah ***Mapan***, yaitu menempati tempat yang semestinya dalam kondisi yang tepat, benar, tidak ragu, tidak kacau. Ini merupakan posisi sempurna sebelum dan sesudah melakukan berbagai macam gerak. Dalam kehidupan masyarakat, kehidupan di dunia yang diharapkan adalah *mapan*, artinya sudah sesuai dengan harapan dan cita-citanya. Dengan demikian manusia yang sudah *mapan*, sudah tahu tempat kedudukan dimana ia harus berada *empan papan,* hatinya tenang, hidupnya tidak kacau, nafsunya tidak ngacau. Ia sudah dapat menjadi tauladan bagi orang lain, dapat memberi petunjuk, sementara perilakunya sudah tanpa petunjuk, karena jiwanya kokoh, hatinya bersih, cerdas akal budinya, perilakunya benar dan menyenangkan. Inilah yang dikatakan *mapan samubarange.*

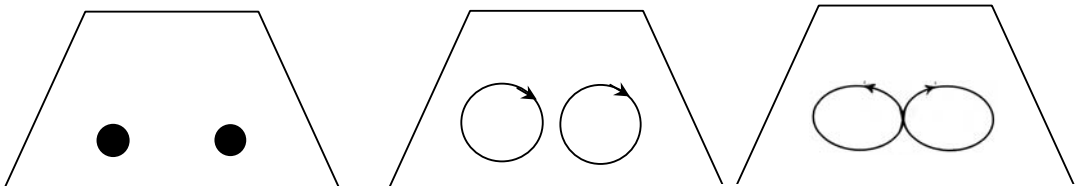
M yang ke lima yaitu ***Mangku*** adalah menguasai dari segala aspek baik lahir maupun batin, sehingga gerak dan karakter sudah hafal bukan karena menghafal, tepat dinamis bukan karena dipikir, ekspresi bukan karena dipaksakan. Kesemuanya berjalan mengalir bagai air sungai yang tidak lagi diperintah dan diarahkan. Oleh sebab itu, dalam seluruh kehidupan manusia, baik lahir dan batin, luar dan dalam, jagad agung dan jagad alit sudah menyatu menjadi satu kesatuan. dengan kata lain jika segalanya sudah *kawengku*, maka sudah tidak ada lagi "beban" perasaan mudah dan sukar, berat dan ringan, salah dan benar, karena mudah dan sukar, berat dan ringan, salah dan benar, sudah melabur menjadi satu dengan Yang Memiliki, *manunggal klawan Ingkang Kagungan.*

Bentuk gerak secara rinci telah dipaparkan pada analisis koreografi di atas, yang pada dasarnya pada seluruh gerakan tari Topeng Patih menggambarkan

perjalanan dan perilaku kehidupan manusia dari lahir sampai meninggal dunia. Pernik-pernik yang ada di dalamnya merupakan isi dan dinamika yang harus dijalani atau bahkan harus ditinggal.

Formasi penari atau pola lantai pada tari Topeng Patih pada dasarnya ada tiga macam yaitu formasi berpasangan (*setangkep),* formasi lingkaran (*kalangan)* dan formasi angka depan (*ngendali*)*.* **Pertama** formasi ***setangkep*** atau **sepasang** ini digunakan untuk melakukan ragam gerak tari di tempat (statis). Kedudukan tokoh *Tih* penari yang mengenakan topeng putih, berada di sebelah kanan, sedangkan tokoh *Bang* penari yang mengenakan topeng *abang/*merah berkedudukan di sebalah kiri. Seluruh ragam gerak yang dilakukan dalam formasi ini "sama dan sebangun". Desain gerak tari yang sama dan sebangun untuk kedua penari *Bang* dan *Tih* ini menggambarkan konsep dwitunggal, atau *loro-loro ning atunggal.* Konsep ini mirip sekali dengan konsep tari Bedhaya pada tokoh *Endel pajeg* dan *Batak* yang memegang peranan paling baku atau menjadi pusat cerita dalam tari Bedhaya. Yang ke **dua**, formasi lingkaran atau *kalangan*, yang merupakan gambaran jagad, baik *jagad alit* maupun *jagad agung*. *Jagad alit* adalah badan wadag (lahiriah) manusia dan alam semesta (mikro kosmos). Sedangkan *jagad agung* adalah wahana atau tempat dari segala tata aturan (norma) maupun sikap dan tingkah laku manusia (makro kosmos). Lingkaran merupakan gambaran "kehendak" manusia yang tidak ada batasnya. Hal ini dapat dipahami karena secara haqiqi, manusia memiliki sifat dasar —ingin yang ter/paling— yang pusatnya berada di dalah hati atau *qalbu*, yang lebih lazim disebut "kehendak". Kehendak inilah yang menyebabkan manusia selalu

mengembara berputar-putar mengitari jagad raya (mikro kosmos) untuk mencari. Maka dalam istilah pepatah Jawa: *ora ana ambane jagad ngluwihi kekarepan* (tidak ada lebarnya jagad yang melebihi "kehendak" manusia). Pengembaraan "kehendak" ini akan berhenti ketika jagad raya sebagai mikro kosmos (*jagad alit*) sudah menyatu dengan *jagad agung* (makro kosmos). Penyatuan kedua jagad ini dalam kepercayaan Jawa dinamakan *manunggaling kawula gusti* (menyatunya makhluk dengan khaliqnya). Ke **tiga** adalah formasi angka 8 atau *ngendali***.** Formasi ini selalu diawali dari tengah menuju kearah kanan, kembali ke tengah kemudian diteruskan ke arah kiri, selanjutnya kembali ke tengah lagi. Formasi ini memiliki lambang/simbol tentang perilaku manusia. Berputar ke kanan maksudnya adalah menuju dunia nyata (alam duniawi) dan berputar ke kiri menuju alam surgawi (dunia maya). Kanan adalah sesuatu yang baik atau dianggap baik atau dibuat baik. Maka berputar ke kanan/*ngendali tengen* menuju sesuatu yang baik, nikmat, menyenangkan dan seterusnya. Di dunia ini, orang senantiasa mencari bahkan meraih segala sesuatu yang baik agar hidupnya baik yaitu *ayem-tentrem* (damai dan bahagia). *Ngendali kiwa* yaitu berputar dari pusat gerak (tengah) ke arah kiri dan berakhir di tengah. Berputar ke arah kiri adalah menuju alam surgawi (dunia maya). Jika kanan adalah sesuatu yang baik atau dianggap baik atau dibuat baik, sebaliknya kiri adalah sesuatu yang dianggap, salah, jelek, perusak dan sebagainya. Oleh karena itu, jika manusia berani menanggulangi segala ke "kiri"an (salah, jelek, perusak), sehingga dirinya dapat berdiri dalam ke "kanan"an, terlebih mampu meng"kanan"kan yang kiri, maka dia dalam alam maya menuju ke surga.



Formasi *setangkep* Formasi lingkaran Formasi *Ngendali*

Skema formasi tari Topeng Patih pada Wayang Topeng Kedungmonggo kabupaten Malang

5.2.5 Tata Busana

Strutur tata busana pada tari Topeng Patih meliputi konsep, bentuk dan makna tata busana.

$$\mathbf{T = (Ta)_x : (Tb)_x :: y(T) \ // \ y(T)^{-1\text{-}2}}$$

T = Tata busana tari Topeng Patih

Ta= Konsep tata busana Topeng Patih

Tb= Bentuk tata busana Topeng Patih

x = fungsi yang memberi kehasan pada T

y = fungsi yang memberi pemaknaan pada T

$y(T)^{-1\text{-}2}$ = Tanda kesatuan makna tata busana Topeng Patih

Tanda : dan :: dalam analisis menunjukkan hubungan sebab akibat

Tata rias dan tata busana tari Topeng Patih tidak berbeda dengan busana beberapa tokoh prajurit dalam dramatari Wayang Topeng Malang. Tata busana yang dikenakan oleh dua penari Topeng Patih ini sama dan sebangun, kecuali warna topengnya saja yang berbeda, satu menggunakan topeng warna **putih** dan

yang lain menggunakan warna **merah**, namun demikian karakter wajahnya sama. Adapun busana yang dikenakan oleh tarian ini adalah: (1) Hiasan kepala pada tari Patih perkumpulan wayang topeng Kedungmonggo menggunakan jamang gelung yang dihiasi kancing gelung, menunjukkan karakter gagah, dibagian sisi kiri dan kanan diikatkan *roncen koncer*, yaitu bunga tiruan yang terbuat dari benang siet yang berwarna-warni dan disusun sedemikian rupa yang berfungsi sebagai aksesoris sekaligus sebagai properti tari. (2) Bagian belakang kepala menggunakan rambut palsu, bisa menggunakan wig atau udalan. Rambut palsu ini memberikan kesan proporsi yang seimbang, sebab jika tidak menggunakan rambut palsu, maka kepala kesannya memanjang, karena jamang hanya sedikit menumpang di atas kepala. (3) Hiasan leher menggunakan kalung kace panjang. (4) Sebagai properti tari pada lehernya dikalungkan *sampur/*selendang. (5) Hiasan tangan, di bagian bahu menggunakan gelang bahu, lazim dinamakan *klat bahu.* Sedangkan di pergelangan tangan dihiasi *pols decker* (gelang dari kain yang sewarna dengan rapek maupun celananya. (6) Bagian bawah mengenakan celana bordir hitam, dengan panjang sedikit di bawah lutut terbuat dari kain beldru yang disulam dengan manik-manik berwarna emas. (6) Hiasan penutup bagian depan dan belakang, dinamakan *rapek* (ada yang menamai *sembong*). Ada *rapek ngarep* (depan) dan *rapek mburi*(belakang) yang pertemuan di kanan dan kiri dilengkapi dengan *pedangan* sebagai hiasan sekaligus penutup bagian samping. (7) Untuk mengikat *rapek*, celana dan pedangan agar rapi digunakan *stagen* atau *centing,* yaitu kain pengikat yang lebar kira-kira 20 cm dan panjang 2,5 – 3 meter. (8) Di bagian punggung penari dihiasi, *badong* (semacam sayap, Surakarta menamakan

praba), sebagai simbol kebesaran/prestice. (9) Kelengkapan aksesoris manusia Jawa adalah pusaka yang berwujut keris dan dipasang di pinggang sebelah kanan. (10) Sedangkan pada pergelangan kaki kanan dipasang *gongseng/krincing* sebagai penguat daya hidup tarian. *Gongseng* merupakan salah satu ciri khas tari-tarian tradisional Jawa Timur, khususnya tari tradisional Malang.

Jika dicermati, sepasang penari dengan busana yang sama, menyimbolkan kesatuan jiwa. Secara fisik tampak dua dan dikuatkan dengan warna topeng yang berbeda yaitu *abang*/merah dan putih. Namun secara hakiki semua paradoksial ada dalam diri masing-masing manusia. Kejantanan, kelemahlembutan, keangkuhan, ketulusan, kebesaran, kerendahan dan seterusnya merupakan sifat-sifat alamiah atau sifat kodrati manusia. Hanya diri sendiri yang dapat memilih yang mana yang harus dituruti dan dikembangkan.

5.2.6 Musik Pengiring

Strutur musik pengiring (*Gending*) terdiri dari bentuk, fungsi, irama, dan makna *gending*,

$$M = (M\,a)_x : (Mb)_x : (Mc)_x :: y(M)//y(M)^{-1-2-3}$$

M = Musik pengiring tari Topeng Patih

Ma = bentuk gending

Mb = fungsi gending

Mc = konsep gending

x = fungsi yang memberi kehasan pada M

y = fungsi yang memberi pemaknaan pada M

$y(M)^{-1-2-3}$ = Tanda kesatuan makna musik pengiring Topeng Patih

Tanda : dan :: dalam analisis menunjukkan hubungan sebab akibat

Musik pengiring tari Patih/Bangtih ini menggunakan *gending Beskalan* dan *gending Tropongan, yang m*asing-masing menggunakan *gamelan laras pelok patet bem (6)*. ***Beskalan*** berasal dari istilah bahasa Jawa setempat (Malang) dari akar kata **bit-kal**. **Bit** berasal dari kata *bibit* atau benih, yaitu asal mula (*mula bukane*), dan **kal,** berasal dari kata *cikal* atau awal mula (*kawitan*), perpaduan arti kata tersebut menjadikan kata *cikal bakal,* atau *bibit kawit*, yaitu asal mula (*mula bukane)* (Madyoutomo: wawancara 2 Agustus 2006). Pemahaman istilah Beskalan memiliki makna awal atau permulaan, *beskalan* seringkali dikaitkan dengan *bakal* atau *bakalan*, yaitu barang yang belum jadi, artinya masih berupa bahan baku. Tidaklah mustahil kalau istilah Beskalan tersebut diartikan sebagai awal atau permulaan itu, merupakan arti yang sesungguhnya dalam perkembangan tari di Malang, yaitu sebuah bentuk tari yang merupakan sumber atau tari yang mengawali semua bentuk tari yang berkembang, utamanya tari yang berkembang pada seni pertunjukan tayub atau tari Rema. (Chattam: wawancara 5 Juni 2007). Sedangkan gending *Tropongan* berasal dari kata Tropong, yaitu alat untuk melihat sesuatu sampai sekecil-kecilnya. Makna yang tersirat dalam gending *Tropongan* pada tari Topeng Patih ini memberikan penguatan bahwa tarian ini merupakan asal mula kejadian manusia hingga sampai pada akhir hayatnya, adalah meneropong, mencermati sikap dan segala perilaku manusia dari sejak proses kejadiannya, kelahiran, perilaku dan sifat-sifat hidup didunia hingga menghadap Sang Pencipta.

Di dalam penyajiannya kedua gending tersebut dimainkan dengan beberapa macam variasi, yang tiap-tiap variasi membawa/menentukan kelompok gerak. Adapun notasi gending baku pada gending awal, yaitu gending Beskalan:

Buka: 2 3 5 6 5 3 5 1 . 6 . (5)

P N P N P N P N

. 6 . 5 . 3 . 2 . 6 . 5 . 2 . (1)

. 2 . 1 . 2 . 6 . 2 . 1 . 6 . (5)

Gending Beskalan ini termasuk *gending alit* (sederhana) dalam strukur *kempul papat.* Dalam satu *kuplet* atau di dalam istilah karawitan lazim disebut *gongan*, terdiri dari empat pukulan kempul (P), empat pukulan kenong (N), dan satu pukulan gong(..).

Sedangkan gending yang kedua berbentuk gending kempul *wolu* (delapan). Yaitu gending Tropongan dengan struktur sebagai berikut; setiap satu *kuplet* atau setiap satu *gongan* terdiri dari delapan *kempul*, delapan *kenong*, tiga puluh dua pukulan *balungan*, dan satu kali pukulan *gong*. Adapun notasi bakunya adalah sebagai berikut:

P N P N P N P N

2 1 6 5 2 1 6 5 2 1 5 6 1 2 3 2

P N P N P N P N

3 1 2 3 5 6 5 3 5 6 7 6 5 4 2 (1)

P N P N P N P N

5 4 2 1 5 4 2 1 5 4 1 2 3 5 6 5

P N P N P N P N

6 3 5 6 7 6 5 6 5 4 2 4 2 1 6 (5)

Menjelang akhir tarian gending Tropongan disingkat, untuk memebrikan suasana yang makin meningkat (suasana dramatic). adapun notasinya sebagai berikut:

	P		N		P		N		P		N		P		N
2	1	6	5	2	1	6	5	2	1	6	5	3	2	1	(6)
3	2	1	6	3	2	1	6	3	2	1	6	2	1	6	(5)

5.2.7 Panggung Pergelaran

Panggung pergelaran untuk tari Topeng Patih, adalah panggung pergelaran Wayang Topeng Malang. Strukturnya meliputi bentuk panggung, setting dan konsep makna.

$$\mathbf{P= (Pa)_x : (Pb)_x : (Pc)_x :: y(P)//y(P)^{-1-2}}$$

P = Panggung Wayang Topeng Malang

Pa = Bentuk panggung

Pb = Setting

Pc = Konsep

x = fungsi yang memberi kehasan pada P

y = fungsi yang memberi pemaknaan pada P

$y(P)^{-1-2}$ = Tanda kesatuan makna panggung Wayang Topeng Malang

Bentuk pemanggungan atau pementasan tari topeng Patih, sama seperti bentuk pemanggungan wayang topeng Malang. Menurut penjelasan beberapa informan, seperti Karimoen, Rasimoen (alm), Madyoutomo (alm) dan Munawi, sampai dengan tahun 1960 -1970-an masih sering dipentaskan di *plataran*, yaitu halaman rumah yang memiliki lahan relative luas. Dalam bentuk pemanggungan seperti ini, penonton secara otomatis membentuk setengah lingkaran. Ruang ganti (*rombongan*) berada di dalam rumah, yang dibatasi dengan kain (berfungsi sebagai *back drop/back ground*) dengan arena permainan. Sedangkan *pengrawit/panjak* atau pemusik berada di sisi kiri atau kanan arena permainan.

Setelah panggung plataran tidak digunakan lagi, pertunjukan wayang topeng menggunakan panggung darurat, lazim masyarakat menamakan *genjot.* Seperti halnya panggung *plataran*, genjot juga dibatasi oleh kain yang dipasang dari kiri ke kanan dan dari kanan ke kiri, sehingga membentuk pertemuan di tengah (*kupu tarung).* Pertemuan kain back drop tersebut yang digunakan sebagai keluar masuknya penari. Kenapa penari harus keluar dari tengah melewati layar belakang yang berbentuk kupu tarung? Ternaya *backdrop* sebagai latar belakang tersebut menyimbolkan "kemaluan" wanita yang senantiasa melahirkan, sekaligus "liang lahat" sebagai jalan kembali menuju Tuhannya (*mulih mulanira dumadi*). Oleh karena itu semua tokoh utama yang memiliki tarian baku dalam pertunjukan Wayang Topeng Malang, jika menjelang keluar selalu menggetarkan *backdrop* atau layar belakang yang menggambarkan saat-saat ketegangan seorang wanita yang hendak melahirkan. Setelah itu baru keluar dengan menyingkapkan layar, artinya kelahiran sudah berlangsung.

Gambar 82 : Proses kelahiran manusia melalui simbol layar belakang/*backdrop.* Foto: Wido

Dari hasil analisis tersebut, maka struktur tari Topeng Patih (TP) jika ditinjau dari fisik/luarnya (***surface structure)*** memiliki sekema sebagai berikut:

TP_S= A(Aa,Ab)+R(R1a,R1b,R1c,R2a,R2b,R2c)+G(G1, G2, G3, G4)+S(Sa,Sb)+T(Ta,Tb)+M(Ma,Mb,Mc)+P(Pa,Pb,Pc)

TP_S = Tari Topeng Patih ditinjau dari struktur luarnya

Tari Topeng Patih secara visual ditampakkan melalui penampilan 2 (dua) orang tokoh/actor penari topeng. mereka masing-masing berpakaian sama atau kembar namun berbeda topeng, satu mengenakan topeng merah (disebut "*bang")*, yang lain mengenakan topeng putih (disebut *"tih"*). namun sebelum kedua penari ditampilkan, pertunjukan diawali dengan ritual dengan berbagai macam peralatan (*uba rampe*), diantaranya sesajian makanan, minuman, rokok dan lain-lain, seperangkat topeng yang hendak ditampilkan, perapian beserta kemenyan maupun dupa ratus. Perilaku ritual yang dilakukan oleh dalang yaitu dengan duduk bersila, mulutnya komat-kamit membaca mantra sambil membakar kemenyan. Sesaat kemudian tangannya melakukan gerakan *sedakep* (melipat tangan di depan dada), kemudian menggerakkan tangannya ke atas asap kemenyan lalu mengambil topeng untuk diasapi kemenyan. Salah satu topeng ada yang diperlakukan khusus, seperti topeng Klono kumisnya diusap dengan pipi sang dalang sehingga seperti di cium, topeng Bathara Kaladiasapi dan ditimang cukup lama. Setelah mengasapi topeng, dalang memilih empat buah topeng yang berwarna putih, merah, hijau dan kuning untuk diletakkan di atas sesajian dengan membentuk *kiblat papat*. Sesungguhnya ritual topeng ini ada dua macam, yaitu ritual di dalam pertunjukan, seperti yang telah dijelaskan di atas, dan ritual di luar pertunjukan. Ritual di luar pertunjukan

seperti *sandingan* (meletakkan kopi, air putih, rokok, bunga tiga macam/*kembang talon*) setiap malam Jumat legi, berpuasa ketika hendak membuat topeng dan seterusnya.

Gambar 83: Dalang sedang melakukan ritual *semedi sedakep*

Gambar 84: Dalang mengasapi topeng Bapang Foto: Wido

Disamping itu, dalam pergelaran Wayang Topeng Malang selalu diawali dengan *Giro*, yaitu musik awal sebelum pertunjukan dimulai untuk mengundang penonton. Giro itu sendiri dalam bahasa Jawa artinya *mbengok* atau berteriak. Banyak jenis gending giro, tetapi yang wajib dibunyikan ada lima, yakni gending a. *gending Eling-eling,* b. *gending Krangehan,* c. *gending Loro-loro,* d. *gending Sapujagad* dan e. *gending Gondel*. Disamping keempat gending ini, untuk dusun Kedungmonggo ada gending permintaan *punden* yaitu gending Lirkantu.

Sajian utama tari Topeng Patih adalah *solah/*koreografi di atas panggung yang langsung dinikmati oleh penonton. Solah memiliki dua aspek utama, yaitu konsep gerak (norma yang harus diketahui dan dijalankan dalam tari Topeng), seperti patrap dan *Paugeran joged Topeng.* Sedangkan yang ke dua adalah bentuk

gerak itu sendiri, yang memiliki dua fungsi, yakni fungsi transisi (penyambung) gerak satu ke gerak yang lain, dan fungsi *sekaran.* Disamping itu ada solah yang "diam" atau *pose/*sikap dan solah berproses. Secara structural hirarki atau stratanya, *solah* dapat terbentuk dari strata yang terkecil, yaitu motif gerak, frase gerak, kalimat atau ragam gerak, sesi atau paragraf gerak dan bentuk tari. Strata besar akan selalu mengikat strata di bawahnya. Motif terikat frase, frase terikat kalimat/ragam, kalimat/ragam terikat sesi dan sesi terikat oleh bentuk (teori Strata Rene Wellek).

Tatabusana tari Topeng Patih nayaris kembar, kecuali, dibedakan warna topengnya saja, yaitu topeng **ban**g warna merah dan topeng **tih** warna putih. Adapun struktur busana yang dikenakan adalah: 1) Bagian atas (hiasan kepala) menggunakan jamang gelung yang dihiasi kancing gelung, menunjukkan karakter gagah. Dibagian sisi kiri dan kanan diikatkan *roncen koncer*. 2) Bagian belakang kepala menggunakan rambut palsu, bisa menggunakan wig atau udalan. 3) Hiasan leher, kalung kace panjang. 4) *sampur/*selendang. 5) Hiasan tangan, di bagian bahu menggunakan gelang bahu, atau *klat bahu* (jia ada), sedangkan di pergelangan tangan dihiasi *pols decker* (gelang dari kain yang disulam pernik-pernik). 6) mengenakan celana bordir hitam yang disulam dengan manik-manik berwarna emas. Memakai *rapek* (ada yang menamai *sembong*) yang dilengkapi dengan *pedangan* sebagai hiasan sekaligus penutup bagian samping. 7) Untuk mengikat *rapek*, celana dan p*edangan* agar rapi digunakan *stagen* atau *centing,* 8) Bagian punggung penari dihiasi, *badong* (semacam sayap) dan 9) mengenakan keris dipasang di pinggang sebelah kanan, serta 10) *Gongseng/krincing,* yang diikatkan pada pergelangan kaki kanan, sebagai penguat irama dan daya hidup tarian.

Musik pengiring tari Topeng Patih ini adalah gending Beskalan yang diberi beberapa variasi *tabuhan* disesuaikan dengan adegan dan maknanya. Di bagian akhir diiringi dengan gending Tropongan yang juga diberi beberapa variasi.

Panggung sebagi ruang permainan tarian ini, secara umum menggunakan panggung *genjot* (panggung darurat) dengan tiga arah pandang penonton, yakni di sisi kiri, depan dan sisi kanan panggung. Antara panggung permainan (ruang pentas) dengan ruang ganti atau *krombongan* dibatasi oleh dia lembar kain yang berfungsi untuk pintu keluar masuknya penari.

Adapun tari Topeng Patih (TP) jika ditinjau dari struktur dalam (***deep structure***) memiliki sekema sebagai berikut:

$$TP_D = A\{y(A)^{-1-2}\} + R\{y(R)^{-1-2})\} + G\{y(G)^{-1-2-3-4)})\} + S\{y(S)^{-1-2}\} + T\{y(T)^{-1-2}\} + M\{y(M)^{-1-2-3}\} + P\{f(P)^{-1-2-3}\}$$

TP_D = Tari Topeng Patih ditinjau dari struktur dalamnya

Dua orang penari (actor) yang mengenakan topeng warna putih (*tih*) dan merah (*bang*), merupakan simbol kejadian manusia (*mula bukane ana*) yaitu percampuran antara warna putih lambang dari darah putih (sperma) yang berasal dari laki-laki/bapak dan warna merah, lambang dari darah merah yang beasal dari perempuan/ibu. Didalam agama Hindu kedua sifat yang kontradiksi itu disebut *Rwa-binedha*.

Sifat *Rwa-binedha* tersebut selalu saling menekan, saling menguasai dan saling; mempengaruhi, maka konflik-konflik yang terjadi antara *bang* (topeng abang) dan *tih* (topeng putih) hingga mencapai *loro-loroning atunggal* disajikan

sebagai simbolisasi dari keadaan atau sifat *Rwa-binedha* beserta kamanunggalannya. Wujud hubungan tersebut berupa kesatuan antara Icwara (Shiwa) dengan Umapatti, Brahma dengan Saraswati, Sedangkan Wishnu dengan Sri Dewi. Secara lahiriah, ujud kesatuan dan kemanunggalan tersebut bisa dianalogkan sebagaimana kesatuan antara laki-laki (*purusa*) dan perempuan (*pradana*). Dalam *Shivaisme* kesatuan antara laki-laki dan perempuan ini sering disimbolkan dalam wujud *lingga* dan *yoni*. Keadaan yang serba dua dan bersifat kontradiktif tersebut, memang harus ada demi terwujudniya **keseimbangan** dan **keselarasan** dari seluruh tata susunan dan kehidupan di dalam alam semesta raya ini.

Adapun ritual yang dilakukan baik di luar maupun di dalam pergelaran pada hakekatnya adalah membina keselarasan hubungan antara alam transendental (alam maya) dengan alam dunia. Bentuk penghormatan terhadap roh leluruh dapat dilakukan dengan berbagai macam cara ritual, diantaranya dengan memberikan *sandingan/suguh*, selamatan dengan berbagai macam alat-peralatan ritual (*uba rampen*), dengan perilaku ritul seperti berpuasa, samadi, membakar kemenyan dan sebagainya. Sesungguhnya segala perilaku ritual tersebut merupakan simbol sosial transendental, yaitu manusia senantiasa hidup berdampingan dengan alam lain yang selalu ada hubungan sebab akibat. oleh karena itu ritual sekaligus mensucikan diri agar senantiasa melakukan kebaikan, hingga mengakibatkan kebaikan pula. Jia semuanya sudah "baik", maka manusia akan siap melakukan meraih cita-cita hidup yang tertinggi, yaitu menyatu dlam Tuhan atau *manunggaling kawula gusti.*

Untuk memanggil sekaligus mengingatkan pada manusia lain (penonton), diungkapkan dalam bentuk sajian *gending-gending giro*. Secara visual, bunyi-bunyian has musik gamelan akan menarik perhatian siapa saja yang mendengarnya. Oleh karenanya, *giro* sekaligus merupakan ungkapan panggilan/ajakan kepada siapa saja yang mendengar untuk datang. Namun lebih dalam, giro merupakan peringatan melalui gending ***eling-eling*** kepada siapa saja yang hendak menonton Wayang Topeng untuk menjadikan pertunjukan ini sebagai tauladan kehidupan, lebih tegasnya adalah eling marang Gusti Kang Maha Kawasa, (ingat kepada Tuhan Yang Maha Esa) yang menjadikan, menggerakkan dan membinasakan. Jika hati senantiasa ingat kepadaNya, maka berusahalah semaksimal mungkin (*ranggehen*) untuk mencapai cita-cita, sebab hidup di dunia ini sangat singkat, *bebasan urip mung mampir ngombe.* Makna ini disimbolkan melalui *gending Krangehan.* Disamping itu, manusia hidup di dunia ini sanantiasa diingatkan, pandai-pandailah untuk menentukan sikap, sebab sekali salah pilih akan "jatuh". Kenapa demikian? Karena di dunia ini pada dasarnya hanya ada dua pilihan yang bertentangan (paradoks), yaitu baik, buruk, benar salah, ada langit ada bumi, ada siang ada malam, ada laki-laki ada perempuan dan seterusnya. Sesungguhnya jika manusia memilih cinta kasih akan menghasilkan kesuburan dari buah cinta kasih tersebut, sehingga akan menurunkan *wiji* atau benih yang baik. Lebih jauh, *giro* dalam gending *Loro-loro,* yang sekaligus menyimbolkan hubungan yang sifatnya makro, untuk seluruh alam semesta. Maka jika hubungan cinta kasih ini diterapkan dalam kehidupan, akan mempengaruhi kesuburan dan kedamaian eko sistem. Namun jika salah memilih, maka akan menghasilkan

sebaliknya. Untuk itu maka hati perlu dibersihkan dari segala kotoran, baik kotoran hati, kotoran desa dan kotoran lain yang dapat membuat ketidaksimbangan hidup. *Gending Sapu Jagad*, merupakan simbol pembersih jagad/dunia baik dalam mikro maupun makro kosmos. Yang dimaksud adalah do'a permohonan kepada Tuhan agar jagad/dunia hari ini bersih dari segala rintangan maupun petaka, seperti cuaca (bersih tidak hujan, angin gempa dan lain sebagainya), gangguan keamanan (maling, rampok, copet, jambret dan sebagainya) maupun gangguan orang-orang yang memusuhi, apakah kepada tuan rumah atau kepada perkumpulan Wayang Topeng (penari, pengendang, dalang dan sebagainya), berupa hantaman ilmu supranatural seperti tenung, santet, guna-guna dan sebagainya. Maka dari itu *Sapujagad* mengandung pengertian --usaha untuk membersihkan lahir dan batin beserta wadah/wahana dari tata aturan/norma, sikap dan tingkah laku manusia di jagad raya ini--. Dengan harapan penonton memperoleh suatu keseimbangan lahir dan batin di dalam mengamati, menyerap isi yang dihayati dari seluruh pertunjukan Wayang Topeng tersebut. Jika semua sudah dipahami, segalanya sudah bersih, maka harus dipegang teguh (*digondheli).* Maka *gending Gondhel* berarti pegang atau pegangan. Makna yang tersirat di dalamnya adalah "**memegang teguh**" makna pertunjukan (isi lakon) Wayang Topeng yang disaksikan tersebut. Sebab jika tidak mempunyai pegangan atau *gondhelan* dalam hal ini yang dimaksud adalah keimanan, maka akan tergoyahkan pendirian penonton dengan hanya melihat dan menyenangi lahiriyah saja. Dikhawatirkan jika hanya senang dengan hal-hal yang lahiriyah,

mengesampingkan makna yang lebih berarti dari inti lakon, sehingga dirinya akan tertipu.

Solah adalah aspek utama yang langsung ditangkap oleh penonton. Solah dalam tari *Topeng* Patih memiliki empat paragraf/sesi gerak, yang masing-masing menggambarkan menggambarkan perjalanan hidup manusia (*inisiasi*) mulai dari lahir sampai mati. Tarian ini diawali dengan gerak *gejuk miwiti,* sambil menggetarkan layar belakang yang menyimbolkan sasat-saat kritis ketika seorang ibu hendak melahirkan. Kemudian dilanjutkan saat bayi lahir, keluar dari rahim ibu dengan *solah sirik undang bala,* dan *madep menjero* (hadap ke dalam). Pengertian "dalam" atau *njero* secara hakiki adalah "dalam" dirinya sendiri (kalbu) atau *njerone ati.* Di situlah tempat bersemayamnya suatu keyakinan atau "iman", dan di situlah asal mulanya *yang* atau gerak atau *sumbere mobah-mosik*. Lebih tegas lagi bahwa di dalam (kalbu) atau *njerone ati* inilah terdapatnya 'Aku' sejati atau Tuhan Yang Maha Esa. Beberapa nama ragam-ragam gerak "kunci" memiliki makna yang seknifikan, seperti ragam gerak *sembahan*, yang menyimbolkan doa selamat, ragam gerak *labas*, perjalanan mencari "sesuatu" sebagai *sangu* kehidupan, ragam gerak *Solah raja* sebagai gambaran egoisme bagi usia anak-anak yang selalu ingin benar. Di akhir tarian ini, diberikan gerak *sembahan* dan *labas kerep*. Jika manusia sudah lanjut usia, kemana lagi dia hendak mencari perlindungan kalau bukan kepadaNya.

Formasi penari atau pola lantai pada tari Topeng Patih pada dasarnya ada tiga macam yaitu (1) formasi berpasangan (*setangkep) atau* sepasang ini menggambarkan konsep dwitunggal, atau *loro-loro ning atunggal.* Konsep ini

mirip sekali dengan konsep tari Bedhaya pada tokoh *Endel pajeg* dan *Batak* yang memegang peranan paling baku dan menjadi pusat cerita dalam tari Bedhaya (Pudjasworo: 1984: 46 – 50). Keadaan yang serba dua dan bersifat kontradiktif tersebut, memang harus ada demi terwujudniya **keseimbangan** dan **keselarasan** dari seluruh tata susunan dan kehidupan di dalam alam semesta raya ini. Dengan demikian formasi/pola lantai sepasang atau *setangkep* merupakan gagasan idealisasi dari struktur kehidupan alam semesta. (2) Formasi lingkaran atau *kalangan*, gambaran kehendak manusia yang tidak ada batasnya. Hal ini dapat dipahami karena secara haqiqi, manusia memiliki sifat dasar —ingin yang ter/paling— yang pusatnya berada di dalah "hati" atau *qalbu*, yang lebih lazim disebut "kehendak". "Kehendak" inilah yang menyebabkan manusia selalu mengembara berputar-putar mengitari jagad raya (mikro kosmos) untuk mencari kemana saja, sebab *ora ana ambane jagad ngluwihi kekarepan* (tidak ada lebarnya jagad yang melebihi kehendak manusia). Pengembaraan kehendak ini akan berhenti ketika jagad raya sebagai mikro kosmos (*jagad alit*) sudah menyatu dengan *jagad agung* (makro kosmos). (3) Formasi angka 8 atau *ngendali*. Diawali dari tengah menuju kearah kanan, kembali ke tengah kemudian diteruskan ke arah kiri, selanjutnya kembali ke tengah lagi. Berputar ke kanan maksudnya adalah menuju dunia nyata (alam duniawi) dan berputar ke kiri menuju alam surgawi (dunia maya). Kanan adalah sesuatu yang baik atau dianggap baik atau dibuat baik. Maka berputar ke kanan/*ngendali tengen* menuju sesuatu yang baik, nikmat, menyenangkan dan seterusnya. Di dunia ini, orang senantiasa mencari bahkan meraih segala sesuatu yang "baik" agar hidupnya baik yaitu *ayem-tentrem* (damai

dan bahagia). *Ngendali kiwa,* berputar ke arah kiri adalah menuju alam surgawi (dunia maya). Jika kanan adalah sesuatu yang baik, sebaliknya kiri adalah sesuatu yang dianggap, salah, jelek, perusak dan sebagainya. Oleh karena itu, jika manusia berani menanggulangi segala ke "kiri"an (salah, jelek, perusak), sehingga dirinya dapat berdiri dalam ke "kanan"an, terlebih mampu meng"kanan"kan yang kiri, maka dia dalam alam maya menuju ke surga.

Kedua penari topeng *bang* (merah) dan tih (putih) menggunakan tata busana yang kembar, artinya sama. Kesamaan tata busana yang dikenakan oleh sepasang penari *Bangtih* tersebut menyimbolkan kesatuan jiwa atau dua dalam satu. Secara fisik tampak dua dan dikuatkan dengan warna topeng yang berbeda yaitu *abang*/merah dan putih. namun secara hakiki semua paradoksial ada dalam diri masing-masing manusia. Kejantanan, kelemahlembutan, keangkuhan, ketulusan, kebesaran, kerendahan dan seterusnya merupakan sifat-sifat alamiah atau sifat kodrati manusia. Hanya diri sendiri yang dapat memilih yang mana yang harus dituruti dan dikembangkan. Wujud dari bagian-bagian tata busana tidak lepas dari idealisasi cita-cita dalam kehidupan manusia Jawa. Warna busana adalah hitam, warna yang dianggap netral diantara merah dan putih. Maksudnya hendak kemana manusia itu melangkah, hasilnya tergantung sepenuhnya dari jalan mana yang ditempuh. Bisa negatif atau positif. *Badong* (dalam istilah tari Surakarta disebut *praba*), yang dikenakan di bagian punggung, adalah simbol kebesaran, berderajad tinggi. Cita-cita yang tersirat dalam *badong* adalah kehidupan di dunia maupun di akherat hendaknya menjadi orang bersar atau orang yang berderajad tinggi. Kebesaran atau derajad tinggi dalam kehidupan sehari-hari

tidak selalu identik dengan materi atau kekayaan. Setidak-tidaknya sikap dan tingkah laku sehari-hari dapat manjadi tauladan bagi manusia lain, suka menolong, sabar, ulet, murah hati, murah senyum, menghargai orang lain atau *andhap asor,* merupakan anjuran untuk meraih kemulyaan dalam hidup, baik di dunia maupun di akherat. *Gongseng* atau untaian genta kecil yang dililitkan pada kaki kanan. Untaian genta kecil atau *gongseng* terdapat di suku-suku primitive hampir diseluruh Asia dan Afrika, sisa-sisa paham Samanisme. Bunyi genta ini yang identik dengan bunyi gemericik tulang dan gigi yang diikatkan pada alat-alat perang suku primitive seperti mandau, tombak, panah, sumpit dan lain-lain, merupakan musik magis yang memberikan kekuatan daya hidup kepada pemakainya, bahkan berfungsi untuk mengundang dan mengusir roh moyang.

Gending Beskalan dan *gending Tropongan, laras pelok patet bem (6)*. ***Beskalan*** berasal dari istilah bahasa Jawa setempat (Malang) dari akar kata **bit-kal.** Yaitu *bibit* atau benih atau asal mula, *cikal* atau awal mula (*kawitan*), perpaduan arti kata tersebut menjadikan kata *cikal bakal,* atau *bibit kawit*, yaitu asal mula (*mula bukane).* Pemahaman istilah Beskalan memiliki makna awal atau permulaan, *beskalan* seringkali dikaitkan dengan "*bakal*" atau "*bakalan*", yaitu barang yang belum jadi, artinya masih berupa bahan baku. Dengan demikian mensyiratkan asal mula kejadian kehidupan. Dalam hal ini divisualkan dalam kehidupan jagad wayang topeng. *Tropongan* dari akar kata *tropong*, yaitu alat untuk melihat dari jauh, atau barang yang kecil. Makna gending ini adalah isyarat untuk mencermati segala perilakunya sendiri, sebelum membicarakan kejelekan orang lain. Gending ini selalu berada di bagian akhir tarian, yaitu pada paragraf

kencak dan paragraf *pungkasan,* artinya bagian ini bermakna masa dewasa dan usia lanjut. Maka pada usia ini wajib mencermati tingkah lakunya sendiri, lebih-lebih mencari kesalahannya sendiri, agar dapat memperbaikinya, sehingga kelak jika sudah tiba saatnya menyatu dengan Tuhannya (*manunggal klawan Gustine*) sudah dalam keadaan "bersih" dari segala noda dunia (*resik lahir bathin*).

Secara umum arena permainan tari Topeng Patih ini adalah panggung *genjot* yang dibelakangnya diberi sekat kain (*kelir*) sebagai *backdrop.* Panggung merupakan tempat untuk memvisualisasikan kehidupan jagad wayang topeng. Yaitu tempat segala peristiwa/kejadian dan perilaku manusia di dunia fana, bahkan gambaran peristiwa di dunia maya juga divisualkan dalam panggung ini. Dengan demikian, panggung merupakan simbol dari *alam gumelar*, dunia seisinya. Kain yang dipasang sebagai pembatas ruang ganti (*rombongan)* dengan arena permainan, terdiri dari dua helai yang dipasang dari kiri ke kanan dan dari kanan ke kiri, sehingga membentuk pertemuan di tengah (*kupu tarung).* Pertemuan kain *back drop* tersebut yang digunakan sebagai keluar masuknya penari. Sesungguhnya bentuk *back drop* tersebut manggambarkan "kemaluan" wanita yang senantiasa melahirkan. Oleh karena itu semua tokoh utama yang memiliki tarian baku dalam pertunjukan Wayang Topeng Malang, jika menjelang keluar selalu menggetarkan *backdrop* atau layar belakang yang menggambarkan saat-saat ketegangan seorang wanita yang hendak melahirkan. Setelah itu baru keluar dengan menyingkapkan layar, artinya kelahiran sudah berlangsung.

Dengan demikian rumus teori **Struktur simbolik Koreografi (SK)** tari Topeng Patih adalah:

$$\mathbf{SK = TP_S + TP_D}$$

BAB VI

PENUTUP

6.1 Simpulan

Strukturalisme adalah cara sebuah berpikir tentang dunia yang secara khusus memperhatikan persepsi dan deskripsi mengenai struktur, yaitu di dalamnya akan menitikberatkan pada usaha mengkaji fenomena seperti mitos, ritual, relasi-relasi kekerabatan dan sebagainya. Disamping itu, strukturalisme memandang beberapa dokumen sebagai obyek fisik aktual atau tersusun secara konkrit, sebagai "teks", fenomena teoritis yang dihasilkan oleh definisi-definisi dan operasi-operasi teoritis (Barthes, 1975b; Foucoult, 1973: 47).

Pendekatan strukturalisme ala Levi Strauss, dalam penelitian ini digunakan untuk memahami berbagai macam teks yang dapat dibaca pada tari Topeng Patih dalam kesatuan pertunjukan Wayang Topeng Malang di dusun Kedungmonggo desa Karangpandan kecamatan Pakisaji kabupaten Malang, beserta konteksnya.

Tari Topeng Patih pada Wayang Topeng Malang di dusun Kedungmonggo, merupakan fenomena sosial yang memiliki kaitan dengan masyarakat pendukungnya. Tarian ini dipahami sebagai subuah cermin (*kaca benggala)* interaksi dinamis pada masyarakat pendukungnya, yaitu simbol yang menghantarkan pembentukan makna dalam realitas kehidupan sehari-hari di alam nyata (dunia nyata).

Dengan melalui kajian-kajian yang telah dilakukan, berupa serangkaian pengumpulan data dan menganalisisnya, maka penelitian ini menghasilkan

beberapa temuan yang perlu mendapatkan kesimpulan. Tari Topeng Patih pada kesatuan dramatari tradisional Wayang Topeng Malang, merupakan tarian pembuka yang terlepas dari struktur cerita. Seni pertunjukan tradisional yang memiliki ciri-ciri, bersifat religius, yaitu seni yang kehadirannya terkait dengan acara religi, keagamaan atau kepercayaan yang hadir sebagai kelengkapan upacara religi, dan atau menyiratkan ajaran moral, ajaran agama dan tujuan hidup yang intinya memuja Dzat Yang Maha Kuasa. Dengan demikian yang hadir (menonton) juga merupakan bagian dari acara tersebut, yang membutuhkan tuntunan/wejangan melalui simbol-simbol yang diungkapkan dalam pertunjukan. Upacara religi tersebut biasanya berhubungan dengan keselamatan, kesuburan, rejeki, syukuran dari seseorang/masyarakat, ataupun yang berhubungan dengan kehidupan pertanian dan atau nelayan. Karena itu Seni tradisi sangat erat hubungannya dengan masyarakat pemiliknya, yang berfungsi sebagai sarana ungkapan kejiwaan, komunikasi dari masyarakat kepada anggota masyarakat lainnya maupun dengan "Yang Diatas", yang sekaligus mencerminkan lambang yang menyiratkan nilai-nilai yang berlaku dalam kehidupan dan budaya masyarakat tertentu. Dengan menyimak ciri-ciri tersebut, dapat disimpulkan bahwa seni tradisional pada dasarnya adalah sarana **mengungkap petuah/*wajangan*** dari guru (tampilan seni pertunjukan dari berbagai aspek) kepada muridnya (penonton). Sedangkan untuk mengungkap "*wejangan ngelmu*" tidak sembarang waktu, tetapi dipilih waktu yang paling baik, diantaranya *madya ratri* (tengah malam) atau sepertiga malam terakhir yang disebut *gagat enjang*. Usaha untuk mencapai waktu tersebut, agar penonton betah menunggu (tidak

bosan, tidak ngantuk dan sebagainya), maka diberikan acara penunggu waktu, berupa tarian pembuka, seperti tari Rema atau Beskalan pada pertunjukan Ludruk, tari Kelana Tunjungseta pada pertunjukan Topeng *Deleng* Madura dan tari Topeng Patih pada pertunjukan Wayang Topeng Malang. Tari pembuka tersebut memiliki dua fungsi, yaitu (1) fungsi penyambutan sekaligus penghormatan kepada para tamu dan atau penonton. Fungsi ini lazim dinamakan funsi ucapan "selamat datang". (2) fungsi ritual, yaitu permohonan selamat untuk semua yang terlibat dalam kegiatan pertunjukan tersebut, seperti *sing nduwe gawe lan gawene*, tuan rumah yang punya hajad beserta keluarganya dan hajadannya, *biyada sinoman,* yang membantu hajadan tersebut, seluruh pemain seni pertunjukan, penonton dan warga desa di sekitar tempat hajadan. Harapannya *slamet gak ana apa-apa*, selamat dari segala musibah maupun gangguan manusia, seperti maling, rampok, jambret, fitnah, perkelaian maupun gangguan roh halus seperti guna-guna, santet, adu domba dan sebagainya.

Bentuk atau wujud yang tampak secara visual tersebut bukan sekedar memenuhi kebutuhan estetika atau ritual semata, akan tetapi merupakan simbol-simbol yang menyimpan makna mendalam berkaitan dengan perilaku kehidupan manusia. Dengan demikian tari Topeng Patih pada Wayang Topeng Malang, bukan hanya sekedar tarian pembuka untuk menanti/persiapan digelarnya *lakon* pada pertunjukan Wayang Topeng Malang, namun sekaligus merupakan tuntunan yang perlu untuk direnungkan dan direfleksikan pada kehidupan sehari-hari agar sampai pada tujuan hidup, yaitu menuju *sangkan paraning dumadi* sehingga dapat menyatu dengan Tuhannya atau *manunggaling kawula Gusti.*

Pelembagaan Wayang Topeng dusun Kedungmonggo memiliki keunikan yang berbeda dengan lembaga sosial lainnya. Keunikan struktur pelembagaannya terletak pada keyakinan terhadap anggota *imajiner* lembaga yang bersifat transendental. Yang dimaksud adalah hubungan dengan penguasa atau pelindung desa yang bersifat imaginatif, yaitu mahluk maya yang lazim disebut *punden* atau *mbahureksa*. Hubungan yang dibina dalam pelembagaan bersifat *hirarki emosional.* Dalam hubungan ini, aturan, konvensi maupun kode-kode yang terdapat di dalam Wayang Topeng dianggap sebagai lembaga sosial yang mapan, sah yang pola perilaku kemapanannya telah diterima, dipelihara dan dipertahankan sehingga selalu tampak hidup dalam masyarakat, bahkan tanpa mempedulikan bentuk dan isinya yang hanya bergantung pada kesepakatan. Mengingat konvensi seperti itu dianggap sebagai suatu lembaga sosial yang sah sebagaimana lembaga sosial lainnya, maka pelanggaran terhadapnya dipandang sebagai ancaman terhadap keseluruhan struktur sosial masyarakat dengan seluruh lembaga yang ada.

Wayang Topeng Malang (termasuk tari Topeng Patih) merupakan seni pertunjukan tradisional di Jawa. Maka segala sesuatunya sangat erat sekali dengan konsep kepercayaan/keyakinan Jawa yang lazim disebut *kejawen.* Dengan demikian segala atribut visual (termasuk istilah, perilaku, masa/waktu) yang tampak dalam peristiwa pertunjukan tersebut merupakan simbol-simbol yang harus dipahami oleh masyarakat pendukungnya. Simbol-simbol tersebut berfungsi ganda, yaitu; sebagai **petanda** peristiwa/kejadian di dalamnya termasuk permohonan/do'a yang diungkapkan melalui upacara ritual sebelum dan saat

pertunjukan berlangsung, dan sebagai **penanda** peristiwa yang memiliki makna dari simbol visual yang sekaligus berfungsi sebagai penuntun/*wejangan* bagi pengamatnya.

Tari Topeng Patih (*bangtih*) digelar, secara hakiki bukan sekedar untuk ditonton, sebagai pengisi waktu dalam menanti persiapan "*lakon*" dipertunjukkan, tetapi merupakan konsep yang dipersiapkan secara matang untuk disampaikan kepada pengamat (bagai guru memberikan wejangan kepada *murid-murid*) yang berfungsi sebagai pencerahan *hurip lan panguripan (*hidup dan kehidupan). Hal ini dapat dipahami karena hampir seluruh peristiwa yang terjadi dalam kesatuan tampilan tarian ini (dalam konsep keyakinan Jawa) memiliki makna tentang ajaran **budi luhur**. Konsep tersebut dapat dilihat melalui relasi unsur-unsur dari struktur pergelaran tari Topeng Patih dalam kesatuan dramatari tradisional Wayang Topeng Malang.

Pertama unsur penokohan tari Topeng Patih terdiri dari dua orang yang memerankan tokoh topeng putih dan topeng merah, yang berpakaian kembar segalanya, kecuali warna topeng yang satu mengenakan topeng merah dan yang lain mengenakan topeng putih. Warna merah dimaknai sebagai anasir wanita (ibu) dan warna putih sebagai anasir laki-laki (bapak). Tari Topeng Patih berasal dari kata Bang-Tih, yang merupakan simbol kejadian manusia, yaitu percampuran antara Ibu (*a-**bang/***merah) dan Bapak (*pu-**tih***).

Kedua unsur ritual yang merupakan komunikasi transendental dengan tiga alam, yakni alam *inggil* tempat dzat yang dihormati, dipuja atau *dipundi* seperti para Dewa, roh leluhur atau dzat yang dipertuhan agar terjalin keselarasan,

keharmonisan dan keseimbangan, sehingga dapat saling menjaga keselamatan desa beserta masyarakatnya, serta kelestarian budaya wayang topeng. Alam *madya*, adalah dunia yang ditempati oleh makhluk fisik seperti manusia, binatang, tumbuhan dan lain-lain. Alam *andhap* adalah tempat para makhluk roh yang jahat/jelek seperti jin, setan, gandaruwo, tuyul dan sebagainya yang ditakuti karena mengganggu manusia. Dalam upacara selalu dilengkapi perilaku dan mantra, peralatan/*uba rampen*, seperti kemenyan atau dupa, bunga, makanan dan minuman, seperti kopi pahit, *jenang abang putih* (*jenang sengkala*) dan lain sebagainya, kesemuanya merupakan simbol-simbol etika komunikasi, baik kepada yang lebih tinggi, setingkat atau lebih rendah stratanya. Dalam kaitannya dengan struktur pertunjukan tari Topeng Patih, tafsir ritual yang megawali pertunjukan tersebut sesungguhnya merupakan simbol-simbol perilaku menusia di dalam usaha untuk membersihkan diri atau *sesuci* sebelum melaksanakan segala aktifitas. Terlebih aktifitas dengan hubungan sakral, baik antar manusia dengan Tuhannya maupun antara manusia dengan manusia (seperti menjelang pernikahan), yang fungsinya membersihkan kotoran-kotoran hati (prasangka buruk, dendam, iri, dengki, srei, hasud, sombong, congkak dan sebagainya).

Ketiga unsur komunikasi dengan sesama manusia yang berisi ajakan atau peringatan. Unsur ini diungkapkan melalui *gending* (musik) ***Giro.*** *Gending Giro* ini wajib dibunyikan sebelum pertunjukan dimulai, karena *gending* ini menyimbolkan tegur sapa kepada masyarakat di sekitar pertunjukan berlangsung. Tegur sapa ini bermakna ajakan dan mengingatkan adanya pertunjukan Wayang Topeng, serta peringatan tentang sikap, perilaku dan usaha dalam mengarungi

hidup. Dalam gending *Giro,* setidaknya ada 5 gending yang wajib diperdengarkan, yang pertama diperdengarkan adalah gending *Eling-eling,* berisi peringatan atau *pangeling-eling* tentang pelajaran yang diungkapkan di atas panggung, mengenai sikap, tingkah laku maupun perjalanan hidup manusia di dunia fana ini. Lebih tegasnya adalah *eling marang Gusti Kang Maha Kawasa* (ingat kepada Tuhan Yang Maha Esa) yang menjadikan, menggerakkan dan membinasakan. Kedua adalah gending *Krangehan* atau *kranggehan.* Gending ini mengisyaratkan kepada manusia untuk berusaha semaksimal mungkin *(ngrangeh/ngranggeh*), baik menggunakan tenaga, pikiran maupun materi, untuk meraih cita-cita. Sudah barang tentu sekalipun hidup di dunia fana amat singkat, bukan berarti semua usaha dapat berhasil begitu saja. Akan tetapi banyak rintangan yang harus dihadapi dan dijalani. Oleh karena itu jalan satu-satunya adalah berusaha meraih atau *ngranggeh* dengan berbagai "cara". Ketiga adalah gending *loro-loro.* Gending ini mensyiratkan makna tentang isi kehidupan di dalam dunia ini. Sesungguhyan hanya ada dua macam paradoxial, yaitu ada langit ada bumi, ada siang ada malam, ada laki-laki ada perempuan dan seterusnya. Manusia diciptakan berpasang-pasangan untuk saling berjodoh, bekerja sama, berkasih-kasihan bahkan berlawanan. Tuhan sudah menciptakan sedemikian rupa isi dunia ini, manusia tinggal menjalani baik yang positif atau yang negatif. Keempat, gending *Sapu jagad.* Pengertian *sapu jagad* dalam kaitannya dengan penonton/tamu, yaitu do'a permohonan kepada Tuhan agar *jagad*/dunia hari ini bersih dari segala rintangan maupun petaka, seperti cuaca (bersih tidak hujan, angin gempa dan lain sebagainya), gangguan keamanan (maling, rampok, copet, jambret dan

sebagainya) maupun gangguan orang-orang yang memusuhi, apakah kepada tuan rumah atau kepada perkumpulan Wayang Topeng (penari, pengendang, dalang dan sebagainya), berupa "hantaman ilmu supranatural" seperti tenung, santet, guna-guna dan sebagainya. Dengan demikian jika *jagad/*dunia ini bersih dari segala kotoran tersebut di atas, maka penonton/tamu dapat dengan tenang mendatangi dan menikmati pertunjukan Wayang Topeng. Dengan demikian makna gending *Sapu jagad* secara hakiki adalah "petuah" atau anjuran untuk siap siaga membersihkan diri untuk menjalani hidup di dunia ini. Yang ke lima adalah gending *Gondhel*, artinya pegangan. Pesan yang tersirat di dalam makna gending *Gondhel* ini adalah peringatan dan/atau anjuran untuk "memegang teguh" makna pertunjukan (isi lakon) Wayang Topeng yang disaksikan tersebut. Sebab jika tidak mempunyai pegangan atau gondhelan dalam hal ini yang dimaksud adalah keimanan, maka akan tergoyahkan pendiriannya, hanya senang dengan hal-hal yang lahiriyah, mengesampingkan makna yang lebih berarti dari inti lakon sehingga dirinya akan tertipu, karena yang diajarkan adalah mencari makna sejati bukan makna semu.

PERPUSTAKAAN UNNES

Keempat, unsur struktur gerak tari (*solah*) Topeng Patih. Sajian utama tari Topeng Patih adalah *solah/*koreografi di atas panggung yang langsung dinikmati oleh penonton. Solah memiliki dua aspek utama, yaitu konsep gerak (norma yang harus diketahui dan dijalankan dalam tari Topeng), seperti patrap dan *Paugeran joged Topeng.* Sedangkan yang ke dua adalah bentuk gerak itu sendiri, yang memiliki dua fungsi, yakni fungsi transisi (penyambung) gerak satu ke gerak yang lain, dan fungsi *sekaran.* Disamping itu ada solah yang "diam" atau *pose/*sikap dan

solah berproses. Secara struktural hirarki atau stratanya, *solah* dapat terbentuk dari strata yang terkecil, yaitu motif gerak, frase gerak, kalimat atau ragam gerak, sesi atau paragraf gerak dan bentuk tari. Strata besar akan selalu mengikat strata di bawahnya. Motif terikat frase, frase terikat kalimat/ragam, kalimat/ragam terikat sesi dan sesi terikat oleh bentuk (teori Strata Rene Wellek). Struktur tari gerak Topeng Patih (1) Paragraf gerak *Maju Gawang*, memiliki 10 Rg (kalimat gerak), letaknya di awal tarian, mulai dari keluarnya penari dari ruang "dalam" melalui kain yang dibelah atau layar belakang ke dalam panggung. Ini menggambarkan lahirnya bayi dari rahim ibu. Gerakan yang ditampilkan masih cukup sederhana, menyimbolkan awal mula adanya manusia di dunia hingga masa balita. (2) Paragraf gerak *Solah Raja* memiliki 10 Ragam gerak (kalimat gerak). Sesuai dengan nama paragraf gerak ini, yaitu *Solah Raja* artinya gerak-gerik raja (penguasa), maka pragraf ini menyimbolkan pola tingkah laku anak-anak yang selalu ingin menang dan benar sendiri, seperti halnya raja yang merupakan penguasa, selalu harus ditaati oleh siapa saja (rakyatnya). Gerak-gerak pada paragraf gerak *Solah Raja* tersebut bersifat unik, main-main dan atraktif seperti halnya anak-anak yang masih membutuhkan pertumbuhan fisik, "egois", ingin pengakuan dan sanjungan. (3) Paragraf gerak *Kencak* memiliki 4 Ragam gerak (kalimat gerak). Paragraf gerak ini merupakan simbol sifat-sifat manusia dewasa yang sudah dapat merasakan segala sesuatu yang di dapatkan. Cita-citanya adalah hidup dengan gembira, maka selalu berusaha untuk mencapainya. Sekalipun demikian, usaha tidak selamanya behasil dengan mulus, maka harus dilalui dengan meloncat kesana dan kemari yang divisualkan dengan kalimat gerak *kencak genggongan.* (4) Paragraf gerak

Pungkasan memiliki 5 Ragam gerak (kalimat gerak). Paragraf gerak *pungkasan* mensyiratkan sifat manusia yang sudah lanjut usia. Segala kenikmatan dan kesengsaraan sudah dialami. Maka jika *sangu mulih* (bekal untuk kembali kepadaNya) sudah siap dan merasa cukup, ia selalu ingin mempercepat menemuinya yang dilambangkan dengan gerak *nggelap.* Hal ini diperkuat dengan pandangan "menyatunya" dua kutup yang bertentangan, yakni bumi dan langit sudah menjadi satu kesatuan, artinya tidak ada tinggi tidak ada rendah, tidak ada baik, tidak ada buruk dan sebagainya, maka tinggal satu kesatuan antara makhluk dan haliqnya, yaitu *manunggaling kawula gusti* yang ditandai dengan *sembah pungkasan* (terakhir), setelah itu berjalan menuju "tujuan akhir" kehidupan, dengan *labas kerep* masuk ke "dalam" (liang lahat) melewati kain yang dibelah atau layar belakang seperti pada saat masuk panggung. Dengan demikian seluruh struktur gerak tari (*solah)* Tari Topeng Patih, menggambarkan perjalanan dan perilaku kehidupan manusia dari lahir sampai meninggal dunia. Pernik-pernik yang ada di dalamnya merupakan isi dan dinamika yang harus dijalani atau bahkan harus ditinggal.

PERPUSTAKAAN
UNNES

Di dalam terdapat formasi atau pola lantai. Formasi penari atau pola lantai pada tari Topeng Patih pada dasarnya ada tiga macam yaitu formasi berpasangan (*setangkep),* formasi lingkaran (*kalangan)* dan formasi angka depan (*ngendali*). Formasi ***setangkep*** atau **sepasang** ini digunakan untuk melakukan ragam gerak tari di tempat (statis). Seluruh ragam gerak yang dilakukan dalam formasi ini "sama dan sebangun". Ini menggambarkan konsep dwitunggal, atau *loro-loro ning atunggal.* Formasi **lingkaran** atau ***kalangan***, yang merupakan gambaran

jagad, baik *jagad alit* maupun *jagad agung*. Lingkaran merupakan gambaran kehendak manusia yang tidak ada batasnya. Hal ini dapat dipahami karena secara haqiqi, manusia memiliki sifat dasar —ingin yang ter/paling— yang pusatnya berada di dalah hati atau *qalbu*. Kehendak inilah yang menyebabkan manusia selalu mengembara berputar-putar mengitari jagad raya (mikro kosmos) untuk mencari, dalam istilah pepatah Jawa: *ora ana ambane jagad ngluwihi kekarepan* (tidak ada lebarnya jagad yang melebihi kehendak manusia). Formasi angka 8 atau ***ngendali,*** selalu diawali dari tengah menuju kearah kanan, kembali ke tengah kemudian diteruskan ke arah kiri, selanjutnya kembali ke tengah lagi. Formasi ini merupakan simbol tentang perilaku manusia. Berputar ke kanan maksudnya adalah menuju dunia nyata (alam duniawi) dan berputar ke kiri menuju alam surgawi (dunia maya). Kanan adalah sesuatu yang baik atau dianggap baik, maka berputar ke kanan/*ngendali tengen* menuju duniawi yang baik, nikmat, menyenangkan dan seterusnya. *Ngendali kiwa* adalah menuju alam surgawi (dunia maya). Kiri adalah sesuatu yang dianggap, salah, jelek, perusak dan sebagainya. Oleh karena itu, jika manusia berani menanggulangi segala ke "kiri"an (salah, jelek, perusak), sehingga dirinya dapat berdiri dalam ke "kanan"an, terlebih mampu meng"kanan"kan yang kiri, maka dia dalam alam maya menuju ke surga.

Kelima unsur tata rias dan busana. Sepasang penari Topeng Patih menggunaka busana yang sama (kembar), menyimbolkan kesatuan jiwa. Secara fisik tampak dua dan dikuatkan dengan warna topeng yang berbeda yaitu *abang*/merah dan putih. namun secara hakiki semua paradoksial ada dalam diri

masing-masing manusia. Kejantanan, kelemahlembutan, keangkuhan, ketulusan, kebesaran, kerendahan dan seterusnya merupakan sifat-sifat alamiah atau sifat kodrati manusia. Hanya diri sendiri yang dapat memilih yang mana yang harus dituruti dan dikembangkan.

Keenam unsur musik pengiring. Musik pengiring tari Topeng Patih/Bangtih ini menggunakan *gending Beskalan* dan *gending Tropongan, yang laras pelok patet bem (6)*. *Beskalan* berarti *cikal bakal,* atau *bibit kawit*, yaitu asal mula (*mula bukan)* Disamping itu *beskalan* seringkali dikaitkan dengan *bakal* atau *bakalan* yaitu barang yang belum jadi, artinya masih berupa bahan baku. Dengan demikian musik pengiring Tari Topeng Patih memberikan penguatan makna, bahwa tarian ini merupakan *bakal* atau *bakalan* (*mula bukane)*, awal mula kejadian manusia. Sedangkan gending *Tropongan*, (tropong: alat melihat sesuatu sekecil-kecilnya), mengisyaratkan melihat, mencermati, dan memahami perilaku sifat dan manusia dari awal mula kejadiannya hingga masuk ke liang lahat.

Ketujuh, unsur panggung sebagai tempat memvisualisasikan pertunjukan tari Topeng Patih sebagai bagian dari dramatari Wayang Topeng Malang. Secara visual panggung pertunjukan Wayang Topeng Malang dapat dilihat dari tiga sisi penonton, yaitu dari depan, kiri dan kanan panggung. Sedang bagian belakang (*background*), ditutup dengan dua lembar kain yang dipasang dari kiri ke kanan dan dari kanan ke kiri (*backdrop*) sehingga membentuk posisi *kupu tarung* dengan pertemuan di tengah. Pertemuan *backdrop* tersebut sebagai jalan keluar masuknya penari. Ternyata latar belakang yang terbuat dari dua lembar kain tersebut menyimbolkan kemaluan wanita yang senantiasa melahirkan, sekaligus liang lahat

sebagai jalan kembali menuju Tuhannya (*mulih mulanira dumadi*). Oleh karena itu semua tokoh utama Wayang Topeng yang memiliki tarian baku selalu menggetarkan *backdrop* jika hendak keluar untuk menggambarkan saat-saat ketegangan seorang wanita yang hendak melahirkan. Setelah itu baru keluar dengan menyingkapkan layar, artinya kelahiran sudah berlangsung. Setelah kelahiran berlangsung, kemudian terjadi peristiwa di dunia fana. Peristiwa maupun situasi yang terjadi di dunia (baik, buruk, sedih bahagia, benar salah beserta segala aspek sikap dan perilaku manusia) tersebut diungkapkan di atas panggung yang langsung dapat dinikmati oleh penonton. Pada akhirnya, setiap manusia akan mati, kembali pada Sang Pencipta, yang divisualkan keluar panggung melalui jalan masuk yang pertama (*backdrop*). Dengan demikian jelas bahwa latar belakang yang terbuat dari kain berbentuk *kupu tarung* tersebut juga bermakna liang lahat.

Hubungan bentuk panggung beserta atributnya dengan wayang (penari topeng), jika dicermati secara teliti, sesungguhnya memvisualisasikan hubungan intim/*penetrasi* laki-laki dan perempuan. *Backdrop* yang terbuat dari kain dengan pertemuan di tengah, sebagai jalan masuk dan keluar penari ke dalam panggung, merupakan visualisasi ***vagina***, sementara anak wayang (penari) adalah visualisasi dari ***penis*** yang senantiasa masuk dan keluar melalui *vagina*. Sebenarnya inilah inti"dari pertunjukan tradisional Wayang Topeng yang keseluruhannya mengajarkan proses *inisiasi* (proses perjalanan hidup beserta peristiwanya di dalam dunia) kepada seluruh masyarakat pendukungnya. Dengan demikian terjawablah pertanyaan, mengapa seni pertunjukan tradisional yang bersifat

sakral, sebesar-besarnya difungsikan sebagai upacara kesuburan menurunkan *wiji* atau benih unggul yang **berbudi luhur**.

6.2 Implikasi Studi

Berdasarkan hasil temuan penelitian ini, dapat dikemukakan dua macam implikasi studi, yakni implikasi teoritik dan implikasi praktik.

Sebagai seni tradisional, Tari Topeng Patih dalam kesatuan pertunjukan Wayang Topeng Malang secara hakiki bukan sekedar tontonan untuk pelepas lelah atau hiburan semata, akan tetapi didalamnya mengandung berbagai unsur yang berkaitan langsung dengan sosial masyarakat pendukungnya. Hubungan keduabelah pihak antara seni pertunjukan dengan masyarakat merupakan interaksi simbolik. Hal ini dapat divisualkan melalui bentuk-bentuk visual (kasat mata), seperti perilaku, ritual, musik pengiring, penari, tata rias busana dan tata panggung, termasuk pula aspek komunikasi baik penari, dalang, pemusik dengan penonton atau yang punya hajad. Asapek visual ini secara langsung akan menghasilkan struktur visual (struktur fisik). Hubungan yang terjalin dalam aspek visual ini hanya terbatas pada tataran kulit/fisik. Tari Topeng Patih, secara visual dilakukan dua orang penari yang berpakaian kembar, hanya yang satu menggunakan topeng warna marah (*bang*) dan yang lain menggunakan warna putih. Tarian ini berkarakter maskulin gagah. Secara fisual penonton hanya melihat keterampilan dan kegagahan kedua orang penari topeng Patih tersebut. Sedangkan untuk memahami interaksi simbolik pada pertunjukan yang ditampilkan diperlukan pemahaman makna simbol-simbol yang divisualkan

melalui struktur visual. Dengan demikain simbol-simbol visual tersebut harus diteropong secara mendalam untuk membuka tabir makna yang terselubung dengan melalui berbagai alat teropong, diantaranya menggunakan alat hermeneotik. Dengan melalui cara ini akan diketahui hubungan struktur fisik/struktur luar (*surface structure)* dengan makna yang tersimpan di dalamnya atau struktur isi/struktur dalam (*deep structure*). Di dalam tari Topeng Patih yang divisualkan berpakaian sama hanya dibedakan warna topeng yang dikenakan, mengandung makna yang mendalam, yakni simbol kejadian manusia yang berasal dari warna putih (benih dari laki-laki/bapak) dan warna merah (benih dari perempuan/ibu). Berpakaian serba sama, menyimbolkan "satu dalam dua" atau *loro-loroning atunggal.* Hasil penelitian ini mendukung teori strukturalisme ala Levi Strauss yang memiliki dua aspek struktur yakni struktur fisik/struktur luar (*surface structure)* dan struktur isi/struktur dalam (*deep structure*). Namun bukan berarti teori strukturalisme Levi Strauss tidak memiliki kelamahan. Kelemahannya terletak pada *surface structure* yang hanya melihat secara global. Ia tidak memilki perangkat untuk untuk melihat secara detail aspek visual, seperti halnya gerak tari/koreografi, yang di dalamnya memiliki berbagai unsur dan masing-masing memiliki satuan-satuan unit yang bermakna.

Sebagai tari pembuka pada pertunjukan Wayang Topeng Malang, Tari Topeng Patih terbentuk dari unsur-unsur gerak hingga menjadi satu kesatuan yang utuh. Unsur-unsur gerak dalam sebuah koreografi setidakanya dapat dibagi menjadi empat, yakni unsur gerak kepala, tangan, badan dan kaki. Kesatuan unsur yang terkecil akan membentuk motif gerak, dan motif-motif gerak akan mengikat

menjadi ragam/kalimat gerak. Dalam kesatuan tari Topeng Patih terdapat empat paragraf gerak yang masing-masing terbentuk dari kesatuan kalimat/ragam gerak. Dari sini pemikiran struktur gerak tari Andreenne Kaeppler, yang menganalogkan gerak tari dengan struktur bahasa menjadi relevan. Demikian pula pemikiran Rene Weelek, yang membagi lapisan-lapisan strata bentuk karangan sastra. Lapisan norma yang di atas, menyebabkan lapisan, norma yang di bawahnya. Lapisan norma yang pertama adalah lapisan bunyi (*sound stratum*), lapisan bunyi ini menimbulkan lapisan norma kedua yang disebut arti (*unit of meaning*), pada lapis kedua ini, tiap-tiap kata tunggal mempunyai makna sendiri yang kemudian bergabung di dalam konteks yang melahirkan frase dan seranjutnya melahirkan pola-pola kalimat. Lapisan kedua ini menimbulkan, lapisan ketiga (di bawahnya) yang disebut dunia ciptaan seorang pengarang. Teori tentang lapisan strata bentuk karangan sastra dari Rene Weelek dianalogkan dengan struktur gerak tari. Pemikiran Andreenne Kaeppler maupun Rene Weelek adalah bentuk struktur bahasa yang dalam hal ini dianalogkan dengan gerak tari, maka sudah barang tantu tidak mempersoalkan isi. Oleh sebab itu dalam membedah sebuah koreografi secara tuntas dan menyeluruh perlu didukung oleh teori lain, dalam penelitian ini digunakan teori struktural Levi Strauss.

Berdasarkan argumentasi tersebut, penelitian ini beranggapan bahwa pemikiran struktural Levi Strauss dengan pemikiran struktur Andreenne Kaeppler maupun Rene Weelek berlainan cara pandang. Levi Strauss lebih menitikberatkan pada struktur fisik secara umum dan struktur maknanya. Sedangakan Andreenne Kaeppler maupun Rene Weelek lebih menitikberatkan pada struktur bahasa yang

dianalogkan dengan gerak tari. Namun demikian keduanya saling mengisi dan senantiasa hadir dalam dunia pengatahuan (pengetahuan seni pertunjukan, seni tari) sebagai tata hubungan paradikmatik yang saling memahami.

Implikasi terhadap dunia pendidikan, secara teoritik hasil penelitian ini lebih banyak menghasilkan temuan tentang perilaku budi pekerti yang baik (budi luhur). Secara empirik, kurikulum di sekolah dasar sampai perguruan tinggi lebih banyak menekankan pada aspek intelgensi, logika dan pengetahuan-pengetahuan pragmatis. Sedangkan pengethuan dan pemahaman emosional/rasa yang mengarah pada budi pekerti dianggap lemah, sehingga mengakibatkan lemahnya rasa estetika, ketentraman, kedamaian dan sebagainya. Dampaknya, terjadi lemahnya sikap hormat-menghormati, tindakan anarkis, kebebasan yang tanpa batas dan sebagainya. Setidaknya melalui hasil temuan penelitian ini dapat digunakan sebagai model pemahaman tentang nilai-nilai keluhuran budaya tradisi yang diharapkan dapat menuntun para generasi muda untuk memahami sekaligus menerapkan dalam perilaku sehari-hari.

Secara praktis, hasil penelitian ini akan dapat digunakan sebagai bahan pemantapan dan pengembangan kelompok seni pertunjukan Wayang Topeng Malang, khususnya di dusun Kedungmonggo. Temuan struktur koreografi dapat secara langsung dipelajari baik bagi penari pemula maupun sebagai bahan kajian bagi dosen, guru maupun mahasiswa, agar dapat memberi apresiasi terhadap pertunjukan Wayang Topeng Malang khususnya dan pertunjukan tradisional Indonesia secara umum. Hal ini dapat dipahami bahwa seni pertunjukan Wayang Topeng Malang dan seni pertunjukan tradisional pada umumnya, bukan sekedar

tontonan sebagai hiburan belaka, namun lebih memberikan pencerahan tentang sikap dan perilaku hidup serta membina hubungan yang harmonis diantara ketiga alam, (*alam inggil, alam madya dan alam asor).*

6.3 Saran-saran

Sebagian besar temuann dalam peneliltian ini memiliki karakteristik yang khas dan hanya berlaku pada fenomena yang terjadi di tempat tersebut. Artinya hasil penelitian ini tidak dapat digunakan untuk memahami fenomena yang berbeda lebih-lebih daerah dan pertunjukan yang berbeda. Sementara pengembangan seni pertunjukan saat ini hanya didasarkan pada pertimbangan kreativitas, amat sedikit yang mempertimbangkan aspek yang mendasar seperti struktur dan makna serta kekuatan budaya yang membentuknya. Terlebih saat sekarang ini (tahun 2008) para seniman, budayawan dan pemerintah Malang melakukan berbagai upaya dan pengkajian seni pertunjukan tradisional Malang yang bertujuan hendak menetapkan ikon budaya Malang, yaitu Topeng Malang. Dengan demikian disarankan penelitian sejenis dilakukan pada tari lain maupun daerah lain, mengingat masih amat banyak seni pertunjukan khususnya Wayang Topeng Malang lebih khusus karakteristik penokohan, gerak tari dan fungsi yang masih belum tersentuh.

Hakekat konsep simbol estetik tari Topeng Patih pada pertunjukan dramatari Wayang Topeng Malang ada dua sisi yang perlu diperhatikan. Di satu sisi simbol estetik yang melekat pada bentuk koreografi tari Topeng Patih yang tampak pada struktur gerak tari, musik pengiring, tata rias busana dan tata

panggung, dan di sisi lain simbol estetik yang melekat pada aspek pendukungnya melalui perilaku, ritual (mantra dan *uba rampen*) dan *gending giro*. Dengan melihat realitas tersebut, maka di disarankan kepada yang berkepentingan dengan pertunjukan Wayang Topeng, agar tidak terjerumus dengan bentuk visualnya saja terlebih dengan bentuk modivikasi dari berbagai sudut yang mengatasnamakan modernisasi demi memenuhi kebutuhan ekonomi semata, akan tetapi jauh tercerabut dari akar tradisinya. Hal yang semacam ini disamping mendangkalkan bahkan (mungkin) menghilangkan makna dan nilai tradisi yang luhur, juga menjerumuskan generasi muda mengenai bentuk dan nilai tradisi setempat. Sekalipun sangat disadari bahwa tradisi tidak statis, namun setidaknya pemahaman akan bentuk dan makna tradisi akan menjadi benteng untuk mempertahankan keluruhan nilai tradisi sekaligus menanggulangi masuknya budaya asing yang tidak sesuai dengan kepribadian tradisi bangsa.

Pertunjukan seni tradisional yang masih "murni" semacam dramatari Wayang Topeng Malang ini menjadi perhatian besar bahkan diburu oleh turis, budayawan, antropolog mancanegara sebagai aset wisata dan ilmu pengetahuan. Untuk itu, melalui hasil temuan penelitian ini, direkomendasikan khususnya kepada pemerintah daerah kabupaten dan kota Malang serta kota Batu, perlu melestarikan keberadaannya sebagai lokal jenius dan pengembangan cagar budaya daerah. Pelestarian, pembinaan dan pengembangan menjadi kata kunci yang **harus** diperhatikan secara khusus, mau terbuka bahwa dramatari Wayang Topeng Malang merupakan ratna mutu manikam yang dimiliki masyarakat Malang. Rekomendasi ini berlaku pula bagi para seniman budayawan di Malang raya.

DAFTAR PUSTAKA

Abdullah, 1978. *Paguyuban Ngesti Tunggal.* Tanpa kota penerbit,

Abdullah, Taufik. 1980/1981. Disekitar Komunikasi Ilmu dan Seni. *Analisis Kebudayaan*. Th. I. No. 1 Jakarta.

Adi Pramono, Moh Soleh, 1984. *Tari Beskalan Sebagai Tarian Kesuburan*, Makalah disampaikan pada Seminar Tari di IKIP MALANG.

Adipramono, M. Soleh. 1984. Gerak Permainan Gunungsari Patrajaya; Sebuah Analisis bentuk dan Gaya pada Wayang Topeng Malang : *Skripsi Sarjana Tari Institut Seni Indonesia Yogyakarta* (tidak diterbitkan).

Ahimsa-Putra, Heddy Shri. 2002. *Tekstual dan Kontekstual.* Makalah Seminar Seni Partunjukan Indonesia (tidak diterbitkan). Surakarta: STSI

_____ 2001. *Strukturalisme Lavi – Staruss, Mitos dan Karya Sastra.* Yogyakarta: Galang Press.

Alisjahbana, Sutan Takdir. 1989. (Cetakan ke 4). *Antropologi Baru*. Jakarta: Aian Rakyat.

Alwasilah, A. Chaedir. 2002. *Pokoknya Kualitatif, Dasar-dasar Merancang dan Melakukan Penelitian Kualitatif.* Jakarta: Pustaka Jaya.

Amir, Hasyim. 1997. *Nilai-nilai Etis Dalam Wayang*. Jakarta: Pustaka Sinar Harapan.

Bachtiar, Harsya W. 1980/1981. Kreativitas: Usaha Memelihara Kehidupan Budaya, *Analisis Kebudayaan.* 2: 13-18

_____ 1985. "Birokrasi dan Kebudayaan", dalam Alfian, (ed). *Persepsi Masyarakat Tentang Kebudayaan.* Jakarta: PT Gramedia

_____ 1985. Sistem Budaya di Indonesia. Dalam Bachtiar Harsya W., (Eds). *Budaya dan Manusia di Indonesia.* Yogyakarta: PT Hinindita.

Baghdadi, Abdurrahman Al. 1991. *Seni Dalam Pandangan Islam: Seni Vokal, Musik dan Tari.* Jakarta: Gema Insani Press.

Bastomi, Suwaji. 1992. *Kebudayaan Jawa.* Semarang: IKIP Semarang Press.

Budhisantosa, S. 1980/1981. Tradisi Lisan Sebagai Sumber Informasi Kebudayaan, *Majalah Analisis Kebudayaan*

Budiman, Kris. 1999. *Kosa Semiotika.* Yogyakarta: LkiS

Buku Profil Kabupaten Malang th. 2003. Malang: Pemerintah Daerah Kabupaten Malang.

Cremers, Agus. 1997. *Antara Alam dan Mitos.* Flores: Nusa Indah.

Denzin, Norman K; Yvona S. Lincoln, (ed). 1994. *Handbook of Qualitative Research.* London- New Delhi: SAGE Publications.

Dewantara, Ki Hadjar. 1961. *Karya Ki Hadjar.* Yogyakarta: Taman Siswa.

_____. 1994. *Kebudayaan*. Yogyakarta: Percetakan Ofset Taman Siswa

Feinstein. Alan. Ed. 1986. *Lakon Carangan Jilid I.* Surakarta: Proyek dokumentasi Lakon Carangan Akademi Seni Karawitan Indonesia Surakarta.

Foucoult, M. 1973. *The Order of Thinks: An Archeology of the Human science.* New York: Pantheon.

Geerts, Clifford. 1968. *The Religion of Java.* Chicago and London: The University of

_____ 1980. *Negara: The Theatre State in Nineteenth Century Bali*. New Jersey: Princenton University Press.

_____ 1992. *The Religion of Java.* Terj. Aswab Mahasin (cetakan ke 3). *Abangan Santri Priyayi dalam Masyarakat Jawa.* Jakarta: Pustaka Jaya.

_____ 1973. *Interpretation of Culture.* Selected Essays. New York: Basic Books.

Hadi, Sumandiyo, Y, Prof. Dr. 2005. *Sosiologi Tari* Yogyakarta: Pustaka Jaya

_____ 2006. *Seni dalam Ritual Agama.* Yogyakarta: PUSTAKA.

_____ 2007. *Kajian Tari, Teks dan Konteks.* Yogyakarta: Pustaka Book Publisher

Hardjowardojo, Pitono. 1965. *Pararaton.* Jakarta: Bharata.

Hawkin, Alma M. 1964. *Creating Trough Dance.* New Jersey: Printice Hall Inc.

Harini, Ninik; Wido, Soerjo; Widodo, Triyono dkk. 1996. *Vokal Berlagu (Suluk Pedalangan) pada Wayang Topeng Desa Glagahdowo Kecamatan Tumpang Kabupaten Malang.* Laporan Penelitian IKIP Malang (tidak diterbitkan.

Haviland, W.A. 1985a. *Antropologi: Jilid 1.* Terjemahan R.G. Soekadijo. Tanpa tahun. Jakarta: Erlangga.

_____ 1985b. *Antropologi: Jilid 2.* Terjemahan R.G. Soekadijo. Tanpa tahun. Jakarta: Erlangga.

Hidayat, Robby. 2001. *Spiritualitas empat Tokoh Sentral dalam Pertunjukan Wayang Topeng Malang.* Laporan Penelitian tidak diterbitkan. LEMLIT Universitas Negeri Malang.

_____ 2003. *Mozaik Koreografi*. Malang: Gantar Gumelar.

_____ 2004. *Wayang Topeng Malang, Kajian Strukturalisme Simbolik.* Thesis Magister Seni: Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta.

Jazuli. M, Dr. 2003. *Dalang Negara Masyarakat, Sosiologi Pedalangan.* Semarang: Limpad

Kadir, Abdul. (Penterjemah). *Diktat Estetika.* Jilid I. Yogyakarta: Akademi Seni Rupa Indonesia.

Kayam, Umar. 1981. *Seni, Tradisi, Masyarakat.* (seri Esni No. 3) Jakarta: Sinar Harapan.

Kaplan, David and Manners, A.A. Tanpa Tahun. *Teori Budaya.* Terjemahan: Landung Simatupang. 2000. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

Koentjaraningrat. 1980. *Pengantar Ilmu Antropologi*. Jakarta: Aksara Baru

_____ (ed) 1981. *Manusia dan Kebudayaan di Indonesia.* Jakarta: Djambatan

_____ 1985. *Ritus Peralihan di Indonesia.* Jakarta: PN Balai Pustaka.

_____, 1985. Persepsi tentang Kebudayaan Nasional dalam Alfian (ed)., *Persepsi Masyarakat Tentang Kebudayaan.* Jakarta: PT Gramedia.

_____ 1990. *Kebudayaan Mentalitas dan Pembangunan.* Jakarta: Gramedia

Kroeber, A.L. 1952. *The Natural of Culture.* Chicago: The University of Chicago Press.

Kusumadilaga, K.P.A. 1930. *Serat Sastramiroeda*. Soerakarta: De Bliksem.

Langer, Susanne K. 1957. *Problems of Art.* New York: Charles Schribner's Sons.

Lincoln, Y.S and Guba, E.G. 1984. *Naturalistic Inquiry.* California: SAGE Pub.

Lindsay, Jennifer. 1991. *Klasik, Kitsch, Kontemporer.* (terjemahan: Nin Bakdi Sumanto). Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

Maharsiwara, Sunaryadi, KRT. 2004. "Tari Golek Maya Asmara Ekspresi Pengembangan Tari Tradisi. *Fenomen, Jurnal Lembaga Penelitian Institut Seni Indonesia Yogyakarta.* Volume 2 No. 2 Tahun 2004.

Meri, La. 1968. *Dane Composition, The Basic Elements.* Terjemahan Soedarsono, 1985. Yogyakarta: Lagaligo.

Miles, Mattew B. , Huberman, A. Michael. 1992. *Analisis Data Kualitatif.* Terjemahan Tjetjep Rohendi Rohidi. Jakarta: UI Press.

Moleong, J. Lexy. 1990. *Metodologi Penelitian Kualitatif.* Bandung: PT Remaja Rosdakarya

Muhadjir, Noeng. 1989. *Metode Penelitian Kualitatif*. Yogyakarta: Reka Sarasin.

Mulyana, Sri, Ir. 1982. *Wayang Asal-usul Filsafat dan Masa Depannya*. Jakarta: Gunung Agung.

Murgiyanto, Sal dan AM. Munardi. 1979/1980. *Topeng Malang.* Jakarta: Departemen Pandidikan dan Kabudayaan.

Murgiyanto, Sal, 1982/1983. "Pertunjukan Topeng di Jawa". *Majalah Analisis Kebudayaan.* Th. III – Nomor 2 _ 1982/1983. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

Mustopo, Habib (dkk), 1984. *Dari Pua Kanjuruhan Menuju Kabupaten Malang.; Tanjauan Sejarah Hari Jadi Kabupaten Malang.* Malang: Pemerintah Kabupaten Daerah Tingkat II Malang.

Ninik Harini dan kawan-kawan.1999. *Deskripsi Vokal Berlagu (Suluk pedalangan) Pada Wayang Topeng Glagahdawa kecamatan Tumpang kabupaten Malang* . Laporan Penelitian, LELIT IKIP MALANG.

Noerhadi, Toeti Heraty. 1992. "Semiotik", *Matra.* 71: 110 – 115.

Nojowirongko, al. Atmo Tjendono, M.Ng. 1960. *Serat Tuntunan Pedalangan Tjaking Pakeliran Lampahan* Jogjakarta: Djawatan Kebudajaan Departemen PP dan K.

Nugraha, Sugeng. 1990. Keleluasaan Sanggit/Kreativitas bagi Dalang seorang Dalang. Dalam *Gatra, Majalah Warta Wayang* No. 25-III-1990

Nurita, Tri Saras. 1986. Studi Kesenian Tari Topeng di Dusun Kedungmonggo Desa Karangpandan Kecamatan Pakisaji Kabupaten Malang. *Skripsi S1Institut Keguruan dan Ilmu Pendidikan Malang, FakultasPendidikan Ilmu Sosial, Jurusan Sejarah.* (tidak dipublikasikan)

O'Dea, Thomas F. 1995. *Sosiologi Agama: Suatu Pengenalan Awal.* Terjemahan: Yasogama. Jakarta: PT Raja Grafindo Persada.

Ong Hokham: Topeng Malang Topeng Perkasa dalam *Majalah Mutiara*, no. 279, tgl. 13 Oktober 1982

Parson, Tolcot. 1951. *The Structure of Soscial Action..*2nd ed. New York: McGraw-Hill.

Patton, Mchael Quin. 1990. *Qualitative Evaluations and Research Methods.* Newbury Park: SAGE Pub.

Peacock, L. James. 1968. *Rites of Modernization (Simbolic and Social Aspects of Indonesia Proletarian Drama).* Chicago: The University of Chicago.

Pigeud. 1936. *Javaance Volkvertoningen.* BataviaVolk Slectuur.

Poerwanto, Hari. 2000. *Kebudayaan dan Lingkungan: Dalam Perspektif Antropologi.* Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

Polama, Margaret M. 2003. *Sosiologi Kontemporer.* (terjemahan Tim Yasogama)

Pujasworo, Bambang. 1982. Studi Analisa Konsep Estetis Koreografis Tari Bedhaya Lambangsari. *Skripsi Seniman Tari Akademi Seni Tari Indonesia Yogyakarta.*

_____ 1984. "Pengaruh Sistem Nilai Budaya Kaum Ningrat Jawa Terhadap Kehidupan Seni Tari Kraton Yogyakarta"' *Laporan Penelitian* (tidak diterbitkan).Yogyakarta: Akademi Seni Tari Indonesia

Purwanto. 2005. Kosmologi Gunungan Jawa. *Jurnal Seni Imajinasi.* Volume 2 Januari 2005. Semarang: Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Semarang.

Slametmulyana. 1979. *Negara Kretagama dan Tafsir Sejarahnya*. Jakarta: Bhatara Karya Aksara.

Soedarso 1998. Seni dan Keindahan, dalam *Pidato Ilmiah.* Pengukuhan Guru Besar Tetap pada Fakultas Seni Rupa ISI Yogyakarta. Yogyakarta: 30 Mei 1998.

Soedarsono. 1997. *Wayang Wong Dramatari Ritual Kenegaraan di Keraton Yogyakarta***.** Yogyakarta: Gajahmada University Press

Soehardjo, A.J. 1996. Cita Rasa Keindahan merupakan Inti Bahan Pelajaran Kertakes di Pendidikan Dasar. Makalah disajikan dalam *Seminar Regional Implementasi Kurikulum Pendidikan seni di Pendidikan Dasar*, IKIP Malang, Maret 1996.

Strauss, Anselm L, and Juliet Corbin. 1990. *Basic of Qualitative Research, Grounded Theory Procedure and Techniques.* London: Sage Publications.

Sudikan, Setyo Yuwana. 2001. *Metode Penelitian Kebudayaan.* Surabaya: Unesa Unipress bekerja sama dengan Citra Wacana.

Supriyanto, Henricus. 1992. *Lakon Ludruk Jawa Timur.* Jakarta: Gramedia Widiasarana Indonesia.

_____ 1991. *Cerita Panji Pada Teater Topeng Malang.* Surabaya: IKIP Surabaya

_____ 1984: *deskripsi Lakon Ludruk di Malang.* Malang: Dewan Kesenian Malang

_____ dan Soleh Adipramono, Moch. 1995. *Wayang Topeng Malang.*Malang: Padepokan Mangun Darmo.

Sutopo, HB. 1990. *Struktur Kritik Holistik.Sebuah Pendekatan Kritik Seni yang terbuka dan Luwes.*Makalah Disajikan Dalam Seminar Lokakarya Penelitian Kualitatif di Jurusan Pendidikan Seni Rupa dan Kerajinan FPBS IKIP Surabaya.

Teew, A. 1984. *Sastra dan Ilmu Sastra: Pengantar Teori.* Jakarta: Pustaka Jaya.

Tim Penyusun Balai Bahasa Yogyakarta. 2001. *Kamus Bahasa Jawa (Bausastra Jawa).* Yogyakarta: Kanisius.

Timoer, Soenarto. 1989. *Asal-usul dan Identitas Pertunjukan Wayang Topeng di Jawa Timur.* Makalah Temu Budaya 27 – 28 Februari 1989 di Surabaya. Kanwil Departemen P dan K.

Triatmoko, Bambang. 1993. *Hermeneutika FenomenologiPaul Recoeur: Hakekat Pengetahuan dan Cara Kerja.* Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.

Waters, Malcom. 1994. *Modern Sosiological Theory.* London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.

Wellek, Rene & Warren, Austin. 1956. *Theory of Literature.* New York: Harcourt, Brace & World. Inc.

Wido, Soerjo Minarto. 2002. *Dasar-Dasar Komposisi dan Koreografi.* Malang: Universitas Kanjuruhan Malang (tidak dipublikasikan).

_____ 1993. *Studi Analisis Motif Gerak Tari Beskalan Lanang Pada Wayang Topeng Dusun Kedungmonggo desa Karangpandan Kecamatan Pakisaji Kabupaten Malang.* Laporan Penelitian IKIP Malang (tidak diterbitkan.

_____ 1992. *Studi Analisis Gerak Tari Grebeg Jawa Pada Wayang Topeng Dusun Kedungmonggo desa Karangpandan Kecamatan Pakisaji Kabupaten Malang.* Laporan Penelitian IKIP Malang (tidak diterbitkan.

Yamin, Muhammad, Mr. 1954. *6000 tahun Sang MERAH PUTIH.* Tanpa kota: Siguntang

UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
PERPUSTAKAAN
UNNES

LAMPIRAN

BIODATA NARA SUMBER

Karimoen yang sekarang berusia 87 tahun. Saat ini dia adalah generasi tertua dari perkumpulan Wayang Topeng Asmorobangun Kedungmonggo, yang sampai sekarang masih aktif membuat topeng bersama istrinya Mak Yam. Karimoen saat ini bertindak sebagai dalang sering juga ikut *nabuh* kendang ketika ada dalang yang ditugasi. Disamping itu Karimoen yang akrab dipanggil "Mbah Mun" merupakan guru *kawruh* ilmu kebatinan Jawa yang memiliki pengikut/murid cukup "banyak", maka sering memberikan wejangan baik gerak tari, lakon maupun *ngelmu* (aspek filosofis Wayang Topeng), serta ilmu kebatinan Jawa tentang *urip lan panguripan*. Pada tahun 2000 kecelakaan sampai kedua kakinya patah, maka kini ia hanya duduk di kursi roda, Pendengarannya sudah jauh berkurang dan harus menggunakan alat bantu pendengaran elektronik. Namun sekalipun hanya bisa duduk di kursi roda, ia masih aktif menatah topeng memenuhi pesanan yang relatif tidak pernah berhenti.

Rasimun (almarhum) Lahir th. 1921 dan meninggal th. 2007. Memimpin paguyuban Wayang Topeng Sri Marga Utama di desa Glagahdowo kecamatan Tumpang kabupaten Malang. Ia spesialis penari halus, Gunungsari maupun Panji yang belum ada tandingannya sampai sekarang. Disamping penari topeng, ia juga penari Beskalan Putrid an menjadi guru dari beberapa seniman besar, diantaranya, Didik Nini Towok, Yudith (Amerika) dan lain-lain. Semasa hidupnya bertempat tinggal di dusun Gladahdowo desa Pulungdowo kecamatan Tumpang kabupaten Malang.

Madyautomo (almarhum, meninggal bulan Februari 2007, dalam usia 77 tahun). Akrab dipanggil ***mbah* Mad**, ia **empu karawitan** Malangan yang juga sebagai pewaris Topeng Jatiguwi Kabupaten Malang. Disamping bertindak sebagai pengendang, semasa mudanya juga sebagai penari khususnya tokoh Gunungsari. Mbah Mad ini dikenal pula sebagai "*guru ngelmu*" kebatinan Jawa yang cukup berpengaruh, khususnya bagi para seniman karawitan (*panjak*) dan guru *Waranggono tandhak (*penari)/*pesinden* Tayub. Teknik pembelajarannya adalah **pecantrikan terlibat** yaitu calon *waranggono/tandhak/sinden* tayub, tinggal dirumah Mbah Mad ini dalam beberapa waktu, dia diajari *gending, solah* (gerak tari), dan vocal tembang. Sedang dalam prakteknya selalu diajak *tanggapan* pada orang punya hajad. Jika

sudah dianggap mampu, lalu dilaksanakan *tutupan* (semacam wisuda) dengan mengadakan ritual/selamatan. Ini menandai bahwa siswa tersebut sudah siap dilepas sebagai *Waranggono tandhak (*penari)/*pesinden* Tayub.

Munawi yang mengaku lahir tahun 1916, saat ini satu-satunya pewaris topeng di dusun Mangu kecamatan Lowokwaru Kota Malang yang masih hidup. Sampai sekarang ini ia masih "semangat" untuk menari topeng Klana maupun Patih, walaupun tidak sempurna karena tenaganya sudah termakan usia. Yang menarik, narasumber ini sangat mencintai dan bangga dengan kesenian Wayang Topeng. Begitu cintanya, jika dia sakit, kemudian diajak cerita atau diminta menjelaskan tentang gerak-gerak tari pada Wayang Topeng, maka ia merasa sehat kembali. Terbukti ketika peneliti berkunjung kerumahnya, waktu itu menurut isterinya ia sedang sakit baru 1 bulan menjalani operasi wasir. Kemudian diajak bercerita tentang masa kejayaannya sebagai penari Wayang Topeng, lambat laun suaranya semakin lantang, bahkan berdiri memperagakan beberapa gerakan tari Patih yang dikuasainya.

Gimun berusia kira-kira 83 tahun (dia sendiri tidak tahu pasti tanggal lahirnya, kira-kira selisih 2-4 tahun dari Rasimoen). Ia salah satu murid Tirtonoto (Kek Tir). Ia spesialis penari Klono pada perkumpulan Wayang Topeng Sri Margoutomo dusun Glagahdowo desa Pulungdowo kecamatan Tumpang kabupaten Malang. Disamping sebagai penari topeng, Gimun juga sebagai *dalang maca*, yaitu membaca kitab cerita lama, seperti hikayat Amat Mukamat, dan Nabi Yusup yang *ditembangkan*/dilagukan dengan bentuk lagu tradisional *Macapat.* Sekarang menempati rumah bersama anaknya di dusun Glagahdowo desa Pulungdowo kecamatan Tumpang kabupaten Malang.

Chattam Amat Redjo (66 th). Seorang seniman tari yang berangkat dari kesenian Ludruk, Ia salah satu murid Karimoen, juga murid Kangsen (almarhum) tokoh dan pewaris Wayang Topeng Jabung, dan (*mbah*) Semo (alm) tokoh seniman Ludruk di desa asalnya (desa Ndoko kecamatan Pagelaran Kabupaten Malang). Sebagai seorang seniman, Chattam cukup rajin "**mencari"** keterampilan tari khususnya tari Topeng yang sekaligus *meguru ngudi kawruh ngelmu* Wayang Topeng kepada seniman Wayang Topeng, yang paling banyak *ngangsu kawruh* (menimba ilmu) pada Kangsen (alm) tokoh wayang Topeng yang sekaligus kepala desa Jabung

kecamatan Jabung Kabupaten Malang di tahun 1960 – 1980an dan dengan mbah Semo. Dari pak Kangsen dan mbah Semo inilah Chattam memperoleh banyak tentang ilmu berkesenian sekaligus pandangan hidup berkesenian. Disamping nama Kangsen dan Semo dan Karimoen, masih banyak tokoh-tokoh Wayang Topeng yang menjadi guru Chattam, diantaranya mbah Wiji (desa Kopral) yang meninggal di usia 109 th. pada tahun 1992, Tirtonoto (alm) tokoh Wayang/dalang Topeng legendaris desa Jabung dan Tumpang, Sampai sekarang ia memimpin sanggar tari yang didirikan sejak tahun 1968 yang diberi nama **Swastika** beralamat di Jl. Gading No. 14 Malang. Karya tari yang sudah dihasilkan, diantaranya; menyusun tari Beskalan putri, tari Gading alit, Senggot Tengger, Kalingan padang dan masih banyak lagi.

Mohammad Soleh Adipramono, SST akrab dipanggil Mas Soleh, yang lahir pada tahun 1951. Ia adalah pewaris Wayang Topeng di wilayah Tumpang (Malang Timur). Ia keturunan (*mbah*) Rusman yang popular dipanggil Kek Tir (karena anak pertamanya bernama Tirtonoto Aktiftasnya di dalam jagad kesenian, ia sebagai dalang Wayang Topeng wilayah Malang Timur, dalang wayang kulit *Wetanan* (versi Malang), juga versi Surakarta. Disamping itu ia juga sebagai penari dan koreografer. Ia lulusan ASTI dan ISI Yogyakarta Jurusan Komposisi Tari. Ia pernah menjadi dosen tetap di IKIP Malang dari tahun 1985 sampai 1989, kemudian karena sesuatu hal ia keluar

dari PNS. Isteri pertama seorang guru SMP, memiliki 2 orang anak perempuan, namun diceraikan pada tahun 1990. Isteri keduanya seorang warga Negara Amerika Serikat bernama Elysabeth Karen. Kini Mas Soleh bersama isteri keduanya memimpin sebuah padepokan seni bernama Padepokan Mangundarmo di desa Tulusbesar kecamatan Tumpang Kabupaten Malang, yang isinya membina seni tari, Karawitan dan Pedalangan.

Suroso (Lahir tahun 1971) Cucu Karimoen, anak dari Taslan Harsono almarhum (anak angkat Karimoen). Sekarang Suroso inilah yang memegang kendali perkumpulan Wayang Topeng Asmorobangun Kedungmonggo. Ia disamping sebagai penari Klono, juga sebagai pengendang generasi sekarang. Aktivitasnya cukup tinggi, disampaing sebagai guru kesenian di SMA Batu (PNS), ia juga sebagai pembantu teknis pada Dinas Pendidikan Kota Batu sebagai tenaga lapangan bidang kesenian. Sekarang beralamat di Jl. Prajurit Slamet Kedungmonggo Pakisaji Malang.

Handoyo (lahir tahu 1973). Adik kandung Suroso. Berbeda dengan kakaknya yang aktif mengajar tari di sekolah-sekolah sekaligus PNS, Handoyo lebih konsentrasi sebagai penari Klono dan Patih, serta mewarisi keahlian ayahnya (Taslan Harsono) sebagai

pengukir topeng. Pekerjaan sehari-harinya sebagai staf SPBU Pakisaji kabupaten Malang. Rumah Handoyo ini persis di belakang rumah Suroso, Jl. Prajurit Slamet Kedungmonggo Pakisaji Malang.

Slamet (57 tahun) Penari spesialis Topeng Patih dan prajurit. Ia juga mampu menatah topeng, disamping itu ia juga membuat *caplokan* untu kelengkapan pertunjukan jaran kepang. Sehari-hari bekerja sebagai petani dan tukang ojek. Alamatnya di dusun Bendo desa Karangpandan kecamatan Pakisaji kabupaten Malang.

Sumantri (lahir tahu 1955) seorang pengrawit yang berangkat dari *panjak Ludruk* hingga berkembang menjadi komponis karawitan *Malangan* termasuk Tari Topeng. Sumantri ini cukup pengalaman di dalam menata gending/musik, baik sebagai iringan tari tradisional dan kreasi baru, diantaranya menyusun iringan Tari Gading Alit, Tari Sembrama, Modivikasi Tari Bapang, modivikasi tari Beskalan, menyusun iringan Wayang kulit Malangan kolosal untuk Nahdlatul Ulama, maupun sebagai *"parimitan"* yaitu sajian khusus musik karawitan. Beberapa kali memperoleh penghargaan dalam festival piñata musik dalam rangka Pekan Budaya Jawa Timur. Kini Sumantri bekerja sebagai tenaga teknis pada

Dinas Pariwisata Kota Malang, disamping itu sebagai dosen luar biasa bidang Karawitan pada Program Studi Seni Tari Universitas Negeri Malang. Sekarang menempati rumah dinas Pariwisata di Perum Griyasanta Malang.

Bardjo Djiono (61 tahun), ia sebagai pemimpin perkumpulan Wayang Topeng Galuh Candrakirana desa Jambuwer kecamatan Kromengan Kabupaten Malang. Disamping sebagai pelatih tari, ia juga sebagai pengendang Wayang Topeng di daerah selatan, yakni Jambuwer dan Senggreng.

Bulik Siyami (78 th) Ibu kandung M. Soleh. Bulik Siyami ini menikah dengan Sapari (almarhum) pada usia 9 tahun. Menurut ceritanya, saat itu ia belum mengerti jika sudah dinikahkan, ia masih suka bermain kelereng, layang-layang dan *jumpritan* seperti layaknya anak seusianya. Suaminya adalah Dalang Macapat sedang kakak iparnya Pakde Tirtonoto (alm) guru tari dan dalang "legendaries" Wayang Topeng Jabung. Karena semenjak memiliki suami ia sering diajak *tanggapan* atau pentas dan diajak nonton pertunjukan Wayang Topeng maupun Wayang Kulit, maka Bulik Mi ini kecanduan hingga menjadi kegemaran nonton Wayang Topeng dan wayang kulit, maka semenjak gadis hingga kini

sudah bercicit, jika ada pertunjukan Wayang Topeng dan semacamnya selalu berusaha menonton.

UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
PERPUSTAKAAN
UNNES