

JURNAL SENI NASIONAL CIKINI

Diterbitkan oleh :
LPPM - Institut Kesenian Jakarta

JSNC | Volume 6 | Juni - November 2020 | Jakarta | ISSN
ISSN 2580-2860

JSNC

JURNAL SENI NASIONAL CIKINI

ISSN: 2580-2860

Volume 6, Juni - November 2020, 58 halaman

Jurnal Seni Nasional CIKINI, merupakan kumpulan berbagai topik kajian kesenian yang berisi gagasan, penelitian, ataupun pandangan mengenai perkembangan fenomena dan gejala kesenian serta berbagai permasalahannya.

Jurnal ini bertujuan untuk memberikan sumbangan penelitian kesenian, yang diharapkan dapat mendorong perkembangan kesenian di Indonesia ke arah yang lebih baik lagi, dan memiliki daya saing dengan kesenian dunia.

Dewan Penyunting Jurnal Seni Nasional CIKINI, menerima tulian yang belum pernah dimuat di media lain sebelumnya, untuk diseleksi dan disunting jika terpilih untuk diikutsertakan pada jurnal edisi selanjutnya.

Penanggung Jawab Seno Gumira Ajidarma

Dewan Penyunting Marselli Sumarno
Esther L. Siagian
Ario Sasongko

Mitra Bebestari Afandi Fandi
Bramantijo (STKW Surabaya)
Husen Hendiyana (ISBI Bandung)
Ninok Leksono

Penata Letak Nicholas Wila Adi

Alamat Penyunting dan Tata Usaha

LPPM-Institut Kesenian Jakarta. Gedung Rektorat Institut Kesenian Jakarta,
Jalan Cikini Raya 73, Telp/Fax: 021-2306106
email: lppm@ikj.ac.id

Diterbitkan oleh

LPPM-Institut Kesenian Jakarta, DKI Jakarta.
ISSN: 2580-2860

Dicetak di percetakan
IKJ PRESS

JSNC

JURNAL SENI NASIONAL CIKINI

ISSN: 2580-2860

Volume 6, Juni - November 2020, 58 halaman

Setelah yang Terserak Dikumpulkan:Sejarah Seni Rupa Indonesia

7

Bambang Bujono

Membaca Pola Cliffhanger Dalam Dua Web Series Indonesia

15

Erina Adeline Tandian, A.Md.Sn., S.Psi. ; Damas Cendekia, M.Sn.

Gaya Liao Kongahyan Pada Lagu Dalem Gambang Kromong “Pobin Kong Ji Lok”

26

Imam Firmansyah

Guru Sekolah Publik Mengajar Kesukacitaan Musik

38

Jimmy Philip Paät

Mangongkal Holi dan Relasi Kuasa Apparatus Adat dan Agama

45

Suzen HR Tobing

Seni Dalam Lipatan Pandemi

51

Dr. Saraswati Dewi

KETENTUAN PENULISAN JURNAL

ISSN:2580-2860

Jurnal Seni Nasional CIKINI terbit dua (2) kali dalam setahun, yaitu di setiap bulan Juni dan Desember pada setiap tahunnya. Jurnal ini diterbitkan oleh Lembaga Penelitian dan Pengabdian Kepada Masyarakat Institut, Kesenian Jakarta.

Penulis yang ingin mengikutsertakan artikelnya, dapat dikirim melalui email, di: lppm@ikj.ac.id. Konfirmasi penerimaan artikel akan disampaikan melalui alamat email yang sama, atau dapat menghubungi nomor telepon (021) 2306106.

Ketentuan penulisan Jurnal Seni Nasional CIKINI, adalah sebagai berikut:

1. Tulisan yang dikirimkan harus merupakan hasil karya penulisnya sendiri, bukan hasil plagiasi, dan belum pernah dimuat di media kumpulan jurnal lainnya.
2. Jika dikemudian hari diketahui bahwa tulisan yang dimuat merupakan hasil plagiasi tanpa sepengetahuan Jurnal Seni Nasional CIKINI, maka penulis tersebut akan bertanggung jawab penuh atas segala sanksi yang mungkin dikenakan kepadanya.
3. Tulisan yang dikirimkan harus berupa jurnal penelitian/kajian yang terkait dengan bidang seni dan budaya.
4. Tulisan yang dikirimkan harus menggunakan jenis huruf Times New Roman, ukuran font 12, berjumlah mulai dari 3.500 sampai 5000 kata, dan harus menggunakan format .doc atau .docx.
5. Jurnal Seni Nasional CIKINI, hanya menerima tulisan dalam bentuk softcopy melalui kiriman email.
6. Urutan sistematika penulisan adalah: judul artikel, nama penulis, abstaksi (dalam bahasa indonesia), kata kunci, isi artikel, dan daftar pustaka.
7. Panjang tulisan abstraksi berkisar antara 70-100 kata.
8. Jumlah kata kunci yang dicantumkan minimal 3 kata.
9. Daftar pustaka hanya memuat sumber-sumber rujukan yang disebutkan di dalam artikel.
10. Sumber rujukan harus berupa sumber primer, antara lain: buku, artikel penelitian, jurnal, dan laporan penelitian).
11. Setiap rujukan yang dicantumkan dalam tulisan, dapat berupa catatan kaki atau catatan akhir.
12. Tiap artikel yang dikirimkan akan diulas oleh dewan penyunting, dan apabila ada ketidaksesuaian dengan format yang ditentukan, artikel akan dikembalikan dan diberikan kesempatan untuk direvisi.
13. Dewan Penyunting berhak mengedit artikel tanpa mengubah pokok pikiran penulisnya.
14. Tiap tulisan yang akan dimuat wajib mengikuti arahan revisi yang disampaikan oleh dewan penyunting.
15. Selain mengirimkan tulisan, disarankan penulis mencantumkan pula biodata singkat (2-5 kalimat).
16. Penulis yang tulisannya dimuat akan mendapatkan bukti pemuatan sebanyak 2 (dua) eksemplar.
17. Penulis wajib mengikuti ketentuan penulisan ini, untuk dapat dimuat dalam Jurnal Seni Nasional CIKINI.

RIWAYAT SINGKAT PENULIS

Bambang Budjono

Mantan Wartawan Majalah Tempo dan Pengajar di Sekolah Pascasarjana IKJ

Damas Cendekia

Pengajar di Fakultas Film dan Televisi – IKJ dengan peminatan penulisan skenario.

Imam Firmansyah

Pengajar Musik Etnomusikologi di Universitas Mercu Buana

Jimmy Paat

Pengajar Bahasa Perancis di Universitas Negeri Jakarta

Suzen HR Tobing

Pengajar dan Wakil Rektor bidang IV/Kerjasama

Dr. Saraswati Dewi

Pengajar Fakultas Ilmu Budaya – Universitas Indonesia

PENGANTAR JURNAL CIKINI

EDISI 6

Di bulan Juni 2020 ini, Institut Kesenian Jakarta merayakan pesta emas ulang tahun yang ke 50 tahun. Sejak didirikan pada tahun 1970 yang diresmikan oleh Ali Sadikin selaku Gubernur DKI Jakarta dengan nama Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta (LPKJ) yang kemudian berubah status menjadi Institut Kesenian Jakarta yang merupakan Perguruan Tinggi Seni tertua di Indonesia, hal ini perlu kita syukuri karena terjadi dinamika yang begitu besar baik dari para Pengelola, Pimpinan, Para Dosen, maupun individu-individu dalam mengembangkan Institut Kesenian Jakarta. Namun pada kenyataannya IKJ saat ini masih dalam proses akreditasi Institut dan dalam waktu dekat menunggu keputusannya. Selain itu, masih ada masalah sentralisasi administratif ke Rektorat serta penyempurnaan terkait Statuta. Di luar itu semua, singkat kata jalur akademik berjalan terus dengan berbagai pengembangannya.

Sementara di 2 Jalur Dharma yang lain pada Tri Dharma Perguruan Tinggi yaitu Penelitian dan Pengabdian Masyarakat masih perlu dikembangkan secara sedemikian rupa, seperti misalnya dari dulu sudah ada rintisan dalam membuat sebuah Jurnal Penelitian maupun kegiatan Pengabdian kepada Masyarakat tetapi tidak selalu berkelanjutan dan terdokumentasikan dengan baik, beruntung bahwa dalam masa kepimpinan rektorat periode 2016 hingga 2020 ini telah terbit Jurnal Seni Nasional Cikini yang bisa hadir secara berkelanjutan yaitu dua kali terbit dalam 1 tahun sehingga dalam perkembangannya, demi mengikuti dinamika perkembangan zaman, Jurnal Seni Nasional Cikini yang awalnya hanya terbit melalui cetak fisik kemudian juga hadir dengan medium online melalui sistem OJS yang sudah berjalan pada tahun 2019. Sehingga demi keberlangsungan Jurnal Seni Nasional Cikini dalam menghadapi tantangan serba digital, mendapatkan peluang untuk mengikuti percepatan akreditasi Jurnal. Makasekiranya perlu melakukan akreditasi sehingga saat ini Jurnal Cikini resmi terakreditasi dengan peringkat SINTA 5. Peringkat SINTA dimulai dari SINTA 6 dan yang paling tertinggi merupakan SINTA 1.

Hal ini patut disyukuri karena pada akhirnya memudahkan Jurnal Seni Nasional CIKINI dapat bertukar artikel penelitian melalui Perguruan Tinggi Seni yang lain, dan juga dapat mendorong para dosen IKJ untuk terus melakukan penelitian. Sebab selama ini para dosen IKJ memiliki kecenderungan kuat di dalam penciptaan dan sebagian kecil di bidang kajian. Bahwa yang berkecimpung di dalam bidang penciptaan sebenarnya secara implisit melakukan penelitian demi mewujudkan karyanya maupun kegiatan penelitian atas karya-karya seniman yang lain. Inilah inti dari apa yang disebut dari Penelitian Artistik, yaitu penelitian yang dilakukan oleh sang seniman. Namun masalah selanjutnya adalah disiplin untuk menuliskan proses penelitian oleh para dosen penciptaan. Dapat dikatakan seseorang akan belum memulai menulis sebelum ia mulai menulis. maka untuk menuangkannya dalam bentuk tulisan perlu disiplin baru.

Berita baik lainnya bahwa dalam 3 tahun terakhir (2017/2020) IKJ PRESS telah menerbitkan 10 buku dalam bidang seni, baik dibiayai sendiri melalui IKJ maupun bekerja sama dengan pihak luar. Ternyata banyak pemikiran selama 50 tahun IKJ ini tersebar dalam bentuk dokumentasi baik klip koran, naskah skripsi, tesis maupun disertasi yang dapat dibukukan. Viva IKJ!

SETELAH YANG TERSERAK DIKUMPULKAN:SEJARAH SENI RUPA INDONESIA

Bambang Bujono

geyong10@gmail.com

Abstrak

Tulisan ini bertujuan untuk memaparkan sejarah seni rupa Indonesia yang dikumpulkan dari esai dan karya SanentoYuliman, tokoh yang menaruh perhatian terhadap dunia seni rupa dengan segala keunikan gaya, kepekaan dalam perjalannya sebagai praktisi seni. Kegigihan dan konsistensi Sanento dalam bidang seni rupa membawanya memasuki dunia redaksi dan mulai menekuni menulis esai di bidang seni rupa Indonesia, yang menjadikannya seorang penulis sejarah seni rupa Indonesia. Namun, sebelum tujuan tersebut selesai, Sanento wafat (1992), sehingga penulis dan kurator seni rupa, HendroWiyanto, yang menyusun dan menyelesaikan tulisan tersebut dengan mempelajari karya dan tulisan Sanento yang terserak. Sebagai kurator, Hendro memahami bahwa dalam diri Sanento terdapat wawasan komprehensif mengenai sejarah seni rupa di Indonesia. Berbeda dengan negara lain, Sanento memandang bahwa di Indonesia perkembangan seni rupa tidak linier. Ia membagi perkembangan seni dalam periode-periode, yaitu masa pertama (1900-1940), masa kedua (1940-1960), kelahiran seni lukis abstrak (1955-1960), kemudian masa ketiga (sesudah 1960). Di sana, Sanento memandang bahwa tiap masa dalam transformasi seni rupa di Indonesia, memiliki seni rupanya dan bukan merupakan perkembangan dari karya-karya masa sebelumnya, baik dari bentuk maupun konsep. Sanento sungguh meninggali kita dengan bahan-bahan yang layak dikembangkan untuk penulisan sejarah seni rupa Indonesia.

Kata Kunci : Sanento Yuliman, Seni Rupa Indonesia, Sejarah Seni, Biografi Seniman

Abstract

This paper aims to explain the history of Indonesian art which was collected from the essays and works of SanentoYuliman, a figure who pays attention to the world of fine arts with all the unique styles, sensitivity in his journey as an art practitioner. Sanento's persistence and consistency in the field of fine arts brought him into the world of editors and began to pursue writing essays in the field of Indonesian art, which made him a writer of Indonesian art history. However, before this goal was completed, Sanento died (1992), so that the writer and curator of fine arts, HendroWiyanto, compiled and finished the writing by studying the scattered works and writings of Sanento. As a curator, Hendro understood that Sanento had a comprehensive insight into the history of art in Indonesia. Unlike other countries, Sanento views that in Indonesia the development of art is not linear. He divided the development of art in periods, namely the first period (1900-1940), the second period (1940-1960), the birth of abstract painting (1955-1960), then the third period (after 1960). There, Sanento considered that every time in the transformation of art in Indonesia, it seems that art has not been a development of previous works, both form and concept. Sanento really lives us with materials that are suitable to be developed for writing Indonesian art history.

Keywords : SanentoYuliman, Indonesian Fine Arts, Art History, Artists Biographies

Dunia seni rupa di Indonesia memiliki perjalanan sejarah yang unik dan berbeda dengan negara lain. Hal ini disampaikan oleh Sanento Yuliman, melalui esainya. Tulisan ini akan memaparkan sejarah Indonesia berdasarkan kacamata seorang legenda seniman dan praktisi seni rupa, Sanento Yuliman, melalui esai dan karya-karyanya semasa hidup. Tulisan ini juga memaparkan perjalanan karir Sanento muda hingga menjelang akhir hidupnya yang terbilang produktif dan turut mewarnai dunia seni rupa di Indonesia melalui pencapaian, prestasi, pemikiran serta karya-karya yang ditinggalkan.

Sanento Yuliman remaja menulis puisi dan juga melukis. Ia ingin berhenti sekolah sewaktu masih di SMA, di Majenang, Cilacap, Jawa Tengah agar bisa segera belajar melukis di ASRI, Yogyakarta. Entah sebab apa, selulus SMA, 1960, ia masuk Studio Seni Lukis di Departemen Perencanaan dan Seni Rupa Institut Teknologi Bandung --institut yang baru diresmikan setahun sebelumnya, yang dulunya bagian dari Universitas Indonesia di Jakarta.

Di Bandung, ia tidak hanya menekuni seni rupa. Ia juga bergabung dengan dunia teater, bekerja sebagai redaktur kebudayaan dan menggambar ilustrasi serta karikatur di koran mingguan *Mahasiswa Indonesia* -- koran yang terbit di pertengahan 1966, di masa pergantian pemerintahan dari Soekarno ke Soeharto. Di tengah kesibukan itu, Sanento menyelesaikan skripsinya, dengan judul "Beberapa Masalah dalam Kritik Seni di Indonesia" pada tahun 1968.

Pencapaian-pencapaian mulai ditorehkan, hingga pada 1972 majalah sastra di Jakarta, Horison, pada tahun 1968 memberikan hadiah atas salah satu esainya yang berjudul "*Di Bawah Bayangan Sang Pahlawan*", dan puisinya yang berjudul "*Laut*". Selain memberikan penghargaan, majalah tersebut meminta Sanento menggantikan Arief Budiman, ketua redaksi yang hendak berangkat studi ke Amerika pada tahun 1972. Bersama H.B. Jassin, Sanento sempat setahun di Horison, hingga April 1973. Di awal 1970-an itulah tampaknya ia berhenti melukis, setelah sempat mengikuti pameran "Grup

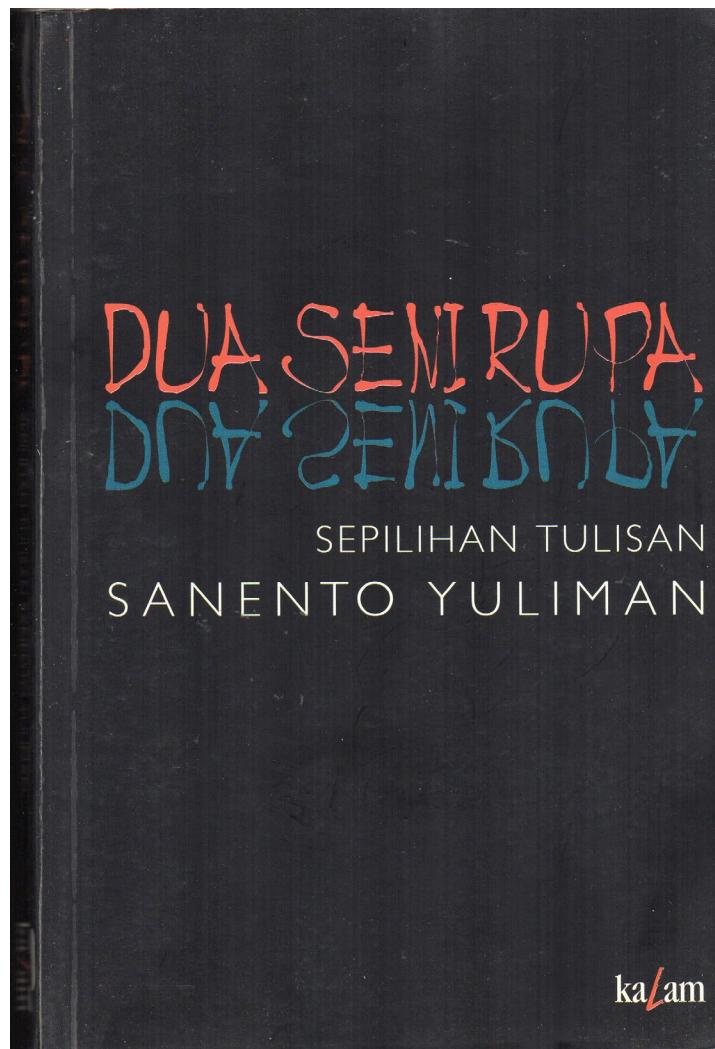
18", grup dosen-dosen seni rupa ITB, di Taman Ismail Marzuki, Jakarta, 1971. Ia kemudian sepenuhnya mencerahkan perhatian pada penulisan tentang berbagai hal dalam dunia seni rupa Indonesia. Tulisan-tulisannya tersebut dimuat di media Bandung dan Jakarta.

Di pertengahan 1970-an Dewan Kesenian Jakarta memintanya menulis sejarah seni rupa Indonesia. Terbitlah "*Seni Lukis Indonesia Baru: sebuah pengantar*" pada 1976, buku sekitar 70 halaman, yang dieditor oleh Jim Supangkat dan Goenawan Mohamad, sebelum Sanento ke Prancis untuk melanjutkan studinya di tahun itu juga. Sanento kembali ke Indonesia di akhir 1981, setelah menyelesaikan disertasinya dengan judul, dalam terjemahan Indonesia: "*Asal Mula Seni Lukis Kontemporer I Namun kerja belum selesai ndonesia: Peran S. Sudjono*".

Melihat seni rupa Indonesia masuk di dalam dirinya, Sanento mencoba menemukan makna seni rupa Indonesia lewat penyelidikan, melihat persoalannya, mencoba menemukan sebab dasar persoalan serta mengembangkannya, dan dalam perjalannya ia juga melihat atau menemukan persoalan-persoalan baru. Ia konsisten, menyelidiki seni rupa seraya mengikuti perkembangannya sejak menjadi mahasiswa di Seni Rupa ITB hingga tutup usia.

Ia selalu menyempatkan melihat pameran seni rupa, yang pada 1970-an sampai 1980-an seringkali diadakan di Jakarta, terutama di Taman Ismail Marzuki. Ia datang dari Bandung ke ruang pameran, berkeliling di dalamnya, mencatat-catat, dan kemudian kembali ke Bandung, sebagaimana berangkatnya, dengan kendaraan umum. Penampilannya sederhana; biasanya terlihat bercelana gelap, berbaju lengan pendek putih, tali tas kulit tersangkut di bahu kirinya. Itulah Sanento Yuliman, yang meyakini bahwa untuk memahami seni rupa, ya mesti melihat karya-karya.

Melihat tentu saja bukan hanya mata yang bekerja. Melihat adalah mengamati, menganalisis, menilai. Pun, ruang pameran, bagi Sanento, tak terbatas di sebuah bangunan. Penjelajahan seni rupa Sanento luas: karya seni rupa di tengah masyarakat,



Gambar 1. Buku Dua Seni Rupa, Sepilihan Tulisan Sanento Yuliman

karya yang “modern” maupun “tradisional, di ruang publik, ukir-ukiran di dinding rumah-rumah tradisional di Kalimantan, kain-kain tenun di Lombok dan di desa-desa, pulau-pulau Indonesia sisi timur. Misalnya, ia dengan sungguh-sungguh membicarakan batik yang di abad ke-17 sudah menjadi seni dan industri.¹

Dalam hal seni rupa modern Indonesia, ia tak menggerutu sebagaimana umumnya kita bahwa keterangan tentang seni rupa kita sangat sedikit, dan untuk melihat karya seni rupa yang baru maupun yang lama tidak

mudah. Belum ada museum seni rupa yang mewakili dunia seni rupa Indonesia, hampir tidak ada buku tentang seni rupa Indonesia yang layak baca, tak ada majalah khusus seni rupa yang berharga dijadikan acuan, bahkan pada umumnya, sampai pertengahan 1980-an katalog pameran biasanya hanya berisi biografi senimannya, daftar lukisan, pengantar penyelenggara, beberapa reproduksi karya. Koleksi perpustakaan di fakultas seni rupa di ASRI dan ITB misalnya, lebih banyak buku-buku seni rupa luar Indonesia. Dalam diam, Sanento terus mengunjungi pameran seni rupa modern, dan menuliskan ulasan di beberapa media. Sanento mungkin berniat mengisi kekosongan itu, sebuah buku sejarah seni rupa Indonesia

¹ Sanento Yuliman, “Batik Sang Penjelajah” dalam *Estetik yang Merabunkan*, bunga rampai esai dan kritik Sanento Yuliman, editor Hendro Wiyanto, DKJ, Januari 2020, halaman 19.

yang komprehensif. Ia memiliki kemampuan untuk itu sebab tecermin jelas dari tulisan-tulisan sepanjang hayatnya. Hendro Wiyanto berhasil mengumpulkan tak kurang dari 120 ulasan pameran seni rupa modern Indonesia oleh Sanento, ulasan yang ditulis dalam kurun waktu lebih dari 20 tahun -- dan saya kira masih ada yang tercecer.² Ulasan-ulasannya yang mencerminkan pengamatan detail, tak sekadar menyampaikan tangkapan rasa yang subjektif, melainkan juga uraian pengetahuan seputar karya yang menambah pengetahuan pembaca. Berikut sebuah contoh.

"Djoko Pekik melukis tukang becak, pedagang kecil, petani kecil atau buruh tani, perempuan kuli, pengamen, dan lain-lain, yaitu mereka yang tidak mendapat banyak peluang atau tidak mempunyai peluang, untuk memperbaiki nasib di tengah pembangunan dan pertumbuhan ekonomi di negeri kita.

"Gayanya emosional. Lukisannya memperlihatkan coretan, sapuan, atau olesan yang kasar dan mengalun leluasa, Warna-warna bercampur di kanvas, ketika cat masih cair (...) menghasilkan 'kekumuhan' (...) Digunakan terutama warna-warna hangat coklat, merah, dan oker, di sana-sini disela hitam, hijau, dan biru. (...) mengingatkan, bahwa yang dilukis adalah orang-orang yang dekat dengan tanah, lumpur, dan debu..."³

Jelas, Sanento memiliki kepekaan menangkap rasa dan kemampuan membaca pengetahuan dari unsur-unsur visual, dari teks – garis, warna, dan elemen yang lain dalam lukisan. Juga, kemampuan menangkap konteks, segala hal di luar karya yang relevan – "orang-orang yang dekat dengan tanah...dst." Semua itu ia sampaikan dalam tulisan yang mudah dipahami. Bahasa Sanento tidak sulit, dan segala hal yang bersifat subjektif (soal rasa, soal penilaian) dijabarkannya dalam uraian yang "objektif", yakni berangkat dari deskripsi objek yang dibahas sehingga pembaca –setuju atau

tidak dengan pendapatnya – mendapatkan gambaran tentang karya yang dibahas.

Cara menulis ulasan seperti itu menjadikan penilaianya tidak eksklusif. Bahkan, membaca lebih dari 120 ulasan Sanento dalam buku *Estetika yang Merabunkan*, serasa Sanento tidak memberikan penilaian. Sesungguhnya penilaian itu tersirat pada penggambaran karya. Dari beberapa esainya bisa disimpulkan bahwa Sanento pembela keberagaman, dan menjauhi kemutlakan dalam penilaian (kritik). Pada esainya, "Kreativitas Seni, Subjektivisme, dan Objektivisme", ia menulis: "... keragaman dan keterbukaan –komunikasi dan ihwal terkomunikasikan—dalam perbincangan tentang hasil seni lukis itu, pada hemat saya, akan menunjang kreativitas para seniman..."⁴

Sikap itu kuat tecermin pada pandangan Sanento tentang seni rupa di luar ruang pameran. Ia tak menjunjung salah satu rumpun seni rupa, sembari melecehkan rumpun yang lain. Menurut pengamatannya, di dalam dunia seni rupa Indonesia hidup dua seni rupa, masing-masing menempati lapisan sosial yang berbeda. Pada lapisan sosial kelas atas dan menengah atas hidup satu jenis seni rupa (karena itu disebutnya sebagai seni rupa "atas"). Sedangkan di lapisan kelas bawah hidup pula seni rupa jenis lain (dinamakannya seni rupa "bawah") (Yuliman & Hasan, 2001)⁵

Yang pertama lahir dan tumbuh di negeri industri maju, digerakkan oleh faktor informasi dan konsumsi, dan berkat kemajuan teknologi informasi dan transportasi, menurut Sanento, menyebar dari metropolis New York, Paris, London dan lain-lain ke seluruh dunia, termasuk ke Indonesia. Yang dinamakan seni rupa modern, termasuk golongan ini (seni lukis modern, patung modern, seni grafis modern, fotografi modern hingga desain grafis, desain perabotan dan lain-lain). Yang dipelajari di sekolah dan perguruan tinggi seni rupa adalah seni rupa "atas" ini. Sumber penciptaan seni rupa "atas" ini adalah individu.

2 Jumlah ini bisa dilihat dari daftar isi *Estetik yang Merabunkan*.

3 Sanento Yuliman, "Seni Djoko Pekik", *Ibid*, halaman 889.

4 *Ibid*, halaman 327

5 Sanento Yuliman, "Dua Seni Rupa", *Ibid*, halaman 167.

Adapun seni rupa “bawah”, yang hidup di lapisan kelas bawah, adalah produk lokal, dengan bahan-bahan lokal, dengan teknologi sederhana. Sumber penciptaan seni rupa “bawah” adalah masyarakat, tepatnya masyarakat di lingkungan senimannya. Lazimnya seni rupa “bawah” berkaitan dengan tradisi. Para perupanya, umumnya hidup hanya dari menjual karyanya. Ketika seni rupa ini masih terkait erat dengan tradisi, penjualan ini hampir tak bermasalah, antara pencipta dan pembeli saling memahami. Seniman membuat karya sepenuh jiwa-raga, karena ia percaya bahwa calon pembeli akan menghargai (mungkin lebih tepat mengapresiasi) karya tersebut sebagaimana diri. Dalam lain kalimat, makna karya itu bagi dirinya dan pembeli bernilai sama, entah itu sesuatu untuk perlengkapan upacara keagamaan, untuk perabot sehari-hari, dan lain-lain.

Dalam perkembangan zaman, berbeda dengan seni rupa “atas” yang ditunjang teknologi maju, pendidikan modern, dan pemasaran canggih, seni rupa “bawah” tak memiliki penunjang yang membuatnya tetap bertahan, apalagi berkembang. Begitu sumber penciptaannya berubah, para perupanya beralih pekerjaan atau meneruskan berkarya namun dengan semangat kerja tak lagi sepenuh jiwa-raga. Contoh jelas yang dikemukakan Sanento dalam esai “Dua Seni Rupa” tersebut adalah produk-produk benda untuk upacara yang dijual ke turis asing. Mungkin ada satudua hasil karya yang tetap bernilai, pada umumnya senimannya hanya membuatnya untuk uang, karena ia tahu calon pembelinya tak akan menggunakan karya itu sebagaimana fungsi aslinya.⁶

Yang perlu dipahami adalah, dengan adanya dua seni rupa itu, Sanento tidak memenangkan salah satu dari mereka, atau memihak. Hal tersirat dalam esai tersebut yang diharapkannya adalah “keadilan”. Dalam pemikiran Sanento banyak timbul pertanyaan seperti berikut: Kalau seni rupa “atas” ditunjang dengan dana pemerintah (sekolah-sekolah seni rupa misalnya) hingga bisa bertahan dan berkembang, mengapa seni

rupa “bawah” tidak. Mengapa tak ada sekolah untuk para perupa “bawah”? Mengapa seni rupa “bawah” tak menjadi program studi di sekolah-sekolah seni?

Yang dibayangkan Sanento, dalam dunia seni rupa kita berlangsung pertemuan atau dialog antara yang “atas” dan yang “bawah”, “bukan agar yang satu melenyapkan yang lain, melainkan agar masing-masing dapat mengambil manfaat proses belajar, yang niscaya penting artinya...”. Pemikirannya juga mengatakan bahwa dunia seni rupa bukan merupakan hal yang konkret; yang konkret adalah di antara unsur-unsurnya: seniman, karya, peristiwa, dan sebagainya. Secara bulat, dunia seni rupa adalah sebuah imaji, adalah konsep konsep yang hidup, tidak mandek, hingga terus berubah. Dan sejarah seni rupa adalah cerita rangkaian dulu hingga sekarang, cerita tentang berbagai hal dengan tokoh utama seni rupa itu sendiri, untuk “mengabsahkan”, “mendukung” imaji dunia seni rupa dimaksud.

Senanto selalu melihat karya, berbincang dengan perupa. Ia menyaksikan peristiwa seni rupa, kadang ikut terlibat di dalamnya. Ia mencatat semua itu, kemudian menuliskannya, mencoba menggambarkan apa sebenarnya yang terjadi dengan seni rupa kita dan apa maknanya. Dari tulisan-tulisannya, memang tecermin bahwa pemikir seni rupa yang berangkat dari cita-cita menjadi pelukis ini memiliki kepekaan melihat rupa dan piawai menemukan artinya dalam makna yang khusus, yakni makna seni rupa, serta makna yang luas, kaitan seni rupa dengan berbagai sektor kehidupan masyarakat: sosiologi, budaya, ekonomi, tradisi, politik, religi, teknologi dan lain sebagainya. Dan harus ditegaskan adalah: *Pertama*, seluruh wacana yang Senanto kemukakan selalu berangkat dan berakhir pada seni rupa. *Kedua*, Senanto selalu mencoba mengatakan, membahas, dan merumuskan segalanya dalam “bahasa” Indonesia. “Bahasa” di sini bukan hanya bermakna sempit, alat komunikasi antarmanusia, melainkan bermakna luas, yakni cara pandang dan cara merumuskan adalah berdasarkan kenyataan yang ia lihat.

⁶ *Ibid*, halaman 173

Hal yang kedua tersebut, tecermin dari upayanya untuk selalu berbahasa Indonesia dengan sedapat mungkin menemukan istilah dalam bahasa Indonesia untuk istilah-istilah seni rupa yang datang dari Barat. Ia mengulik kata-kata Indonesia yang sudah hampir tak pernah digunakan – dan ternyata berbagai istilah teknis dalam seni rupa yang dari Barat ada padanan katanya dalam bahasa kita. Selain itu, dalam tulisan-tulisannya Sanento hanya terdapat sedikit kutipan pendapat dari para ahli seni rupa, filsafat, dan ahli-ahli di bidang lain dari Barat. Namun Sanento bukan penganut nasionalisme sempit; ia akan tetap menggunakan yang dari Barat bila belum menemukan hal serupa yang Indonesia. Misalnya, dalam ceramahnya di Taman Ismail Marzuki, Jakarta, dekat sepulangnya dari Prancis, akhir 1981, Sanento mengambil contoh kasus Aldous Huxley untuk membuktikan bahwa tidak semua orang, termasuk budayawan *elite* seperti Huxley bisa memahami jenis karya seni apa pun. Huxley mengaku tak bisa merasakan musik India yang dinyatakan sebagai musik penuh haru itu. Budayawan Inggris itu mendengarkannya sebagai musik yang “riang gembira”.

Sejauh ini, karena itu semua, Sanento dalam dunia seni rupa kita adalah penulis dan pemikir yang jarang. Ia, pada hemat saya, sedang menyusun fondasi bangunan dunia seni rupa Indonesia dengan bahan-bahan bangunan yang kukuh, tak mudah goyah. Bahan-bahan itu juga memungkinkan ditulisnya sebuah sejarah seni rupa “baru” Indonesia yang komprehensif. Makna “baru” di sini adalah seni rupa yang hidup hingga masa kini yang bukan terutama tumbuh dari si rupa tradisional di berbagai etnis di Indonesia, melainkan yang tumbuh dari seni rupa yang dibawa dari Barat (oleh Belanda yang menjajah), yang kemudian diajarkan di sekolah-sekolah seni rupa kita, yang dibicarakan dan diulas oleh penulis, kritikus seni rupa di berbagai media dan kesempatan. Inilah seni rupa “baru”, satu dari dua seni rupa yang senyatanya hidup sampai hari ini. Sanento menyebutnya sebagai seni rupa atas, sedangkan yang satu lagi seni rupa bawah.

Namun kerja belum selesai, Sanento tutup usia pada 1992 dalam usia 51 tahun.

Ia meninggalkan hasil kerja kerasnya dan hasil pemikirannya yang genial, tersebar di berbagai media dan peristiwa. Ratusan tulisannya terserak (Hendro Wiyanto, penulis dan kurator seni rupa sangat berjasa mengumpulkan tulisan-tulisan Sanento, hingga dibukukan dalam judul *Estetika yang Merabunkan* – Dewan Kesenian Jakarta, 2019, setebal 997 halaman plus pengantar dan indeks – dan itu belum semua). Dari tulisan-tulisan itu terlihat bahwa Sanento mengulik segala yang berkaitan dengan seni rupa Indonesia, dan terbayangkan ia seperti sedang merencanakan sejarah seni rupa Indonesia. Atau lebih tepatnya, dari tulisan-tulisan (ada 178 judul) tersebut sebuah sejarah seni rupa Indonesia yang komprehensif dapat dijadikan bahan untuk tulisan sejarah kita.

Sanento sendiri, sebelum tutup usia, sudah melangkah nyata untuk menuliskan sejarah seni rupa Indonesia. Yayasan Seni Rupa Indonesia (digagas oleh G. Sidharta dan dibentuk bersama beberapa orang antara lain Sanento sendiri pada 1990) menugaskinya menulis sejarah seni rupa Indonesia. Apa mau dikata, Yayasan itu bubar sebelum dua tahun; sudah tentu pendanaan penulisan sejarah itu juga urung. Namun Sanento tidak membatalkan rencananya, ia mengajak dua penulis seni rupa yang tinggal di Bandung, Herry Dim dan Maman Noor, untuk meneruskan rencana itu. Menurut Pudja Anindita, putra ketiga Sanento yang menuliskan biografi ayahnya di *Estetika yang Merabunkan*, sebagian bahan ada di Maman Noor (almarhum).

Mungkin Jim Supangkat berlebihan dalam tulisan obituar untuk Sanento yang dimuat di Majalah Tempo; menurut Jim hampir tak ada yang bisa menggantikan Sanento dalam menuliskan sejarah seni rupa Indonesia.⁷ Yang bisa kita simpulkan, berdasarkan tulisan-tulisan Sanento dalam buku yang disusun Hendro Wiyanto tersebut, dalam diri Sanento menyatu wawasan yang luas yang diperlukan untuk menuliskan sebuah sejarah seni rupa yang komprehensif. Yakni, sejarah seni rupa yang tak hanya merangkai perihal

⁷ Jim Supangkat, “Duka untuk Seni Rupa”, *Tempo*, 23 Mei 1992.

perkembangan seni rupa dari masa lalu hingga hari ini, dengan cara menceritakan perihal tokoh-tokoh dan karya-karya. Barangkali cara bercerita seperti itu cocok untuk sebuah dunia seni rupa yang berkembang lurus, seperti sejarah seni rupa di Eropa: dari klasikisme, realisme, impresionisme, ekspresionisme, kubisme, nonfiguratif, dan seterusnya. Perkembangan seni rupa Indonesia, tidak seperti itu, tidak linier.

Misalnya, dalam dunia seni rupa kita di tahun 1950-an sampai 1970-an, dari pameran-pameran kita saksikan lukisan-lukisan yang masih figuratif, sebagian memburu bentuk seperti tampak mata, atau lukisan yang menyajikan bentuk-bentuk nyata yang dideformasi, dengan gaya sapuan yang ekspresif, dengan latar belakang pokok lukisan yang seringkali "abstrak". Lalu ada lukisan-lukisan kubistik, lukisan-lukisan dengan sapuan lebar yang lazim disebut ekspresionisme abstrak dari para perupa di Seni Rupa ITB, dan di pertengahan 1970-an muncul karya-karya yang menyajikan barang-barang jadi buatan pabrik di ruang pameran (Seni Rupa Baru). Adakah yang ekspresionis model Sudjojono atau Affandi kemudian melahirkan yang kubistik, dan kemudian muncul karya-karya yang menyajikan barang jadi produk pabrik? Sulit, dan rasanya tidak masuk akal melihat ragam karya seni rupa tersebut lewat perkembangan linier, mengingat satu hal saja: proses penciptaan karya-karya tersebut tidak bertolak (baik yang mengikuti maupun yang melawan) dari karya-karya yang mendahuluinya. Gambaran ini tentulah selayang pandang, tidak detail, sekadar menggambarkan bahwa seni rupa kita tak berkembang linier.

Gambaran detail pembagian periode perkembangan Seni Rupa di Indonesia barangkali dapat dibaca dalam buku *Seni Lukis Indonesia Baru--Sebuah Pengantar* (Dewan Kesenian Jakarta, 1976). Di sana, Sanento Yuliman membagi seni rupa Indonesia dalam periode-periode: masa pertama (1900-1940), masa kedua (1940-1960), kelahiran seni lukis abstrak (1955-1960), kemudian masa ketiga (sesudah 1960). Namun dari masa pertama ke masa kedua misalnya, tidaklah dijelaskan

sebagai sebab-akibat yang langsung. Tiap masa memiliki seni rupanya dan bukan merupakan perkembangan dari karya-karya masa sebelumnya, baik dari bentuk maupun konsep. Karya-karya seni rupa hari ini sulit, atau setidaknya bermasalah, bilamana dianalisis sebagai perkembangan yang lurus, perkembangan sebab-akibat. Di museum-museum seni rupa di Eropa misalnya, setahu saya kurator tak mencampur-adukkan karya realis dengan yang ekspresionis, dengan karya abstrak. Tiap *isme* itu memiliki ruang masing-masing, dan karya-karya dalam satu ruang terasa memiliki kesinambungan dengan karya-karya dalam ruang sebelum dan sesudahnya. Berbeda jika dibandingkan dengan karya-karya di dalam ruang pameran koleksi Galeri Nasional Indonesia, Jakarta. Di mana dari satu ruang ke ruang berikutnya tidak ada kesinambungan. Ini bukan karena kurator sengaja mengatur demikian, melainkan karena perkembangan seni rupa Indonesia memang tak bersambung lurus.

Dalam buku *Seni Lukis Indonesia Baru* itu juga Sanento menyatakan bahwa "...jiwa seorang seniman, dari mana karya seni lahir, tumbuh dan memperoleh bentuknya, adalah seumpama acuan yang padanya telah bekerja kekuatan-kekuatan sejarah." Karena itu seni rupa kita tidak akan sepenuhnya dipahami "tanpa menempatkannya dalam keseluruhan kerangka masyarakat dan kebudayaan Indonesia." Unsur-unsur masyarakat dan kebudayaan itu antara lain, warisan budaya, masalah dan peristiwa sosial yang pernah dan sedang berlangsung, dan pengaruh Barat dari dulu hingga sekarang (Yuliman S. , 1976).⁸

Sanento meninggali kita dengan bahan-bahan, yang layak dikembangkan dan dilanjutkan untuk sebuah penulisan sejarah seni rupa Indonesia. Membahas satu per satu esai, karya dan pemikiran Sanento bukan pada tempatnya pada tulisan ini. Yang jelas, siapa pun yang berniat menulis sejarah seni rupa Indonesia, mesti bersiap kerja keras. Helena Spanjard, sejarawan Belanda yang mempelajari seni rupa Indonesia, mencatat

⁸ Sanento Yuliman, *Seni Lukis Indonesia Baru – Sebuah Pengantar*, DKJ, 1976, halaman 43-44

dalam disertasinya (sudah diindonesiakan, dan diterbitkan sebagai buku, *Cita-Cita Seni Lukis Indonesia Modern 1900-1995*). Sanento Yuliman memang hanya satu, tapi ia meninggalkan warisan untuk kita semua, dan tergantung kita, untuk apa warisan itu.

DAFTAR PUSTAKA

Supangkat, J. "Duka untuk Seni Rupa", *Tempo*, 23 Mei 1992.

Yuliman, S. (1976). *Seni Lukis Indonesia Baru : sebuah pengantar*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.

Yuliman, S., & Hasan, A. (2001). *Dua seni rupa : sepilihan tulisan Sanento Yuliman*. Jakarta: Yayasan Kalam.

Yuliman, S. "Seni Djoko Pekik"

Yuliman, Sanento. "Batik Sang Penjelajah" dalam *Estetik yang Merabunkan*, bunga rampai esai dan kritik Sanento Yuliman, editor Hendro Wiyanto, DKJ, Januari 2020.

MEMBACA POLA *CLIFFHANGER* DALAM DUA *WEB SERIES* INDONESIA

Erina Adeline Tandian, A.Md.Sn., S.Psi. ; Damas Cendekia, M.Sn.

erinadeline90@gmail.com; d.cendekia@gmail.com

Abstrak

Internet telah melahirkan sebuah *platform* naratif audio-visual baru bernama *web series*, yang mengadopsi cara bercerita serial televisi lewat episodisasi, termasuk penggunaan *cliffhanger*. Penonton *web series* dapat mengikuti episode berikutnya di waktu yang bebas, sehingga diduga berdampak pada teknik *cliffhanger* yang digunakan. Artikel ini berisi riset kualitatif berupa studi kasus tentang pola *cliffhanger* dalam dua *web series* Indonesia. Dua *web series* berjudul *Sore: Istri dari Masa Depan* dan *Filosofi Kopi The Series: Ben & Jody* dianalisis menggunakan teknik *cliffhanger* menurut James Scott Bell. Hasilnya menyatakan dua *web series* tersebut paling banyak mengakhiri episode dengan pengambilan keputusan oleh tokoh dan pemberian *surprise*.

Kata Kunci: *cliffhanger, web series, episodisasi*

Abstract

Internet had emerged a new platform in audio-visual storytelling, called web series. It adopts the narrative structure of television series, including the usage of cliffhanger. The audiences of web series are allowed to continue watching the next episode in anytime, which could affect the cliffhanger techniques. This article provides a qualitative research, specifically a case study about patterns of cliffhanger in two Indonesian web series. Two web series called Sore: Istri dari Masa Depan and Filosofi Kopi The Series: Ben & Jody were analysed using cliffhanger techniques by James Scott Bell. The result reveals both web series usually ended their episodes with a major decision or vow and surprise.

Keywords: *cliffhanger, web series, episode*

A. *Web Series* sebagai *Platform* Naratif Baru

Naratif merupakan sebuah fondasi yang membuat manusia dapat memahami dunia, karena manusia memiliki ketertarikan yang besar akan cerita (Bordwell, et. al., 2019). Medium naratif masa kini tidak hanya terbatas dalam bentuk novel, serial televisi, dan film layar lebar saja, namun telah bergeser ke Internet. Menurut Brown (2014), revolusi digital dan Internet pada tahun 1990-an telah mengubah dunia perfilman. Akses Internet juga semakin mudah dijangkau oleh manusia, ada sekitar 1,4 miliar orang atau setidaknya sekitar 20 persen populasi di dunia yang bisa mengaksesnya (Poe, 2011).

Internet telah melahirkan sebuah *platform* baru dalam naratif audio-visual, yakni *web series*, baik di kanal YouTube maupun kanal-kanal *streaming* lainnya. Yahoo! meluncurkan sebuah kanal video di tahun 2002, MySpace memungkinkan pengguna berbagi video singkat pada 2004, dan Vimeo juga muncul di tahun 2004 (Drennan, et. al., 2018). *Website* episodik sebenarnya sudah menjadi bagian dari Internet sejak 1995, namun mengalami peningkatan kualitas video *online* pada awal abad ke-21, dan dikenal dengan sebutan *web series*, yaitu versi pendek dari gaya acara televisi yang berkembang dari awal mula yang sederhana menjadi media hiburan (Letizia, 2011).

Kemunculan *web series* tidak terlepas dari bisnis kanal video singkat YouTube yang resmi dirilis pada tahun 2005. Salah satu *web series* pertama muncul dalam bentuk *reality show* berseri oleh akun *lonelygirl15*, yang pada akhirnya terungkap bahwa serial video ini ternyata memiliki skrip dan diperankan oleh aktris. Kesuksesan *web series* pertama lainnya adalah *Sam Has 7 Friends* yang rilis di YouTube, Revver, iTunes, dan *website* resminya sendiri pada 28 Agustus 2006 (Brown, 2014).

Di Indonesia sendiri, *web series* mulai banyak bermunculan dan semakin digemari pada tahun 2017. Di tahun itu, ada dua *web series* yang dirilis dan telah ditonton lebih dari satu juta kali hingga saat ini. Kedua *web series* tersebut adalah *Sore: Istri dari Masa Depan* dan *Filosofi Kopi The Series: Ben & Jody*, yang

sama-sama diunggah pada kanal YouTube. Setelah itu muncul beberapa kanal audio-visual lain seperti HOOQ, Viu, dan iflix yang memiliki serial orisinalnya masing-masing.

Platform atau medium baru bernama *web series* ini, secara umum mengadopsi cara bercerita film, terutama dalam hal audio-visual, struktur tiga babak, maupun penokohnya. Selain itu, *web series* juga meminjam cara bercerita dari serial televisi lewat serialisasi atau episodisasi. Kesamaan dalam hal serialisasi, membuat *web series* juga menggunakan *cliffhanger* seperti serial televisi, sebagai salah satu teknik berturnya.

Struktur plot episodik terbentuk dari serangkaian cerita-cerita yang disatukan bersama oleh karakter, tempat, atau tema yang sama, namun dipisahkan oleh plot, tujuan, dan subteks yang individual (Schmidt, 2005). Williams (2012) mengatakan bahwa sebuah penceritaan, sekalipun dalam bentuk serial singkat, harus memiliki permulaan, bagian tengah, dan akhir. Biasanya dimulai dengan membangun semesta penceritaan, pengenalan karakter utama, dan memperlihatkan tujuan mereka dalam episode tersebut. Cerita kemudian berkembang dengan hambatan-hambatan yang ditemui oleh karakter.

Akan tetapi antara *web series* dengan serial televisi tentunya memiliki beberapa perbedaan. Salah satunya ada pada cara penonton menyaksikan tiap episodenya. Tidak seperti serial televisi yang episodik, yang berarti penonton harus menunggu dalam waktu yang telah ditentukan untuk mengetahui kelanjutan cerita pada episode berikutnya, pada *web series*, penonton dimungkinkan untuk menonton tanpa jeda. Rasa penasaran yang dihasilkan oleh *cliffhanger* tidak lagi dipelihara. Penonton tidak perlu lagi menunggu lama untuk mengetahui kelanjutan cerita.

Oleh karena itu, perlu dilakukan penelitian mengenai pola *cliffhanger* dalam dua *web series* Indonesia. Dua *web series* yang akan diteliti yaitu *Sore: Istri dari Masa Depan* (2017) dan *Filosofi Kopi The Series: Ben & Jody* (2017). Pemilihan dua *web series* ini karena jumlah *viewers* sudah melampaui satu juta kali, sehingga diasumsikan bahwa mereka berhasil

menggunakan teknik *cliffhanger* untuk menarik minat penonton. Penelitian ini menggunakan metode kualitatif berupa studi kasus terhadap dua *web series* Indonesia. Peneliti melakukan kajian dengan cara mengamati dua *web series* tersebut, untuk kemudian dianalisis hasilnya menggunakan teknik *cliffhanger* menurut James Scott Bell.

B. Teknik *Cliffhanger* Bell

Bell (2004) mengatakan bahwa akhir adegan harus diakhiri dengan *cliffhanger* atau *prompt* agar orang bisa terus tertarik mengikuti ceritanya. Terkadang beberapa penulis mengakhiri cerita dengan beberapa cara yang membosankan seperti ucapan selamat tinggal, yang bisa menurunkan intensitas cerita.

Teknik *cliffhanger* biasanya digunakan dalam opera sabun. Acara opera sabun lihai mencampurkan beberapa alur cerita sekaligus, dan diakhiri dengan suatu *cliffhanger* atau penemuan yang mencengangkan tiap akhir segmen atau episode. Salah satu cara yang dapat dilakukan untuk meningkatkan daya tarik plot yaitu dengan tidak menyelesaikan permasalahan terlalu cepat. Memunculkan pertanyaan dalam benak penonton dan menunda jawabannya pun akan meningkatkan minat penonton dalam proses tersebut. Selain itu, pemindahan satu adegan yang masih menggantung ke adegan dari alur cerita lain juga bisa menjadi strategi yang digunakan.

Berikut ini ada beberapa cara atau teknik *cliffhanger* yang dapat dilakukan agar cerita terus menarik untuk diikuti:

1. *Impending disaster*

Ini merupakan salah satu tipe *cliffhanger* terbaik. Adegan akhir memperlihatkan suatu bencana besar yang akan datang nantinya. Contohnya, tokoh Chyna di *Intensity* bersembunyi dari penjahat dalam sebuah toko serba ada, kemudian ia mendengar suara pintu terbuka dan pembunuhan masuk ke dalam bersamaan dengan suara deru angin kencang.

2. *Dangerous emotion*

Bahaya juga bisa dalam bentuk emosi. Misalnya seperti yang dialami oleh tokoh Arturo dalam *Ask the Dust* saat meninggalkan perempuan yang ia cintai.

3. *Portent*

Teknik *cliffhanger* lain disajikan dengan menampilkan gambaran mengerikan, yang biasanya terjadi dalam *genre* horor. Contohnya, dalam *Needful Things* karya Stephen King, terjadi hujan lebat dengan angin kencang saat tokoh Hugh Priest terkena mantra Leland Gaunt.

4. *A mysterious line of dialogue*

Cliffhanger bisa diberikan dengan mengeluarkan dialog mengandung makna misteri atau hal yang belum diungkap secara keseluruhan.

5. *A secret suddenly revealed*

Teknik lain yaitu seorang tokoh secara tiba-tiba mengungkapkan suatu rahasia besar yang selama ini ditutupi.

6. *A major decision or vow*

Bagian adegan akhir juga bisa memperlihatkan suatu keputusan besar oleh seorang tokoh yang bisa mengubah situasi. Bisa juga tokoh tersebut mengucapkan suatu sumpah atau janji untuk melakukan hal signifikan.

7. *Announcement of a shattering event*

Teknik *cliffhanger* lainnya adalah dengan kemunculan suatu berita duka secara mengejutkan. Melihat reaksi terkejut si tokoh tentu akan memunculkan pertanyaan tentang aksi yang akan ia lakukan berikutnya.

8. *Reversal or surprise*

Kejutan juga bisa berupa suatu informasi yang mengubah jalan cerita secara drastis ke arah lain.

9. *A question left hanging in the air*

Teknik terakhir yang tidak kalah efektifnya

adalah dengan meninggalkan suatu pertanyaan besar yang tidak langsung dijawab oleh seorang tokoh. Ini akan menjadi misteri sendiri dalam alur penceritaan yang membuat orang akan terus mengikuti sampai akhir untuk tahu jawabannya.

C. *Cliffhanger* dalam *Filosofi Kopi The Series: Ben & Jody*

Web series Filosofi Kopi The Series: Ben & Jody (2017) merupakan prequel dari film layar lebar dengan judul yang sama. *Web series* ini diproduksi oleh Visinema Pictures, dan skenarionya ditulis oleh M. Irfan Ramli, Sabrina Rochelle, serta Nurita Anandita. Total keseluruhan episode dalam satu *season* berjumlah lima episode.

Web series ini menceritakan kisah sepasang sahabat penggemar kopi, yaitu Ben dan Jody dalam usahanya mendirikan kedai kopi. Mereka ingin membuka sebuah kedai minuman dengan konsep yang tidak biasa, yang nantinya diberi nama *Filosofi Kopi*. Dalam prosesnya, mereka menemui sejumlah hambatan dan konflik antar sahabat, namun semua itu bisa dilewati oleh kecerdikan Ben dan keuletan Jody, sehingga akhirnya kedai *Filosofi Kopi* resmi dibuka.

Berikut ini akan dipaparkan data dan analisis *cliffhanger* per episode dalam *web series Filosofi Kopi The Series: Ben and Jody*.

1. Episode pertama berjudul *Pilot*, berdurasi 10:10, dan rilis pada 10 Februari 2017. Episode ini menceritakan proses Ben dan Jody dalam menentukan konsep kedai kopi yang pas. Pada adegan terakhir, terlihat Ben dan Jody minum kopi sambil mengobrol di kedai mereka. Ben mendapat inspirasi untuk mengubah nama kedai mereka menjadi *Filosofi Kopi*, sedangkan Jody mempertanyakan keseriusan hal tersebut.

Teknik *cliffhanger* yang digunakan pada akhir episode ini ada dua hal. Yang pertama adalah a major decision

or vow, dilihat dari keputusan tiba-tiba dari Ben untuk Mengganti nama kedainya menjadi *Filosofi Kopi*. Teknik kedua adalah a question left in the air, yang dapat didengar dari *voiceover* Jody dengan nada penuh keraguan dalam mempertanyakan keseriusan sahabatnya mengganti nama kedai mereka.



Gambar 1. *Cliffhanger* Episode Pertama *Filosofi Kopi The Series: Ben and Jody*

2. Episode kedua berjudul *Password Hoki*, berdurasi 09:43, dan rilis pada 26 Maret 2017. Ben dan Jody melakukan *voting* terhadap karyawannya, dan mereka sepakat mengganti nama kedai menjadi *Filosofi Kopi*. Kemudian Jody mengundang seorang ahli *feng shui* bernama Koh A Cuh untuk melihat peluang profit yang bisa datang di kedai mereka, namun Ben mencurigai orang itu. Pada adegan terakhir, terungkap identitas Koh A Cuh yang ternyata seorang penipu, lalu ia langsung melarikan diri dan meninggalkan boneka kucing pembawa rezeki (*manekineko*) miliknya di kedai *Filosofi Kopi*. Ben memasang boneka tersebut di bagian jendela kedainya.

Teknik *cliffhanger* yang digunakan pada akhir episode ini adalah a secret suddenly revealed. Tampak ketegangan (*suspense*) dan keterkejutan (*surprise*) dari sejumlah karakter saat mengetahui rahasia bahwa Koh A Cuh itu ternyata seorang penipu.



Gambar 2. *Cliffhanger* Episode Kedua *Filosofi Kopi The Series: Ben and Jody*



Gambar 3. *Cliffhanger* Episode Ketiga *Filosofi Kopi The Series: Ben and Jody*

3. Episode ketiga berjudul *W.I.B (Waktu Indonesia Bagian Ben)*, berdurasi 09:49, dan rilis pada 7 Mei 2017. Ben dan Jody bertaruh soal *supplier* biji kopi untuk kedai mereka. Ben ingin mengambil pasokan biji kopi dari Bang Norman yang harganya lebih murah, namun Jody tidak suka dengan sifat Bang Norman yang sering terlambat. Ben menggunakan cara licik dengan mengatur jam di kedai, sehingga Bang Norman seolah-olah datang tepat waktu. Pada adegan terakhir, Jody sadar kalau Ben sudah mengelabuinya soal waktu. Ia tampak kesal dan masuk ke dalam kedai sambil berteriak memanggil sahabatnya itu.

Teknik *cliffhanger* pada akhir episode ini ada dua. Yang pertama adalah *a secret suddenly revealed*, yaitu terungkapnya rahasia bahwa Ben diam-diam mengatur jam di kedai untuk mengelabui Jody. Kemudian teknik kedua yang digunakan adalah *dangerous emotion*, dilihat dari reaksi marah Jody begitu tahu bahwa Ben sudah membohonginya.

4. Episode keempat berjudul *Coffee vs Non-Coffee*, berdurasi 06:49, dan rilis pada 27 Mei 2017. Ben ingin kedai mereka hanya menyajikan menu kopi saja, sedangkan Jody ingin ada menu non-kopi juga. Berdasarkan hasil tes pasar, ternyata Ben yang menang. Namun di adegan



Gambar 4. *Cliffhanger* Episode Keempat *Filosofi Kopi The Series: Ben and Jody*

terakhir, Jody kaget dan terharu saat Ben menyampaikan keinginannya untuk tetap mempertahankan menu non-kopi di kedai mereka.

Teknik *cliffhanger* pada akhir episode ini ada dua. Yang pertama yaitu *reversal or surprise*. Sepanjang *web series* sudah diberikan informasi bahwa Ben berkarakter keras kepala dan selalu mau menang. Episode ini menceritakan bahwa Ben menang taruhan dari Jody pada tes pasar, namun di akhir episode diberikan *surprise* bahwa Ben berubah pikiran dan mau mengikuti ide Jody dalam menentukan menu minuman di kedai kopi mereka. Yang kedua adalah *a major decision or*

vow. Ini masih terkait dengan penjelasan dari teknik *cliffhanger* pertama, yaitu ada keputusan besar yang diambil oleh Ben dan Jody dalam menentukan menu di Filosofi Kopi.

5. Episode kelima yaitu *Finale*, berdurasi 07:08, dan rilis pada 1 Juli 2017. Episode ini menceritakan Jody yang pusing soal pembayaran hutang menjelang *grand opening*, lalu Ben menyarankan untuk memohon keringanan kepada si pemberi hutang. Pada adegan terakhir, Jody terkesima melihat kecantikan Inka, adik dari si pemberi hutang. Jody pun mengajak Inka makan malam dan disoraki oleh teman-temannya.

Pada episode terakhir ini terdapat satu teknik *cliffhanger* yaitu *reversal or surprise*, dilihat dari keterkejutan Jody dan kawan-kawan bahwa Inka ternyata sosok perempuan yang cantik dan ia pun mengajaknya makan. Bagian akhir cerita *web series* ini bisa dikategorikan sebagai *positive/happy ending*, karena Ben dan Jody berhasil membuka kedai kopi mereka dengan konsep baru. Meskipun demikian, akhir cerita yang terasa sedikit menggantung dan ambigu bisa dikatakan sebagai *open ending*, sehingga ada kemungkinan untuk dibuat *season* lanjutan (*season dua*), yang mungkin akan menceritakan hubungan Jody dan Inka.



Gambar 5. *Cliffhanger* Episode Kelima *Filosofi Kopi The Series: Ben and Jody*

D. *Cliffhanger* dalam *Sore: Istri Dari Masa Depan*

Web series Sore: Istri dari Masa Depan (2017) diproduksi oleh Tropicana Slim Stevia, dan skenarionya ditulis oleh Yandy Laurens. Total keseluruhan episode dalam satu *season* berjumlah sembilan episode. *Web series* ini merupakan *web series* Indonesia yang hampir keseluruhan *setting* ceritanya berlokasi di Italia.

Web series ini menceritakan Jonathan (Dion Wiyoko), seorang pemuda Indonesia yang tinggal dan bekerja di Italia. Ia terbiasa dengan gaya hidup kurang sehat, seperti sering bekerja larut malam, minum minuman beralkohol, dan hampir tidak pernah olahraga. Suatu hari, seorang perempuan misterius bernama Sore (Tika Bravani) muncul secara tiba-tiba dan mengaku sebagai istri Jonathan dari masa depan, yang hendak mengubah pola hidup Jonathan agar lebih peduli dengan kesehatan. Awalnya Jonathan tidak percaya dengan Sore dan menganggap ia sebagai penipu yang ingin memanfaatkannya saja, namun seiring berjalaninya waktu, mulai muncul perasaan cinta dalam hati Jonathan terhadap Sore.

Berikut ini akan dipaparkan data dan analisis *cliffhanger* per episode dalam *web series Sore: Istri dari Masa Depan*.

1. Episode pertama berdurasi 12:42, dan rilis pada 1 Februari 2017. Jonathan, seorang pemuda Indonesia yang bekerja di Italia, merasa terganggu dengan kehadiran seorang perempuan bernama Sore. Sore muncul secara misterius di kamar apartemennya dan mengaku sebagai istrinya dari masa depan. Pada adegan terakhir, diceritakan bahwa Sore mengacaukan kencan Jonathan dan Elsa, kemudian Sore memasang wajah tidak bersalahnya sambil terus menguntit Jonathan.

Teknik *cliffhanger* yang digunakan pada akhir episode ini adalah *impending disaster*. Menjelang akhir episode diperlihatkan petunjuk atau *clue* tentang masalah yang akan dihadapi oleh tokoh utama bernama Jonathan. Di episode ini, tokoh Sore menjadi pengacau dalam

hidup Jonathan. Sore yang terus mengikuti Jonathan akan memberi kesan kalau si tokoh utama bisa menemui gangguan atau bencana lainnya nanti.



Gambar 6. *Cliffhanger* Episode Pertama Sore: Istri dari Masa Depan

2. Episode kedua berdurasi 10:48, dan rilis pada 8 Februari 2017. Sore terus mengikuti dan mulai mengatur pola makan Jonathan. Jonathan tampak kebingungan saat Sore mengatakan sejumlah hal-hal pribadi tentangnya secara benar. Tiba-tiba Sore pingsan setelah mimisan, yang dianggapnya sebagai efek samping dari perjalanan waktu (*time travel*) yang ia lakukan. Pada adegan terakhir episode ini, terlihat Jonathan menggendong Sore yang pingsan.

Teknik *cliffhanger* yang digunakan pada akhir episode ini adalah *portent*, yaitu dengan memperlihatkan kondisi mengerikan yang dialami tokoh Sore. Sore mengalami mimisan dan pingsan secara tiba-tiba.

3. Episode ketiga berdurasi 11:32, dan rilis pada 15 Februari 2017. Jonathan sempat menuduh sahabatnya yang bernama Carlo mengirim Sore untuk mengerjainya, namun Carlo menepis tuduhan itu. Di episode ini, benih-benih cinta untuk Sore perlahan muncul di hati Jonathan. Pada adegan terakhir, diceritakan bahwa Sore meminta Jonathan tidak bekerja larut

malam dan bersiap-siap untuk ‘tidur’. Jonathan salah mengira maksud Sore dan sempat terjadi kecanggungan di antara mereka. Sore mengatakan bahwa malam pertama mereka nanti setelah menikah akan sangat berkesan karena benar-benar pertama kali.

Teknik *cliffhanger* pada akhir episode ini adalah penggunaan *a mysterious line of dialogue*. Ini terlihat dari kalimat dialog tokoh Sore yang memberikan sedikit informasi dan petunjuk tentang masa depan, namun tidak diungkap secara keseluruhan sehingga terasa lebih misterius.



Gambar 7. *Cliffhanger* Episode Kedua Sore: Istri dari Masa Depan



Gambar 8. *Cliffhanger* Episode Ketiga Sore: Istri dari Masa Depan

- Episode keempat berdurasi 12:09, dan rilis pada 22 Februari 2017. Elsa berusaha meyakinkan Jonathan bahwa Sore adalah pembohong. Pada adegan terakhir, Elsa bertanya ke Sore di hadapan Jonathan dan Carlo, mengenai reaksi Jonathan di masa depan saat tahu istrinya ingin melakukan perjalanan waktu. Sore tidak bisa menjawab dan justru menangis.

Ada dua teknik cliffhanger yang digunakan pada akhir episode ini. Yang pertama adalah *a question left hanging in the air*, yang tampak dari pertanyaan dari Jonathan dan Elsa terhadap Sore. Sore tidak bisa menjawabnya, sehingga terasa menggantung dan memberikan misteri tentang sesuatu yang akan terjadi di masa depan. Yang kedua adalah *dangerous emotion*, tampak dari intensitas dan ketegangan emosi para tokoh di akhir episode ini.

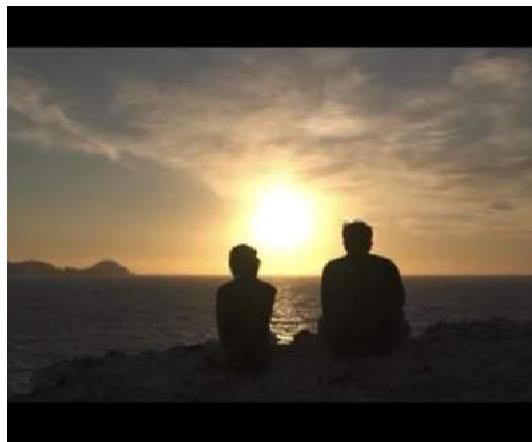


Gambar 9. Cliffhanger Episode Keempat Sore:
Istri dari Masa Depan

- Episode kelima berdurasi 07:22, dan rilis pada 24 Februari 2017. Jonathan memilih tetap bersama Sore dibandingkan pergi dengan Elsa dan Carlo. Pada adegan terakhir, Jonathan mengucapkan terima kasih ke Sore karena sudah menunggunya, lalu mereka menatap matahari terbenam.

Di akhir episode ini juga digunakan dua teknik *cliffhanger*. Teknik pertama yaitu *reversal or surprise*, dari aksi yang dilakukan tokoh Jonathan. Penonton

mengira Jonathan akan meninggalkan Sore, namun ternyata ia melakukan hal sebaliknya dengan kembali menemui Sore. Yang kedua yaitu *a major decision or vow*, yang tampak dari keputusan Jonathan untuk terus bersama Sore dan menemaninya.



Gambar 10. Cliffhanger Episode Kelima Sore:
Istri dari Masa Depan

- Episode keenam berdurasi 13:44, dan rilis pada 1 Maret 2017. Jonathan marah besar karena ia tidak suka diatur sekalipun oleh istri sendiri. Sore pun meminta Jonathan untuk tidak mendekatinya di masa depan, jika pada akhirnya ia harus meninggalkan anak dan istrinya terlalu cepat. Pada adegan terakhir, Sore memberi tahu rahasia tentang kematian Jonathan di masa depan. Kemudian Sore kembali mimisan dan pingsan. Akhir episode ini dapat dikatakan sebagai klimaks atau puncak ketegangan (*suspense*) yang dibalut oleh sejumlah hal mengejutkan (*surprise*).

Episode ini memiliki banyak teknik *cliffhanger*. Ada lima teknik *cliffhanger* yang digunakan pada akhir episode ini. Teknik pertama yaitu *portent*, dengan memperlihatkan kondisi mengerikan Sore yang sekarat dan mimisan. Yang kedua adalah *a secret suddenly revealed*, yang tampak dari terungkapnya rahasia besar bahwa Jonathan akan meninggal cepat akibat pola hidup tidak sehat.

Terungkapnya rahasia ini juga termasuk dalam teknik announcement of a shattering event, sebab informasi yang diungkapkan merupakan berita duka yang meninggalkan trauma bagi Sore dan anak mereka. Teknik berikutnya yaitu dangerous emotion, terlihat dari kemarahan dan kekecewaan tokoh Sore terhadap hal yang dilakukan oleh Jonathan. Teknik terakhir yaitu reversal or surprise karena adegan terakhir ini tentunya mengejutkan dan akan mengubah penceritaan ke arah yang lain.



Gambar 11. *Cliffhanger* Episode Keenam Sore: *Istri dari Masa Depan*

7. Episode ketujuh berdurasi 07:54, dan rilis pada 8 Maret 2017. Sore menghilang di pagi berikutnya setelah berdamai dengan Jonathan. Kemudian Jonathan berpamitan dengan Carlo karena memutuskan untuk kembali ke Indonesia. Pada adegan terakhir, diperlihatkan Jonathan duduk sendirian di bandara.

Adegan terakhir ini menggunakan teknik *cliffhanger a major decision or vow*. Hal ini terlihat dari keputusan besar Jonathan untuk kembali ke Indonesia dan mencari Sore.

8. Episode kedelapan yaitu *Final*, berdurasi 14:11, dan rilis pada 15 Maret 2017. Mulanya episode ini dikatakan sebagai episode terakhir dalam satu *season*, sebelum akhirnya dirilis satu episode spesial sebagai tambahan. Episode

ini menceritakan pencarian Jonathan dalam menemukan Sore di Indonesia. Setelah keduanya berkenalan, Sore bingung karena Jonathan tahu banyak hal tentangnya. Pada adegan terakhir episode ini, diperlihatkan Jonathan dan Sore duduk bersama di *bazaar*, lalu Jonathan mengakui dirinya sebagai suami Sore dari masa depan.

Adegan terakhir ini memiliki dua teknik *cliffhanger*. Teknik *cliffhanger* pertama adalah a major decision or vow, yang terlihat dari keseriusan Jonathan saat mengatakan bahwa ia adalah calon suami Sore. Hal ini juga masih terkait dengan teknik kedua yaitu a mysterious line of dialogue. Kalimat Jonathan tersebut tentu menjadi misteri tersendiri bagi tokoh Sore dalam episode ini.



Gambar 12. *Cliffhanger* Episode Ketujuh Sore: *Istri dari Masa Depan*



Gambar 13. *Cliffhanger* Episode Kedelapan Sore: *Istri dari Masa Depan*

9. Episode kesembilan disebut sebagai *Special Episode*, berdurasi 16:13, dan rilis pada 22 Maret 2017. Jonathan hendak memberikan kejutan saat melamar Sore, namun rencananya gagal dan Sore justru senang karena dilamar dengan cara yang biasa. Pada adegan terakhir, diperlihatkan Jonathan yang tampak senang lamarannya diterima Sore.

Tidak terdapat *cliffhanger* pada akhir episode ini. Adegan yang ditampilkan cukup jelas dalam menutup akhir *web series*, dan kecil kemungkinan untuk dibuatnya *season* lanjutan. Seandainya *season* dua dibuat, mungkin akan menceritakan plot lain, karena akhir *season* satu tidak terasa menggantung. Akhir cerita *web series* ini bisa dikategorikan sebagai *positive/happy ending* dan *closed ending*, karena protagonis berhasil mendapatkan tujuannya dan cerita pun selesai.



Gambar 14. Adegan Penutup Episode Kesembilan *Sore: Istri dari Masa Depan*

E. Pola *Cliffhanger Web Series* Indonesia

Berdasarkan hasil analisis yang telah dilakukan terhadap dua *web series* Indonesia, yaitu *Filosofi Kopi The Series: Ben & Jody* (2017) dan *Sore: Istri dari Masa Depan* (2017), dapat ditarik kesimpulan bahwa dalam satu episode bisa saja menggunakan lebih dari satu tipe teknik *cliffhanger* menurut James Scott Bell. Meskipun demikian, tidak semua teknik *cliffhanger* digunakan dalam suatu *web series*, seperti yang terjadi dalam *Filosofi Kopi*

The Series: Ben & Jody. Hal ini berbeda dengan *Sore: Istri dari Masa Depan* yang menggunakan kesembilan teknik *cliffhanger* secara bergantian, bahkan ada satu episode yang menggunakan lima teknik *cliffhanger* sekaligus.

Tipe teknik *cliffhanger* yang paling dominan digunakan pada dua *web series* itu adalah *a major decision or vow*. Seringkali diperlihatkan adegan akhir setiap episode dengan diambilnya sebuah keputusan besar oleh tokoh utama, yang nantinya akan menjadi plot pada episode-episode berikutnya. Selain itu, teknik *cliffhanger reversal or surprise* juga menempati urutan kedua paling sering digunakan pada dua *web series*.

Sedangkan teknik *cliffhanger* yang paling jarang digunakan oleh dua *web series* tersebut adalah *impending disaster* dan *announcement of a shattering event*. Bahkan dua teknik *cliffhanger* ini tidak digunakan sama sekali pada *Filosofi Kopi The Series: Ben & Jody*. Begitu pula dengan teknik *portent* dan *a mysterious line of dialogue* yang juga tidak digunakan sama sekali oleh *web series* ini.

Penggunaan teknik *cliffhanger* pada *Filosofi Kopi The Series: Ben & Jody* tidak sebanyak *Sore: Istri dari Masa Depan* bisa disebabkan oleh beberapa faktor. Faktor pertama yaitu jumlah episode yang berbeda dalam satu *season*. *Sore: Istri dari Masa Depan* memiliki jumlah episode yang lebih banyak yaitu sembilan episode, sedangkan *Filosofi Kopi The Series: Ben & Jody* hanya memiliki lima episode.

Faktor kedua adalah perbedaan *genre* dan *style* kedua *web series* tersebut. *Filosofi Kopi The Series: Ben & Jody* merupakan *web series* drama persahabatan yang ringan, sedangkan *Sore: Istri dari Masa Depan* merupakan *web series* drama percintaan dengan topik yang lebih serius. Perbedaan tersebut menjadikan ketegangan (*suspense*) dan unsur-unsur keterkejutan (*surprise*) yang dibalut pada *Sore: Istri dari Masa Depan* lebih tinggi dibandingkan *Filosofi Kopi The Series: Ben & Jody*. Hal ini berdampak pada pemilihan adegan *cliffhanger* yang lebih berat juga. Bahkan episode klimaks dalam *Sore: Istri dari Masa Depan* menggunakan lima teknik *cliffhanger* sekaligus.

Konsep *Filosofi Kopi The Series: Ben & Jody* sebagai drama persahabatan dengan sedikit sentuhan komedi juga berpengaruh terhadap pemilihan teknik *cliffhanger*. Teknik *cliffhanger portent* yang memperlihatkan gambaran mengerikan serta *announcement of a shattering event* yang bisa menimbulkan kesedihan mendalam tidak digunakan dalam *web series* ini. Keputusan itu sudah tepat karena penggunaan dua teknik *cliffhanger* tersebut bisa mengacaukan konsep yang telah dibangun.

Dua *web series* dalam penelitian ini juga menggunakan *positive ending*, yaitu akhir cerita yang menyenangkan karena protagonis berhasil memperoleh tujuannya. Mungkin saja ini dikarenakan karakteristik penonton Indonesia yang menyukai *happy ending*. Apalagi jika mereka sudah mengorbankan waktu sekitar lama dalam mengikuti suatu serial dan merasa teridentifikasi dengan protagonisnya, tentu saja akan lebih bisa menerima akhir yang bahagia dibandingkan bila protagonisnya gagal.

Penelitian lanjutan tentang *cliffhanger* pada *web series* Indonesia berdasarkan *genre* juga menarik untuk dilakukan. Hal ini bertujuan untuk melihat pemetaan pola dari masing-masing *genre*. Selain itu, karena *platform* penceritaan ini termasuk masih baru, bisa dilakukan penelitian-penelitian lain, misalnya penelitian tentang *web series* Indonesia berbentuk antologi atau serial yang hampir tidak memiliki *cliffhanger* di akhir setiap episode. Tujuannya untuk mengetahui unsur yang menjadi daya tarik dari sebuah *web series*, sehingga penonton tetap setia untuk mengikutinya. Penelitian tentang pola struktur dramatik *web series* Indonesia juga menarik untuk dilakukan.

Naratif dalam *web series* akan menjadi lebih baik jika penulis skenario memperhatikan *cliffhanger* pada setiap akhir episode. *Cliffhanger* menjadi penting terutama untuk *web series* yang memiliki jeda waktu cukup lama antar episodenya. Bila memperhatikan kolom komentar pada dua *web series* Indonesia dalam penelitian ini, banyak penonton yang tidak sabar menantikan kelanjutan cerita dari

web series yang mereka ikuti. Pengaplikasian *cliffhanger* pada bagian akhir episode tentunya akan meningkatkan antisipasi dan minat para penonton untuk terus setia menantikan episode berikutnya.

DAFTAR PUSTAKA

- Bell, J. S. (2004). *Plot and structure: Techniques and exercises for crafting a plot that grips readers from start to finish*. F+W Publications, Inc.
- Bordwell, D., Thompson, K., & Smith, J. (2019). *Film art: An introduction*. McGraw-Hill Education.
- Brown, R. (2014). *Create your own tv series for the internet* (2nd ed.). Michael Wiese Productions.
- Drennan, M., Baranovsky, Y., & Baranovsky, V. (2018). *Scriptwriting for web series: Writing for the digital age* (2nd ed.). Routledge.
- Letizia, A. (2011). *Introduction to the webseries: A collection of reviews*. CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Poe, M. T. (2011). *A history of communications: Media and society from the evolution of speech to the internet*. Cambridge University Press.
- Schmidt, V. L. (2005). *Story structure architect*. F+W Publications, Inc.
- Williams, D. (2012). *Web tv series: How to make and market them*. Oldcastle Books.

DAFTAR FILM

- Tropicana Slim. (2017, Februari 1). *SORE – Istri dari Masa Depan* [Web series]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=PY3_jveYQSI
- Visinema Pictures. (2017, Februari 10). *FILOSOFI KOPI THE SERIES: Ben & Jody* [Web series]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=hR3uvOGFkXE>

GAYA LIAO KONGAHYAN PADA LAGU DALEM GAMBANG KROMONG “POBIN KONG JI LOK”

Imam Firmansyah

ifirmansyah@ikj.ac.id

Abstrak

Keberadaan lagu *dalem* gambang kromong pada masa kini dirasakan memprihatinkan. Lagu-lagu yang termasuk dalam repertoar klasik ini sudah sangat jarang terdengar karena dianggap sudah tidak menarik lagi bagi masyarakat pendukungnya. Kini lagu *dalem* yang tersisa hanya lagu “Pobin Kong Ji Lok”. Lagu ini dimainkan oleh tiga alat musik pembawa melodi utama, yaitu kongahyan, gambang, dan kromong. Ketiganya mempunyai gaya khas yang disebut dengan *liao*, yaitu gaya melodi yang sifatnya bebas dan menyerupai improvisasi. ‘

Penelitian ini akan menjelaskan gaya *liao* pada salah satu alatmusikpembawa melodi yang utama, yaitu kongahyan. Gaya melodi *Liao* kongahyan didokumentasikan dalam bentuk audio visual, dan kemudian mentranskripsikannya dalam bentuk notasi, kemudian menganalisa gaya musiknya melalui elemen musik yang paling menonjol, diantaranya adalah tangga nada, harmoni, sistem penalaan, ritem, dan warna suara alat musik.

Kata kunci: Adaptasi, Komparasi, Karakterisasi, Penyuntingan, Intertekstualitas

Abstract

*The existing repertoire of the classic songs of gambang kromong is very apprehensive. Many song from classical songs category are very rarely heard because they are no longer attractive to the community. Now there is only one song that is still possible to play, namely “Pobin Kong Ji Lok”. This song played by three main instrument, kongahyan, gambang, and kromong. They have a distinctive style called *liao*, which is the free style of melody smiliar with improvisation. This research will explain the *liao* style of one of the main melody-carrying instruments, namely kongahyan. The kongahyans’s melodic style are documented in the form of audiovisual, transcribed in the form of notation, then analyzed its style of music through the most prominent musical elements, including the musical scale, harmony, tuning system, rhythm, and the timbre of musical instruments.*

Keywords: *liao, kongahyan, gambangkromong*

PENDAHULUAN

Gambang kromong merupakan sebuah ansambel musik tradisional yang berkembang dalam masyarakat Betawi. Nama gambah kromong diambil dari dua alat musiknya, yaitu *gambah* dan *kromong*. Selain kedua alat musik tersebut dalam gambah kromong juga terdapat *gendang*, *kecrek*, *gong*, *suling*, dan alat musik gesek yang terdiri dari tiga jenis, yaitu *tehyan*, *kongahyan*, dan *sukong*.

Repertoar lagu gambah kromong diklasifikasikan menjadi tiga berdasarkan masa perkembangannya, yaitu modern, lagu sayur dan lagu *dalem*.

Lagu modern merupakan repertoar baru yang muncul di sekitar tahun 60-an dan 70-an yang dipopulerkan oleh Benyamin Sueb, seorang penyanyi Betawi yang juga dikenal sebagai aktor film dan televisi bergenre komedi. Lagu-lagu ini bergaya pop dengan ansambel gambah kromong murni, atau dengan ansambel musik pop, atau campuran keduanya. Benyamin Sueb membawakan repertoar ini sebagai sarana untuk menyajikan realitas sosial dengan gaya humor yang dibawakan dengan dialek Betawi.

Lagu sayur merupakan repertoar yang berasal dari masyarakat Betawi, misalnya lagu "Jali-jali", "Stambul", "Cente Manis", "Kicir-kicir", "Onde-onde", dan lain-lain. Repertoar ini disebut dengan lagu sayur karena sangat sering dimainkan dalam berbagai acara, sehingga 'seperti makanan sehari-hari' bagi para pemainnya, sama seperti mereka makan sayur.

Lagu *dalem* merupakan repertoar klasik yang diperkirakan berasal dari masyarakat Tionghoa peranakan yang tinggal di Jakarta. Repertoar ini mempunyai hubungan yang erat sekali dengan musik Tionghoa. Judul lagu yang masuk dalam klasifikasi ini antara lain adalah "Pobin Poa Si Litan", "Pobin Kong Ji Lok", "Pobin Mas Nona", "Pobin Pe Pantau", dan lain sebagainya. Menurut Kuohuang dalam Yampolsky (1999: 18-19) judul lagu-lagu pobin merupakan versi Indonesia dari judul-judul repertoar lagu Tionghoa kuno yang disebut *qupai*. Hal ini mengisyaratkan sangat kentalnya

pengaruh budaya Tionghoa pada lagu *dalem* gambah kromong.

'Lagu *dalem*' kadang disebut juga 'lagu klasik' atau 'lagu lama'. Istilah lagu *dalem* dan lagu klasik didapatkan dari pemain gambah kromong untuk menyebutkan kumpulan lagu dengan sebuah gaya musiknya cenderung lebih tenang dan instrumentasi yang lebih sedikit. Sementara istilah lagu lama disebutkan oleh Yampolsky yang juga didapatkan dari pemain-pemain gambah kromong pada penelitiannya di tahun 1990. Untuk selanjutnya dalam tulisan ini akan menggunakan istilah 'lagu *dalem*' karena istilah ini yang masih sering disebut oleh pemain-pemain gambah kromong di masa sekarang.

Yampolsky (1999: 19-20) menyebutkan bahwa gaya musik lagu *dalem* mempunyai ciri antara lain: jumlah instrumentasinya cenderung lebih sedikit, kendangan (permainan gendang) hampir tidak ada, sering terdapatnya saat-saat kosong, dimana semua intrumen menyatu sebentar pada satu nada. Semua instrumen secara kontinyu terlibat dalam memainkan melodi utama. Sehingga garis melodi dalam lagu *dalem* hanya ada satu dengan jalinan antar alat-alat pembawa melodi yang lebih ketat. Ia juga menyimpulkan bahwa tekstur musiknya cenderung lebih heterofonis sehingga mengingatkan kita pada musik Tionghoa.

Dalam pertunjukan-pertunjukan gambah kromong di masa sekarang ini lagu sayur dan lagu modern masih sering dibawakan oleh kelompok-kelompok musik gambah kromong. Lagu "Jali-Jali Ujung Menteng", "Kicir-Kicir", "Ujan Gerimis" masih sering terdengar apabila gambah kromong dipentaskan dalam pesta perkawinan Betawi. Lagu-lagu tersebut biasa dimainkan pada awal pertunjukannya, kemudian dilanjutkan dengan memainkan lagu-lagu dangdut dengan alat-alat musik gambah kromong.

Sementara itu lagu-lagu *dalem* sudah sangat jarang dimainkan karena lagu-lagu tersebut dianggap tidak bisa digunakan untuk *ngibing* (tari dengan gerak bebas sejalan dengan alunan musik gambah kromong).

Para *penanggap* (orang yang mengundang kelompok gembang kromong untuk mengadakan pertunjukan) lebih menyukai lagu *sayur* dan lagu modern dibandingkan dengan lagu *dalem*. Hal tersebut menunjukkan bahwa lagu-lagu *dalem* gembang kromong dirasakan sudah tidak diperlukan lagi oleh masyarakat pemiliknya. Akibatnya adalah *panjak* (pemain musik) yang lebih sepuh merasa tidak perlu mewariskan repertoar klasik tersebut tersebut kepada *panjak* yang lebih muda karena tidak akan ada permintaan dari penanggap. Kondisi ini menyebabkan lagu-lagu *dalem* gembang kromong menjadi sangat langka pada masa kini.

Di masa sekarang lagu *dalem* yang masih bisa dimainkan hanya tinggal satu lagu, yaitu "Pobin Kong Ji Lok". Lagu ini masih sering dibawakan oleh beberapa kelompok gembang kromong sebagai pembuka pertunjukan terutama di wilayah Tangerang. Akan tetapi hanya *panjak-panjak* tertentu saja yang bisa memainkan lagu ini dan sebagian telah berusia sepuh dan jumlahnya hanya tinggal sedikit, diantaranya adalah Bapak Ukar dengan kelompoknya yang bernama Sinar Baru yang berdomisili di Gunung Sindur, Bogor (dekat perbatasan Tangerang).

Salah satu gaya musik yang menarik dari lagu *dalem* adalah *liao*, yaitu sebuah gaya melodi yang sifatnya bebas, menyerupai improvisasi, dan terikat oleh jatuhnya nada pada ketukan-ketukan kuat. Gaya *liao* ini dimainkan oleh alat-alat musik pembawa melodi, diantaranya adalah kongahyan, gembang, dan kromong. Dari ketiganya, koanghyan merupakan pembawa melodi yang utama yang diiringi oleh gembang dan kromong yang kadang mengiringi dan kadang juga memainkan gaya *liao*. Oleh karena itu penelitian ini membahas mengenai gaya *liao* kongahyan pada lagu *dalem* gembang kromong "Pobin Kong Ji Lok"

METODOLOGI PENELITIAN

Metode yang digunakan dalam penelitian ini adalah metode penelitian kualitatif dengan menekankan kepada observasi partisipasi,

dimana peneliti terjun langsung ke lapangan untuk mempelajari permainan alat musik kongahyan lagu "Pobin Kong Ji Lok" pada narasumber yang kompeten, yaitu Bapak Ukar, seorang pemain gembang kromong senior pimpinan kelompok gembang kromong Sinar Baru.

Observasi partisipasi berarti peneliti belajar memainkan kongahyan dengan mendekati gaya permainan nara sumber. Hal ini memudahkan untuk melakukan transkripsi musik secara terperinci. Selain itu kerja laboratorium juga akan digunakan untuk mengolah data terutama data audio visual dan menterjemahkannya ke dalam tulisan.

Selain mempelajari musik secara langsung, peneliti juga mendokumentasikan Audio dan Video Bapak Ukar dalam memainkan lagu "Pobin Kong Ji Lok". Peralatan perekam audio yang digunakan merupakan peralatan *home recording*.

Hasil dari rekaman inilah yang kemudian ditranskripsikan ke dalam bentuk notasi balok yang hasilnya dianalisa untuk mendeskripsikan gaya *liao* kongahyan pada lagu "Pobin Kong Ji Lok".

Analisa gaya musik yang digunakan mengacu pada pendekatan yang diungkapkan oleh Slobin dan Titon (1985: 7-13) yang terdapat dalam komponen ketiga dari empat komponen kebudayaan musik.¹

"Style includes everything related to the organization of musical sound its self: pitch element (scale, mode, melody, harmony, tuning system), time elements (rhythm, meter), timbre elements (voice quality, instrumental tone color), and sound intensity (loudness and softness)" (Slobin dan Titon, 1985: 10).

Gaya mencakup segala sesuatu yang membentuk bunyi musik, diantaranya adalah elemen nada (tangga nada, modus, melodi, harmoni, sistem penalaan), elemen waktu

¹ Empat komponen kebudayaan musik yang dikemukakan oleh Slobin dan Titon antara lain: (1) gagasan mengenai musik, (2) organisasi sosial, (3) repertoar musik, (4) kebudayaan material musik (1985: 7-13).

(ritem, meter), elemen timbre (kualitas suara, warna suara alat musik), dan intensitas suara (keras dan lembut).

Dalam tulisan ini yang dianalisa adalah elemen-elemen musik yang paling menonjol dalam gaya liao kongahyan lagu "Pobin Kong Ji Lok" diantaranya adalah tangga nada, harmoni, sistem penalaan, ritem, dan warna suara alat musik.

Tangga nada (Inggris: *scale*, Indonesia: *titi laras* atau *laras*²) adalah sebuah pengembangan nada-nada yang meliputi semua [nada-nada] yang tersedia untuk komposer atau musisi sehubungan dengan tradisi terkait dimana ia bekerja (*a progression of notes that comprises all those available to the composers or musician according to the tradition within which he is working*) (Hindley, 1971: 544). Pendekatan ini dipakai untuk melihat tangga nada apa yang digunakan dalam lagu "Pobin Kong Ji Lok".

Harmoni menurut pengertian modern berarti struktur, fungsi, dan keterkaitan antar akor-akor³ (*in the modern sense harmoni means the structure, functions and relationship between chords*) (Westrup dan Harison, 1959: 302). Pendekatan ini akan digunakan untuk melihat konsep harmoni yang khas dalam dalam lagu "Pobin Kong Ji Lok".

Sistem penalaan (Inggris: *tunning system*) adalah cara untuk menala atau menyetem ketinggian nada pada alat musik agar sesuai dengan alat musik lain. Hal ini merupakan hal yang penting untuk dianalisa sehubungan dengan nada dasar yang digunakan dalam lagu "Pobin Kong Ji Lok".

Ritem (Inggris: *rhytem*, Indonesia: *irama*)⁴ merupakan pengaturan sebuah musik sehu-

² Dalam tulisan ini selanjutnya akan menggunakan istilah laras untuk menyatakan tangga nada Jawa yaitu pelog dan selendro dan menggunakan istilah tangga nada untuk menyatakan tangga nada musik Barat.

³ Akor (chord) adalah paduan beberapa nada yang dibunyikan bersamaan paling sedikit terdiri dari tiga nada (Banoe, 2003: 83) yang lazimnya berfungsi sebagai pengiring melodi.

⁴ Dalam tulisan ini selanjutnya akan menggunakan istilah irama untuk menyatakan ritem.

bungan dengan waktu. Ritem dapat berbentuk bebas, fleksibel, terukur, dan teratur (*the organisation of music in respect to time. Rhythm may be free, flexible, measured, and metrical*) (Westrup dan Harison, 1959: 545). Hal ini untuk membahas irama dalam lagu "Pobin Kong Ji Lok".

Elemen timbre, yaitu warna suara alat musik dan berhubungan dengan karakter bunyi dari alat musik yang dimainkan. Penekanan konsep timbre dalam tulisan ini lebih mengacu kepada perpaduan warna suara alat musik dapat mewakili gaya sebuah tradisi musik.

Selain merekam audio visual peneliti juga akan melakukan wawancara mendalam terhadap narasumber utama, yaitu Bapak Ukar dan narasumber pendukung untuk kelengkapan data. Hal ini dilakukan untuk mendapatkan data-data tambahan terutama mengenai pengetahuan, sejarah, dan juga perkembangan lagu klasik gambang kromong di masa kini.

HASIL PENELITIAN

Observasi partisipasi, pendokumentasian, dan wawancara dilakukan pada tanggal Oktober 2019 di rumah kediaman Bapak Ukar, di Gunung Sindur, Bogor.

Observasi partisipasi dilakukan dengan cara belajar memainkan alat musik kongahyan pada Bapak Ukar yang dibantu oleh anaknya, yaitu Marta. Proses belajar ini khusus dilakukan pada lagu klasik "Pobin Kong Ji Lok".

Pendokumentasian berupa perekaman audio dan video dilakukan dengan mendokumentasikan permainan Bapak Ukar. Ia memainkan lagu "Pobin Kong Ji Lok" dengan alat musik gambang, kromong, dan kongahyan yang direkam satu persatu.

Wawancara terbuka dilakukan pada Bapak Ukar dan anaknya Marta. Wawancara ini direkam audio-nya dengan menggunakan *smartphone* sebagai alat untuk untuk membantu mengingat.

Hasil dari wawancara tersebut mendapati bahwa lagu-lagu klasik gambang kromong



Gambar 1. Mendokumentasikan Permainan Kongahyan Bapak Ukar (sumber: dokumentasi pribadi)

di masa kini yang masih mungkin dimainkan hanya lagu "Pobin Kong Ji Lok". Menurutnya di masa lalu pernah ditemukan transkripsi lagu-lagu klasik gembang kromong dalam sebuah buku berbahasa Tionghoa dengan notasi Tionghoa. Akan tetapi di masa kini buku tersebut tidak diketahui keberadaannya. Meskipun ada belum tentu ada orang yang bisa membacanya.

Bapak Ukar juga sebenarnya masih mengingat beberapa lagu klasik lain, misalnya Pobin Poa Si Litan, dan Pobin Mas Nona. Akan tetapi dikarenakan tidak ada lagi partner untuk bermain bersamanya maka hal tersebut sulit dilakukan. Banyak pemain gembang kromong seusianya yang sudah meninggal, sementara pemain-pemain yang lebih muda tidak bisa memainkan lagu-lagu klasik tersebut.

Liao pada alat musik kongahyan menurut Bapak Ukar adalah sebuah gaya permainan improvisasi yang dihasilkan berdasarkan interpretasi seorang pemain. Setiap pemain mempunyai gaya liao yang berbeda-beda.

Yang menentukan biasanya adalah siapa gurunya. Misalnya apabila ada dua orang pemain berguru pada orang yang sama, besar kemungkinan keduanya mempunyai gaya liao yang mirip meskipun tidak sama persis.

PEMBAHASAN PENELITIAN

Alat Musik Kongahyan

Pembahasan penelitian memfokuskan pada gaya liao kongahyan pada lagu "Pobin Kong Ji Lok" dengan membedah lima elemen-elemen musik yang menonjol yang dikemukakan oleh Slobin dan Titon (1985: 7-13). Kelima elemen tersebut antara lain sistem penalaan, warna suara alat musik, irama atau ritem, tangga nada, dan harmoni.

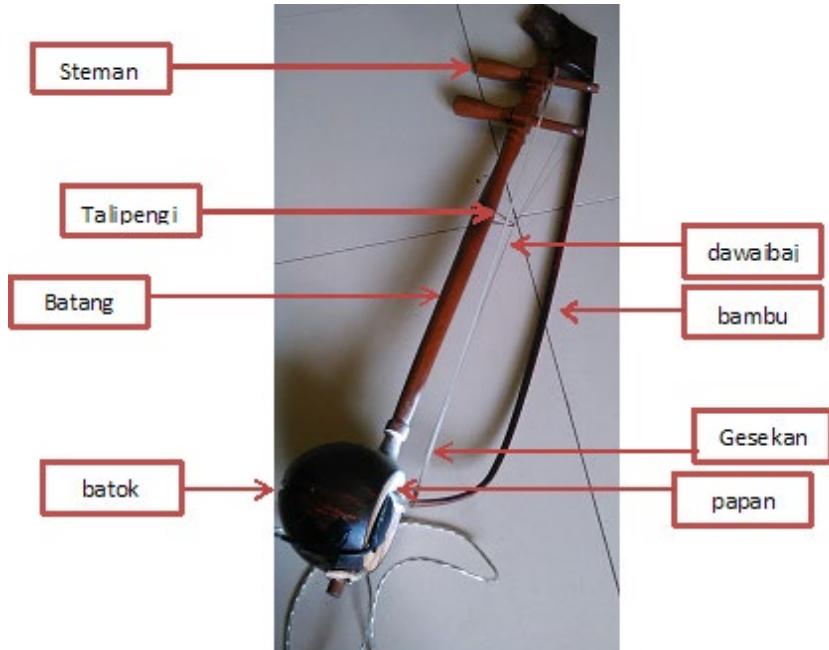
Akan tetapi sebelum membahas lebih dalam mengenai gaya liao kongahyan pada lagu "Pobin Kong Ji Lok", ada baiknya mengenal alat musik kongahyan terlebih dahulu.

Kongahyan merupakan sebuah alat musik

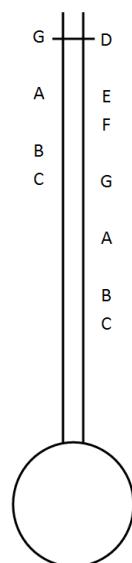
bersenar yang dimainkan dengan cara digesek. Ruang resonansinya terbuat dari batok kelapa yang ditutup dengan papan yang terhubung dengan leher (neck) yang terbuat dari kayu. Di atas ruang resonansi terdapat kuda-kuda (*bridge*) untuk meletakkan senar yang terbuat dari baja. Senar yang digunakan merupakan senar gitar biasa yaitu senar nomer 1 dan nomer 2. Pada ujung senar yang satunya

dikaitkan dengan kayu atau dalam biola disebut *pegs*.

Alat untuk menggeseknya (*bow*) disebut dengan *gesekan*. Terbuat dari bambu yang diikatkan dengan kumpulan benang nylon tipis yang bisa dibuka. Posisi gesekan nilon ini terdapat di antara kedua buah senarnya.



Gambar 2. Alat Musik Kongahyan (sumber: dokumentasi pribadi)



Gambar 3. Skema Nada Penjarian Alat Musik Kongahyan

Sistem Penalaan

Kongahyan ditala dengan memutar bagian atasnya. Apabila memainkan nada dasar C senar yang belakang bernada (kiri) G menggunakan senar gitar no. 2, dan senar depan bernada D (kanan) menggunakan senar gitar no. 1.

Warna Suara Alat Musik

Lagu Pobin Kong Ji Lok yang dimainkan pak Ukar menggabungkan tiga alat musik melodis utama yaitu kongahyan, gambang, dan kromong.

Kongahyan yang merupakan alat musik gesek adaptasi dari musik Tionghoa mempunyai warna suara lembut. Sebagai pembawa melodi utama permainan melodinya banyak berimprovisasi dengan menggunakan prinsip *liao* dan banyak menggunakan nada panjang yang disertai dengan vibrasi yang berlebihan. Secara sekilas warna suara alat musik ini sangat kental dengan budaya Tionghoa.

Gambang merupakan xilofon Indonesia yang terbuat dari kayu. Alat musik ini mempunyai warna suara yang lembut dan empuk serta mempunyai dan dengan gain yang pendek. Fungsinya adalah sebagai pengiring dengan banyak menggunakan nada-nada yang rendah. Meskipun sebagai pengiring, gambang juga mempunyai kebebasan dalam berimprovisasi dengan menggunakan prinsip *liauw*. Bunyi khas pribumi sangat jelas terasa dari gambang. Hal ini terdengar dari warna suaranya yang empuk dan penggunaan tangga nada pentatonis.

Kromong merupakan metalofon berpencu melodis yang terbuat dari logam. Alat musik ini mempunyai warna suara yang tinggi, panjang, dan nyaring. Fungsinya adalah sebagai pengiring yang juga mempunyai kebebasan berimprovisasi dengan menggunakan prinsip *liauw*. Bunyi kromong sangat identik dengan Indonesia karena banyak alat musik sejenis yang tersebar di beberapa daerah, misalnya Jawa, Bali, Sunda, Lampung, Palembang, Kalimantan, dan lain-lain. Nada.

Penggabungan warna bunyi kongahyan, gambang, dan kromong menghasilkan kesatuan yang berciri Tionghoa sekaligus Indonesia. Gaya Tionghoa terasa karena kongahyan yang berfungsi sebagai pembawa melodi diiringi oleh alat musik yang pribumi yaitu gambang dan kromong yang juga sering muncul untuk berimprovisasi.

Irama

Lagu "Pobin Kong Ji Lok" secara garis besar menggunakan tiga jenis irama yang berbeda dalam satu lagu tersebut, yaitu pembuka, bagian inti, dan lopan.

Bagian pembuka atau biasa disebut dengan angkatan menggunakan irama dengan tempo bebas. Bagian ini merupakan permainan solo gambang yang memainkan frase melodi pendek yang kemudian memancing kromong dan tehyan pada ujung-ujung frase untuk memainkan nada yang sama. Tepat sesaat sebelum jatuhnya nada yang sama tersebut gambang memainkan teknik slide atau menyerupai glisando pada teknik piano.

Pada bagian ini gambang menjadi pembawa melodi utama meskipun pada bagian-bagian tertentu ada melodi yang bertabrakan sebelum jatuhnya nada.

Irama dengan tempo bebas dimainkan pada bagian *angkatan*, yang merupakan bagian pembuka lagu, mirip dengan bagian *intro* dalam musik Barat. Bagian ini merupakan frase melodi pendek yang dimainkan secara tunggal oleh gambang dengan tempo bebas yang diikuti dengan aksen oleh kromong dan gambang pada nada yang sama dibagian akhir frase melodinya.

Bagian Inti menggunakan irama dengan tempo yang cenderung lambat. Hal ini terjadi pada bagian inti yang merupakan bagian pertengahan lagu yang berisi dengan permainan bersama antara gambang, kromong, dan kongahyan. Pada bagian ini, ketiga alat musik tersebut memainkan melodi yang kurang lebih sama dengan versi dan interpretasi masing-masing pemain seperti yang telah dijelaskan dalam bagian harmoni.

Bagian Lopan menggunakan irama dengan menggunakan tempo yang lebih cepat terjadi di bagian yang disebut dengan *lopan*. *Lopan* merupakan bagian akhir lagu yang ditandai dengan permainan yang menggunakan tempo yang lebih cepat dari bagian sebelumnya. Kemudian menurun secara bertahap dan akhirnya berhenti.

Tangga Nada

Tangga nada yang dimiliki oleh kongahyan, gambang, dan kromong yang dimainkan Bapak Ukar pada lagu Pobin Kong Ji Lok berbeda-beda.

Notasi 1 Tangga Nada Kongahyan



Tangga nada kongahyan yang dimainkan dalam lagu "Pobin Kong Ji Lok" merupakan tangga nada diatonis, terdiri dari nada C-D-E-F-G-A-Bb. Adanya nada Bb dalam tangga ini menjadikannya permainan kongahyan menjadi sangat khas dan lazim ditemukan dalam lagu-lagu gambang kromong. Baik lagu dalem maupun lagu sayur.

Berbeda dengan kongahyan, gambang dan kromong menggunakan tangga nada pentatonis.

Notasi 2 Tangga Nada Gambang dan Kromong



Tangga nada yang terdiri dari nada C-D-E-G-A (atau DO-RE-MI-SOL-LA) juga disebut oleh Banoe sebagai tangga nada Yo yang berasal dari musik Cina dan Jepang (2003: 331).

Harmoni

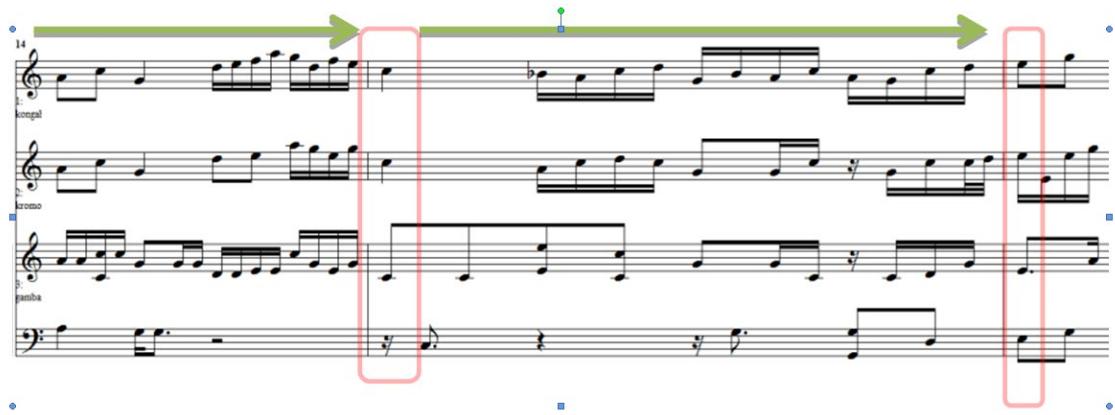
Perbedaan tangga nada kongahyan dengan gambang dan kromong menghasilkan jalinan sistem harmoni yang sangat khas. Keunikannya terletak pada ketiga alat musik tersebut memainkan melodi yang sama dengan tangga nada yang berbeda-beda dan dengan versinya masing-masing. Melodi utama yang dimainkan secara *diatonis* oleh kongahyan dipadukan dengan gambang kromong yang memainkan melodi dengan jalurnya sendiri dan dengan tangga nada *pentatonis* miliknya menghasilkan jalinan yang menarik. Ketiganya memainkan melodi utama dengan versinya masing-masing secara bersamaan dan kadang memberikan sisipan-sisipan improvisasi.

Improvisasi melodi kongahyan disebut dengan *liao*. Improvisasi ini mempunyai sifat yang relatif bebas tergantung dari pemainnya. *Liao* yang dimainkan kongahyan berbeda dengan gambang dan kromong. Akan tetapi perbedaan tersebut akan menuju satu nada yang sama yang biasanya terjadi di setiap 1 ataupun 2 bar, dan terutama pada ketukan-ketukan kuat. Persamaan jatuhnya nada yang sama tersebut disebut dengan *ceh*.

Pada notasi diatas yang terletak di garis paranada paling atas adalah kongahyan, yang kedua adalah kromong, dan ketiga adalah gambang. Dari notasi tersebut dapat terlihat bahwa semua alat musik memainkan nada yang sama (ditandai dengan kotak berwarna merah) pada setiap satu atau dua bar setelah memainkan *liao* nya masing-masing (ditandai dengan garsis berwarna hijau).

Secara garis besar kongahyan, gambang, dan kromong memainkan melodi yang cenderung sama atau sejalan. Mirip dengan musik *shifan* dari propinsi Fujian, Tionghoa dimana instrumen-intsrumen melodis memainkan melodi yang sama persis akan tetapi dengan warna suara dan ketinggian nada yang berbeda-beda. Perbedaannya dengan ansambel gambang kromong adalah terletak pada keterbatasan tangga nada gambang dan kromong. Nada-nada yang dimiliki keduanya tidak sebanyak kongahyan sehingga tidak memungkinkan untuk memainkan melodi

Notasi 3 Prinsip Liao Kongahyan 1



Notasi 4 Prinsip Liao Kongahyan 2



yang sama persis dengan kongahyan. Hal ini memunculkan sebuah teknik liao sehingga gaya melodi ketiga instrumen tersebut lebih cocok disebut ‘sejalan’ daripada ‘sama’.

Gaya Liao Kongahyan

Kongahyan yang menggunakan tangga nada diatonis mempunyai kemampuan *ngeliao*⁵

⁵ Ngeliao adalah bentuk kata kerja dari liao.

yang lebih leluasa dibandingkan alat musik yang lain, sehingga ia terdengar mendominasi dalam ansambel tersebut. Hal ini didukung pula dengan warna suara dan register nada yang lebih tinggi dibandingkan dengan alat musik yang lain.

Gaya lain yang menjadi ciri khas adalah liao kongahyan adalah perjalanan liao itu sendiri mempunyai frase melodi yang berbeda-beda tergantung nada mana yang akan dituju.

Notasi 6 Perjalanan Liao Kongahyan Menuju Nada C (DO)



Notasi 7 Perjalanan Liao Kongahyan Menuju Nada D (RE)



Notasi 8 Perjalanan Liao Kongahyan Menuju Nada E (MI)



Notasi 9 Perjalanan Liao Kongahyan Menuju Nada G (SOL)



Notasi 10 Perjalanan Liao Kongahyan Menuju Nada A (LA)



Dari notasi diatas semua nada tujuan mempunyai jalur liao-nya masing-masing. Tergantung keberangkatannya dari nada apa dan akan menuju nada apa.

Nada G (SOL) sering menjadi nada persinggahan liao kongahyan. Ia terdengar singgah pada nada G (SOL) terlebih dahulu sebelum akhirnya jatuh ke nada berikutnya. Hal ini terjadi ada awal bar, yaitu pada ketukan pertama;

ataupun di tengah bar, yaitu pada ketukan ketiga, seperti yang terlihat pada notasi di bawah ini.

Persinggahan nada tersebut menjadikannya frase melodi ini menjadi frase melodi yang paling sering dijumpai pada permainan liao kongahyan dan menjadikannya sebagai salah satu gaya permaianan liao kongahyan yang khas.

Notasi 11 Frase Melodi yang Paling Sering Dimainkan



KESIMPULAN

Lagu "Pobin Kong Ji Lok" merupakan lagu klasik terakhir gembang kromong yang masih bisa dimainkan. Lagu ini menjadi penting untuk didokumentasikan dan dianalisa gaya musiknya karena lagu ini merupakan awal dari sejarah perkembangan gembang kromong yang masih terdengar kental budaya Tionghoa-nya. Hal ini terjadi sebelum gembang kromong bertransformasi ke gaya yang lebih mengikuti selera masyarakat pribumi.

Penelitian ini dilakukan dengan mendokumentasikan permainan kongahyan, gembang, dan kromong Bapak Ukar. Ia adalah seorang pemain gembang kromong senior yang merupakan pendiri sekaligus pimpinan dari kelompok Sinar Baru yang berdomisili di Gunung Sindur, Bogor.

Pendokumentasian dilakukan dengan merekam audio dan video permainan lagu "Pobin Kong Ji Lok" yang direkam satu persatu dengan menekankan pada gaya musik yang menjadi ciri khas lagu tersebut. Salah satu gaya musik yang paling menonjol dari lagu ini adalah permainan improvisasi alat musik kongahyan yang disebut dengan liao. Alat musik ini merupakan alat musik pembawa melodi utama dalam gembang kromong. Ia

mempunyai gaya melodi yang menyerupai improvisasi yang disebut dengan liao.

Penelitian ini menganalisa gaya permainan liao kongahyan pada lagu "Pobin Kong Ji Lok" melalui lima elemen musik, yaitu sistem penalaan, warna suara alat musik, irama, tangga nada, dan harmoni.

Sistem penalaan kongahyan dilakukan dengan cara memutar bagian steman (pegs) yang berfungsi untuk mengikat senar baja bernada G (SOL) dan D (RE) untuk memainkan lagu dalam nada dasar C=DO.

Kongahyan mempunyai warna suara yang tinggi dalam register nada yang tinggi. Hal ini menjadikannya alat musik yang terdengar mendominasi dalam ansambel tersebut.

Irama lagu "Pobin Kong Ji Lok" secara garis besar terbagi menjadi tiga bagian, yaitu bagian angkatan yang betempo bebas, bagian inti dengan tempo lambat, dan bagian lopan yang bertempo cepat.

Tangga nada yang digunakan alat musik kongahyan dalam lagu "Pobin Kong Ji Lok" merupakan tangga nada diatonis yang terdiri dari C-D-E-F-G-A-Bb. Sedangkan gembang

dan kromong menggunakan tangga nada pentatonis dengan nada C-D-E-G-A.

Perbedaan tangga nada antara kongahyan dengan gambang kromong menghasilkan jalinan harmoni yang khas. Ketiganya memainkan tema melodi yang sejalan yang dilengkapi dengan sisipan liao masing-masing alat musiknya.

DAFTAR PUSTAKA

Banoe, Pono. 2003. *Kamus Musik*. Yogyakarta: Penerbit Kanisius.

Sugihartati, Risma. 2014. *Cokek: Milik Betawi Namun Asli Cina Benteng*. Jakarta: Komite Tari Dewan Kesenian Jakarta.

Hindley, Geofrey. 1971. *Larousse Encyclopedia of Music*. The Hamlyn Publishing Group Limited.

Titon, Jeff Todd dan Mark Slobin. 1985. "The Music-Culture as a World of Music", dalam *World of Music* (Jeff Todd Titon ed.), 2nd edition. New York: Schirmer Books.

Westrup, J. A., dan Harison, L. L. 1959. *Collins Music Encyclopedia*. Collins London and Glasgow.

Yampolsky, Phillip. 1999. *Musik dari Daerah Pinggiran Jakarta: Gambang Kromong*. Jakarta: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.

GURU SEKOLAH PUBLIK MENGAJAR KESUKACITAAN MUSIK

Jimmy Philip Paät

jeceempaat@gmail.com

Abstrak

Artikel ini bertujuan menjabarkan betapa pentingnya unsur pedagogik dalam sekolah sebagai landasan pendidikan dan kesukacitaan terhadap musik. Dimana pada dasarnya pedagogik merupakan ilmu praktis/ relasi timbal balik antara refleksi dan aksi yang berkaitan dengan pendidikan di kelas, di sekolah maupun di luar sekolah. Salah satu sarjana Pendidikan Perancis, Georges Snyders, menggambarkan sekolah tempat bertemu *une culture première*, diperoleh siswa dalam kehidupan sehari-hari, dan *une culture élaboré*, budaya yang terstruktur. Fungsi utama sekolah pada dasarnya adalah membantu murid yang membawa budayanya, budaya pertama untuk menyeberangi jembatan dengan budaya terstruktur. Sekolah harus memikirkan bagaimana sekolah mengantar mereka yang akan menolak budaya, terstruktur, terpelajar (*une culture élaborée*). Budaya terstruktur bukan sekedar membawa kesukacitaan tetapi juga membuka mata, untuk memperluas keberadaan seseorang. Di mana kesukacitaan yang ada di sekolah adalah kesukacitaan budaya. Kesukacitaan harus ditemukan sendiri oleh siswa selama sekolah melalui guru dan bersama karya-karya besar (*les chefs-d'œuvre*). Menurut Snyders kesukacitaan musik yang sangat kuat dapat dicapai dengan menyimak dengan teliti karya musik yang agung. Namun pencarian kesukacitaan siswa dengan karya besar bukanlah persoalan mudah, karena antara lain siswa telah memiliki budayannya sendiri yang memiliki jaraj dengan karya-karya besar. Di sinilah pedagogik musik berperan dengan mempersiapkan pertemuan tersebut. Sehingga bagaimana pun, guru musik yang akan mengajar kesukacitaan perlu menguasai pengetahuan akan karya agung dan harus memiliki pengetahuan budaya musik siswa yang masih remaja, misalnya musik rock, pop. Patut diingat para guru musik di sekolah formal bahwa dalam mengajarkan kesukacitaan musik sesungguhnya juga pengembangan kesadaran estetika murid yang tidak dapat diukur dengan menggunakan ujian akhir.

Kata kunci : Pedagogik, Pendidikan Musik, Kesukacitaan Musik, Budaya Sekolah

Abstract

This article aims to describe how important pedagogical elements are in schools as the foundation of education and joy in music. Where basically pedagogic is a practical science / reciprocal relationship between reflection and action related to education in the classroom, in school and outside school. One of the French Education scholars, Georges Snyders, described the school where une culture première was met, obtained by students in everyday life, and une culture élaboré, structured culture. The primary function of schools is basically to help students who carry their culture, the first culture to cross the bridge with a structured culture. Schools must think about how the school will deliver those who will reject culture, structure, and education (une culture élaborée). Structured culture is not just bringing joy but also opening eyes, to expand one's existence, Where the joy that is at school is cultural joy. Joy must be discovered by students during school through the teacher and with great works (les chefs-d'œuvre). According to Snyders the excitement of very strong music can be achieved by carefully listening to the great works of music. But the search for student excitement with large works is not an easy problem, because among others students already have their own culture that has jaraj with great works. This is where the music pedagogic comes into play by preparing for the meeting. So after all, music teachers who will teach joy need to master the knowledge of masterpieces and must have knowledge of the music culture of students who are still teenagers, such as rock music, pop. It is worth remembering that music teachers in formal schools that in teaching the joy of music actually also develops aesthetic awareness of students that cannot be measured using the final exam.

Keywords : Pedagogic, Music Education, Music Joy, School Culture

Mungkin ini tulisan yang terlalu berani dari seorang yang sesungguhnya tidak mengajar kesenian baik musik maupun kesenian lain. Saya, sebagai penulis, adalah seorang guru, yang pekerjaannya berurusan dengan pendidikan calon guru Bahasa Perancis, bisa dikatakan sejak kecil tidak pernah lepas dari dunia kesenian, musik terutama. Walaupun bukan sebagai pemusik, tetapi lebih sebagai amatir¹ musik. Dengan kata lain bunyi-bunyi yang terstruktur dengan indah, mungkin bisa dikatakan seperti itu sebutan lain untuk musik secara sederhana, selalu menemaninya baik dengan diniatkan atau tidak. Pengalaman bergaul dengan musik ini yang mengantar saya “masuk” ke dunia pedagogik musik. Mungkin bisa dikatakan keterkaitan saya dengan pedagogik musik lebih karena pergaulan saya dengan pedagogik sejak saya masih pelajar pedagogik di lembaga penyiap calon guru di tengah kedua dekade 70 hingga sekarang. Berangkat dari bidang pedagogik yang telah saya tekuni lebih dari empat dekade inilah saya memberanikan diri untuk berbicara pedagogik musik atau lebih luas pedagogik seni.

Selama ini ketika kita bicara pendidikan, baik dengan gaya warung kopi hingga dengan gaya “serius” seperti dalam diskusi-diskusi, seminar-seminar pendidikan di universitas, konsep tersebut dirujuk ke penyampaian ilmu pengetahuan entah di ruang kelas atau di layar kaca, yang sekarang disebut pendidikan digital. Pengertian ini biasanya dikenal dengan bahasa awam sebagai kegiatan mengajar. Ini adalah pengertian untuk mereka yang selalu memisah-misahkan konsep mendidik dan mengajar. Saya sendiri tidak terlalu tertarik memisah-misahkan dua kegiatan yang sesungguhnya tidak bisa dipisahkan saat kita berkegiatan di dalam kelas atau lebih luas di sekolah. Di dalam kelas saat berhadapan dengan murid sang guru selalu dengan tujuan-tujuan, atau diniatkan dengan tujuan tertentu, yang biasa disebut tujuan pendidikan atau tujuan pedagogis. Mungkin posisi saya dapat digambarkan dalam kalimat “sambil mendidik

¹ Konsep amatir berasal dari bahasa Perancis “amateur” yang bermakna “yang mencintai” (*celui qui aime*). Tampak ada “kekeliruan” pemaknaan amatir selama ini, karena itu ada baiknya kita melihat asal kata tersebut.

saya mengajar atau melalui mengajar saya mendidik”.

Judul teks singkat ini, jelas menunjukkan bahwa saya lebih bicara kepada guru daripada kepada murid. Konsep kesukacitaan seni dan kesukaan musik (atau mungkin lebih luas kesukaan seni) yang menjadi perhatian utama saya.

Sepengetahuan saya, belum banyak di paguyuban sarjana pendidikan maupun sarjana pendidikan musik (termasuk sarjana pendidikan seni) Indonesia mendiskusikan, meneliti persoalan kesukacitaan musik di sekolah atau bahkan di ruang kelas, artinya dalam pendidikan di sekolah. Untuk ini, saya merujuk kepada Georges Snyder, ahli pedagogik Perancis yang sepanjang hidupnya sebagai pengajar di fakultas Pedagogik Universitas Sorbonne, kalau boleh disebut seperti itu, bergumul dengan kesukacitaan di sekolah. Lebih khusus lagi rujukan utama saya pada Snyders yang membahas *“la joie de la musique.”*² Tulisan ini tentu masih dalam posisi yang sangat pengantar, sekalipun begitu saya berharap para sarjana pendidikan musik (seni) untuk lebih jauh meneliti persoalan pendidikan kesukacitaan musik ini.

Untuk ini tulisan ini dibagi menjadi beberapa bagian, pengertian pedagogik. Hal ini perlu disampaikan karena seperti saya katakan di atas teks singkat ini berada pada posisi pedagogik, artinya berada pada posisi landasan pendidikan. Kemudian diikuti dengan uraian tentang sekolah dari sisi budaya menurut Snyders, dan di akhir dengan pedagogi kesukacitaan musik menurut ahli pedagogik Perancis.

Pedagogik

Tentu saja pengertian pedagogik (ilmu pendidikan) begitu banyak, Mungkin sebanyak jumlah ahli pedagogik itu sendiri. Saya memilih pengertian yang secara historis di ranah ilmu pendidikan di Indonesia pernah begitu pengaruh selama paling tidak tiga dekade, yaitu pengertian yang ditawarkan Martinus

² Lihat catatan kaki no. 1

Jan Langeveld³, dan yang kedua diturunkan oleh H.A.R. Tilaar.

Langeveld meletakkan pedagogik sebagai ilmu pengetahuan yang berdiri sendiri, dan kerjanya berurusan dengan hal-hal untuk mengetahui bagaimana guru atau pendidik bertindak. Ciri lain, tetap menurut langeveld, Pedagogik merupakan bagian dari ilmu Humaniora. Ini berarti pedagogik lebih menggunakan **verstehen** sebagai metode dalam penelitian pendidikan daripada menggunakan “**penjelasan**” (**explication/erklärung**) yang menjadi landasan metodologis ilmu alam. Karena itu pedagogik bertumpu pada interpretasi maka pedagogik disebut juga ilmu interpretasi.

Pedagogik, merujuk ke H.A.R. Tilaar⁴, merupakan suatu ilmu pendidikan yang praksis. Dengan kata lain pedagogik atau ilmu pendidikan yang merujuk pada hubungan antara teori dengan praktik, atau untuk menikuti Paulo Freire, hubungan timbal-balik antara refleksi dengan tindakan. Pengertian ini memperjelas bahwa ilmu pendidikan tidak adapt direduksi menjadi sekeda mengajar. Sperti yang biasa kita dengar baik dari mereka yang awam dalam persoalan pendidikan maupun mereka yang berkecimpung dalam kerja pendidikan seperti mengajar di sekolah pendidikan dasar hingga pendidikan tinggi. Diinspirasikan oleh Tilaar, kita bisa katakan prinsip praksis di dalam pendidikan ini sudah seharusnya diterapkan di ranah yang paling ‘bawah’ di dalam kegiatan pendidikan yaitu di ruang kelas.

³ Mengikuti pandangan Tilaar, kami melihat bahwa Langeveld, tokoh pedagogik Belanda ini telah megasai dunia ilmu pendidikan paling tidak sejak 1945 hingga 1955. Sehingga guru Pedagogik IKIP Jakarta (UNJ sekarang) ini menyebutnya di masa itu lahirlah langveldianisme lihat H.A.R. Tilaar, Perubahan Sosial Dan Pendidikan. Pengantar Pedagogik Transformatif untuk Indonesia, Jakarta, Grasindo, 2002, hal. 156-159. Sesungguhnya berdasarkan pengalaman penulis sebagai pelajar pedagogik, pemikiran pedagogik Langeveld masih bercokol di Lembaga Pendidikan Tenaga Kependidikan (LPTK, bekas IKIP) paling tidak hingga awal dekade 70, kemudian perlahan-lahan “lenyap” di LPTK.

⁴ H.A.R. Tilaar, Pedagogik teoritis untuk Indonesia. Jakarta Penerbit Buku Kompas, 2015, hal. 7

Melihat dua penjelasan di atas kami menyebut pedagogik sebagai ilmu mandiri merupakan ilmu praktis (tapi bukan teknis) yang lahir dari relasi timbal-balik tanpa henti antara refleksi dan aksi yang berkaitan dengan pendidikan di kelas, di sekolah maupun di luar sekolah.

Berangkat dari pedagogik sudah sepatutnya kegiatan di sekolah sebaiknya, merujuk kepada Geert Biesta dan Carl Anders Säfstrom⁵, dilihat dari “apa yang ada atau sedang terjadi” dan “apa yang belum terjadi”. Memilih “apa yang ada” itu berarti sekolah hanya melakukan sosialisasi atau membawa anak murid hanya untuk beradaptasi dengan masyarakat yang sudah ada. Akibat dari pilihan ini berarti sekolah menghilangkan yang terpenting dalam menjadi manusia yaitu kemerdekaan anak (manusia). Memilih “apa yang tidak ada atau yang belum ada” itu berarti sekolah jatuh ke mimpi yang berlebihan. Untuk itu, tetap merujuk kepada Biesta dan Säfstrom, sekolah harus berada dalam dua tujuan itu. Tawaran dua ahli pedagogic ini tidak mudah direalisakan menurut hemat saya. Sekalipun begitu tidak berarti belum ada ahli pedagogik yang tidak memikirkan persoalan ini. Hemat saya Georges Snyders, salah satu sarjana pendidikan Perancis yang mencoba menawarkan sekolah agar tidak berada dalam satu tujuan.

Sekolah dengan Kesukacitaan

Suka atau tidak, merasakan atau tidak, 45.299.800 murid⁶ dari 254.409 sekolah dibawa untuk beradaptasi dengan masyarakat. Dengan kata lain, mengikuti Biesta dan Säfstrom, jika pilihannya adalah sosialisasi pengadaptasian, maka tidak bisa diharapkan dari sekolah untuk memperhatikan pentingnya kemerdekaan. Persoalan pendidikan yang memerdekakan itu sesungguhnya juga

⁵ Gert Biesta & Carl Anders Säfstrom, ”A Manifesto for Education”, *Policy Futures in Education Volume 9 Number 5*, 2011, hal. 540-547. <https://doi.org/10.2304%2Fpfe.2011.9.5.540> diunduh 15 September.

⁶ Badan Pesta Statistik, *Potret pendidikan Indonesia. Statistik Pendidikan 2018*, Jakarta, hal. 15.

menjadi perhatian Ki Hadjar Dewantara⁷ sejak hampir 100 tahun lalu.

Sekolah tempat yang kita lalui paling tidak selama dua belas tahun, bukan waktu yang singkat, bahkan bisa dikatakan sangat lama (apalagi jika ditambah hingga selesai di tingkat S3), merupakan bagi kebanyakan pedagog dikategorikan sebagai tempat berkumulnya berbagai budaya. Yaitu budaya yang dibawa anak murid, guru, administratur, kepala sekolah. Dengan begini dapat dibayangkan kekompleksan sekolah. Karena itu tidak jarang para ahli pedagogik, khususnya mereka yang berperspektif pedagogik kritis atau yang memegang sosiologi kritis tepatnya teori reproduksi sosial seperti yang dikembangkan Pierre Bourdieu dan Jean-Claude Passeron, akan melihat sekolah sebagai tempat pertarungan budaya. Sayangnya tidak banyak guru atau sarjana pendidikan di tempat kita ini yang menggunakan kaca mata perspektif pedagogik kritis, sehingga sekolah dilihat, dianggap hanya sebagai tempat yang netral. Tentu ini kekeliruan total dari sudut padang kaum pedagog kritis.

Mungkin bagi siapun yang bekerja di dunia pendidikan, khususnya yang bekerja sebagai guru sebaiknya memiliki perspektif teoritis-pedagogis untuk melihat sekolah. Perspektif ini tidak ubahnya kaca mata. Kaca mata yang baik tentu membantu guru untuk melihat dengan baik, terang sehingga dapat bertindak tidak saja lebih tepat tetapi juga lebih baik di kelas.

Snyders bagi saya dapat membantu kita sebagai guru yang berkegiatan pedagogis di kelas. Pedagog sekaligus peneliti pendidikan Perancis ini menggambarkan sekolah tempat bertemu *une culture première* ("budaya pertama"), yaitu budaya yang diperoleh siswa dalam kehidupan sehari-hari, budaya yang berisi nilai-nilai kelompok. Budaya massa disebut juga budaya pertama. Dan *une culture élaborée*, budaya yang terstruktur, relatif kompleks. Budaya yang rumit ini di

antaranya penemuan-penemuan ilmiah yang besar, karya seni dan sastra yang agung. Karena itu, mengikuti komentar Isambert-Jamati atas Snyders⁸, budaya ini hanya bisa diberikan di sekolah, budaya yang memberikan kesukacitaan, menyatukan perasaan dan pikiran, mengantar anak murid berhubungan dengan orang-orang besar. Pemberian adalah kata lain mengantar, membimbing anak murid untuk masuk budaya terstruktur ini.

Kita ketahui dua budaya ini berjarak. Kesenjangan antara murid dan sekolah, dalam pengertian ini, adalah kesenjangan kultural. Guru atau sekolah tentu tidak bisa mendiamkan kesenjangan budaya ini berada di lembaga pendidikan formal. Menurut Snyders kerja utama sekolah adalah membantu murid (kaum muda) yang membawa budayanya, budaya pertama untuk menyeberangi jembatan yang memisahkannya dengan budaya yang terstruktur. Sekolah harus memikirkan bagaimana sekolah mengantar mereka yang akan menolak budaya, terstruktur, terpelajar (*une culture élaborée*). Snyders, seperti yang dilaporkan Vigarello⁹, tidak menolak budaya pertama yang dibawa murid, seperti yang biasa dilakukan sekolah pada umumnya, tetapi mencoba menghubungkannya dengan budaya terstruktur, terpelajar. Ini berarti guru, tetap merujuk ke Vigarello¹⁰, di sekolah perlu memahami kultur pertama murid, yaitu dengan jalan membaca apa yang disukai murid, seperti majalah, apa yang didengar seperti musik pop, musik rock. Budaya masa yang termasuk budaya pertama juga memberi pintu

⁸ *Le point de vue de Viviane Isamber-Jamati*, dalam Isambert-Jamati Viviane, Reboul Olivier, Vigarello Georges, "Débat autour d'un livre – Snyders (Georges) – La joie à l'école (Viviane Isamber-Jamat, Oliviers reboul, Georges Vigarello mendiskusikan buku Georges Snyders, "Kesukacitaan di sekolah) in Revue française de pédagogie volume 80, 1987, hal. 99-105 (lihat. hal. 104)

⁹ *Le point de vue de Georges Vigarello* (Sudut pandang Georges Vigarello), dalam Isambert- Jamati Viviane, Reboul Olivier, Vigarello Georges, "Débat autour d'un livre – Snyders (Georges) – La joie à l'école (Viviane Isamber-Jamat, Oliviers reboul, Georges Vigarello mendiskusikan buku Georges Snyders, "Kesukacitaan di sekolah) in Revue française de pédagogie volume 80, 1987, hal. 99-105 (khususnya hal. 99)

¹⁰ Ibid.hal. 100.

⁷ Lihat Ki Hadjar Dewantara, *Karya Ki Hadjar Dewantara*, Jogjakarta, Madjelis Luhur Persatuan taman Siswa, "Pendidikan dan Pengajaran nasional, hal. 3-4; untuk pengertian kemerdekaan menurut Ki Hadjar Dewantara lihat, "Keterlibatan, perintah dan paksaan, hal. 399-403 (khususnya, hal. 400).

awal keterbukaan ke dunia, atau mengantar anak murid terbuka ke dunia, tetapi dunia yang dekat dan bersifat kontemporer, sesamannya. Tentu budaya pertama yang melekat pada anak memberikan juga kesukacitaan tertentu, kesukacitaan yang tidak lengkap karena bersifat permukaan, kabur¹¹. Budaya terstruktur membawa kesukacitaan, tetapi bukan sekedar dibawa tetapi untuk membuka mata, untuk memperluas keberadaan seseorang¹².

Kesukacitaan yang ada di sekolah tidak sekedar kesukacitaan tetapi kesukacitaan budaya. Yang terakhir ini bagi Snyders, seperti dikemukakan Isambert-Jamati¹³, harus ditemukan sendiri oleh anak murid selama bersekolah. Pada saat bersekolah mereka harus mengetahui kesukacitaan itu. Bagaimana mereka mengetahunnya? Melalui apa yang diminta dari mereka di sekolah melalui guru.

Kesukacitaan Musik Diajarkan di Sekolah

Selama ini saat bicara persekolahan, pandangan yang dominan, kaitannya dengan tujuan sekolah, adalah sekolah (di)fungsikan untuk mempersiapkan anak atau kaum muda memperoleh pekerjaan. Sehingga semua yang dilakukan di sekolah diarahkan ke tujuan tersebut. Lalu pertanyaan seperti “di mana kesukacitaan?” Kesukacitaan, keriangan hampir dapat dikatakan tidak tampak hadir di sekolah. Padahal “kesukacitaan merupakan

dimensi esensial pedagogi”, ujar Snyders¹⁴. Dan bagi pedagog Perancis ini kesukacitaan ini dibawa atau berada bersama karya-karya besar, karya-karya agung (*les chefs-d’œuvre*).

Pendidikan musik dengan demikian ditujukan kepada siswa agar mereka menemukan kesukacitaan. Menurut Snyders kesukacitaan musik yang sangat kuat dicapai dengan jalan menyimak dengan teliti karya musik yang agung¹⁵.

Pertemuan dengan karya agung bagi siswa bukanlah persoalan mudah. Pertemuan yang sulit ini disebabkan karena antara lain murid telah memiliki budayannya sendiri, yaitu apa yang disebut di atas budaya pertama. Dan budaya pertama ini berjarak dengan karya-karya agung. Di sinilah pedagogik musik berperan artinya dia menggunakan berbagai cara untuk mempersiapkan pertemuan tersebut. Perlu dikemukakan di sini bahwa Snyders bukanlah pedagog yang ingin mengaksralkan karya agung tetapi kembali ke karya agung, khususnya kekhasannya. Dengan demikian mau tidak mau, suka atau tidak suka, guru musik yang akan mengajar kesukacitaan perlu menguasai pengetahuan akan karya agung. Tetapi karena dia juga akan menjadi penyambung budaya pertama siswa ke budaya yang tersusun dengan baik dan indah, seperti karya yang agung, maka diapun harus memiliki pengetahuan budaya musik siswa yang masih remaja, misalnya musik rock, pop.

Patut diingat para guru musik di sekolah formal bahwa, searah dengan Patrick Mignon, mengajarkan kesukacitaan musik sesungguhnya juga pengembangan kesadaran estetika murid. Dan karena itu kesadaran estetika tidak dapat diukur dengan menggunakan ujian akhir misalnya.

11 *Le point de vue de Viviane Isambert-Jamati* (sudut pandang Viviane Isambert-Jamati) dalam, Isambert-Jamati Viviane, Reboul Olivier, Vigarello Georges, “Débat autour d’un livre – Snyders (Georges) – La joie à l’école, op.cit, hal. 104.

12 *Le point de vue de Viviane Isambert-Jamati* (sudut pandang Viviane Isambert-Jamati) dalam, Isambert-Jamati Viviane, Reboul Olivier, Vigarello Georges, “Débat autour d’un livre – Snyders (Georges) – La joie à l’école, op.cit, hal. 102.

13 *Le point de vue de Viviane Isambert-Jamati, op cit.*, hal. 104.

14 Georges Snyders, *L’école peu-telle enseigner les joies de la musique?* (Dapatkah sekolah mengajarkan kesukacitaan musik?), Issy-Les-Moulineaux, EAP, 1989, hal. 14.

15 *Ibid.*, hal. 19.

DAFTAR PUSTAKA

Badan Pusat Statistik, Potret pendidikan Indonesia. Statistik Pendidikan 2018, Jakarta.

Biesta, Gert & Säfstrom, Carl Anders "A Manifesto for Education", Policy Futures in Education Volume 9 Number 5, 2011, hal. 540-547. <https://doi.org/10.2304%2Fpfe.2011.9.5.540> diunduh 15 September 2018.

Ki Hadjar Dewantara, Karya Ki Hadjar Dewantara, Jogjakarta, Madjelis Luhur Persatuan Taman Siswa, Jogjakarta, 1962.

Snyders, Georges, L'école peut-elle enseigner les joies de la musique, Éditions, EAP. Issy, Les Moulineaux, France, 1989.

Tilaar, H.A.R. Perubahan Sosial Dan Pendidikan. Pengantar Pedagogik Transformatif untuk Indonesia, Jakarta, Grasindo, 2002

Tilaar, H.A.R., Pedagogik teoritis untuk Indonesia. Jakarta Penerbit Buku Kompas, 2015.

Isambert-Jamati Viviane, Reboul Olivier, Vigarello Georges in Débat autour d'un livre - Snyders (Georges). — La Joie à l'école Mme Viviane Isambert-Jamati, Olivier Reboul, M. Georges Vigarello.

MANGONGKAL HOLI DAN RELASI KUASA APPARATUS ADAT DAN AGAMA

Suzen HR Tobing

Abstrak

Penelitian ini ingin melakukan pembedahan ritual mangongkal holi dengan pendekatan relasi kuasa Michel Foucault. Diketahui ada dua lembaga yang saling berkompetisi untuk mengontrol ritual ini, yaitu lembaga adat dan juga agama. Penelitian ini menggunakan pendekatan kualitatif. Pengumpulan data dilakukan dengan menggunakan referensi dari data sekunder. Studi ini menyimpulkan meskipun ada kalangan yang menolak pelaksanaan ritual ini, mangongkal holi tetap dilaksanakan dikarenakan dominasi kalangan adat dalam gereja serta dukungan dari pemerintah daerah. Kalangan adat menguatkan diri melalui Perda Kabupaten Tapanuli tahun 1990 yang mendorong pembentukan lembaga adat Dalihan Natolu. Pada tahun-tahun berikutnya eksistensi mengokal holi semakin kuat dikalangan Orang Batak Toba.

Kata Kunci : Mangongkal holi, relasi kuasa, apparatus adat, apparatus agama

Abstract

This research intends to carry out dissection of the mangongkal holi ritual using Michel Foucault's power relations approach. It is known that there are two institutions that compete with each other to control this ritual, namely traditional and religious institutions. This research uses a qualitative approach. Data collection is done by using references from secondary data. This study concludes that although there are those who reject the implementation of this ritual, mangoly holi are still carried out due to the dominance of indigenous groups in the church as well as support from the local government. The adat community strengthened themselves through the Tapanuli District Regulation in 1990 which encouraged the formation of the Dalihan Natolu adat institution. In the following years the existence of holi became stronger among the Toba Batak people.

Keywords : *Mangongkal holi, power relations, adat apparatus, religious apparatus*

PENDAHULUAN

Mangongkal Holi ialah ritual pemindahan tulang belulang dari pemakaman ke tugu keluarga atau batu napir yang bertujuan untuk menghormati orang tua yang sudah meninggal dunia (Simatupang, 2016). Bagi masyarakat Batak Toba, melaksanakan *Mangongkal Holi* bertujuan untuk mempertahankan silsilah garis keturunan marga sekaligus memiliki fungsi untuk menunjukkan status sosial ekonomi dari keluarga yang melakukan ritual ini (Paringotan, 2017). Orang Batak Toba menganggap tradisi *Mangongkal Holi* sebagai ritual yang paling sakral, hal ini terlihat dari sisi kompleksitas kegiatan, jumlah peserta yang hadir, dan juga durasi kegiatan (David, Silalahi, and Sibarani 2016).

Semenjak awal abad ke 20, lembaga agama dalam hal ini gereja dan para misionaris asal Jerman menolak ritus *Mangongkal Holi* karena tidak sesuai dengan ajaran Kristen dan akan mengembalikan masyarakat kepada penyembahan roh leluhur (Schreiner, 2003). Studi (Purba 2014) menjelaskan proses panjang bagaimana gereja HKBP (Huria Kristen Batak Protestan) yang pada awal abad ke 20 melarang segala bentuk acara adat, namun dalam Sinode tahun 1952 mulai menerima *Mangongkal Holi* dengan beberapa persyaratan yaitu dihilangkannya prosesi mengiring tulang belulang ke kampung, ratapan keluarga, dan juga memberi makan tulang belulang dengan sirih pinang. Penghilangan ritual tersebut dilakukan karena dianggap tidak sesuai dengan ajaran Kristen, khususnya tentang kehidupan setelah mati.

Studi Putri (2017) melakukan kajian *Mangongkal Holi* dengan perspektif sosial budaya dalam konteks kekinian di tanah Batak. Berdasarkan penelitian tersebut diketahui bahwa tidak ada standar yang baku mengenai teknis upacara diberbagai daerah. Dengan demikian, setiap wilayah memiliki keragaman versi antara satu wilayah dengan wilayah lainnya. Pada sisi yang lain, studi Nainggolan (2017) membahas mengenai permasalahan keterbatasan perangkat adat masyarakat batak di lokasi peratauan. Studi tersebut menjelaskan bagaimana terbentuknya

lembaga *perbato* (Persatuan Batak Toba) untuk mengisi kekosongan lembaga adat di Kecamatan Mandau, Kabupaten Bengkalis. Dalam pembentukan *perbato* ini, turut diundang tokoh adat dan juga pemerintah daerah dari kabupaten Samosir. Dengan demikian, kaum rantau di wilayah tersebut dapat menyelenggarakan berbagai upacara adat termasuk *Manggokal Holi* secara absah.

Dengan diakuinya penghayat kepercayaan setara dengan enam agama yang ada di Indonesia setelah adanya keputusan MK tahun 2017, tentunya semakin menguatkan kelekatan masyarakat dengan tradisi di Tanah Toba. Harahap (2000) menjelaskan fenomena meningkatnya jumlah penganut kepercayaan asli Batak, yaitu Parmalim. Fenomena ini dinamakan sebagai proses rasionalisasi religious, yaitu situasi hadirnya kesadaran baru dikalangan masyarakat Batak Toba untuk tidak lagi tunduk pada kekuatan struktural negara dalam hal keagamaan.

Studi ini ingin melihat relasi kuasa antara apparatus Agama dan apparatus Adat, dalam dalam konteks *Mangongkal Holi*. Konsep yang digunakan ialah *apparatus* atau *dispositif* yang dijelaskan oleh Foucault dalam *Sexuality and Power* (1970) dan *Discipline and Punish* (1975). Aparatus menurut Foucault (1970) merupakan elemen kuasa yang menunjang pengetahuan (*knowledge*). Lebih jauh, dalam Foucault (2001), ia menjelaskan bagaimana pertantangan antara *Pastoral* (apparatus agama) dan *Government* (apparatus Spiritualitas/adat) menjelma dalam konflik politik pada abad ke 20.

METODOLOGI

Penelitian ini akan menggunakan metode kualitatif. Creswell (2009) menjelaskan bahwa ada tiga teknik pengumpulan data, yaitu melalui; observasi, wawancara, dan studi dokumen atau data sekunder. Peneliti akan melakukan pengamatan langsung ritual *Mangongkal Holi* di wilayah Danau Toba. Kemudian, wawancara dilakukan kepada beberapa tokoh adat, tokoh agama, pemerintah daerah, pemerintah pusat, dan

juga masyarakat Batak yang ada di wilayah Danau Toba dan juga di Jakarta.

Dalam melihat relasi kuasa yang terjadi dalam tradisi *Mangongkal Holi*, maka pisau analisa yang digunakan ialah analisis dirskursus (*discourse analysis*). Analisis diskursus melihat bagaimana relasi antar elemen masyarakat saling bersinggungan terhadap ritual *Mangongkal Holi* dengan melihat konteks kesejarahan atau konteks sosial (Mchoul dan Grece, 2002). Olehkarenanya, sangat penting untuk melihat konteks sosial dari masing-masing elemen. Dengan demikian, dapat diketahui mengapa terjadi pemaknaan yang beragam dalam melihat ritual *Mangongkal Holi*.

Setelah arkeologi pengetahuan itu diketahui, langkah selanjutnya ialah melihat bagaimana masing-masing institusi sosial tersebut menggunakan kuasanya dalam praktik sosial. Identifikasi yang perlu dilakukan ialah melihat sumber daya dari masing-masing elemen seperti pendidikan, hukum, ekonomi, dan juga politik dalam upaya mempengaruhi masyarakat terhadap pengetahuan yang mereka promosikan. Elemen masyarakat Adat dan juga gereja, tidak selamanya seragam. Mereka tentunya memiliki keragaman yang khas, gereja HKBP misalnya, mereka bersikap melunak terhadap penetrasi kelompok Adat yang terus menguat untuk menyelenggarakan berbagai tradisi Batak, termasuk *Mangongkal Holi*.

Studi ini mengambil tempat di dua Provinsi yaitu Sumatera Utara dan DKI Jakarta. Dua provinsi tersebut dipilih karena lokasi Danau Toba sebagai pusat dari budaya Batak Toba yang menjadi tempat ritual *Mangongkal Holi*. Sedangkan Provinsi DKI Jakarta merupakan tempat dimana beberapa narasumber penting berada, tokoh adat, dan juga masyarakat rantau asal Batak Toba yang jumlahnya sangat besar. Lama penelitian ini diperkirakan akan memakan waktu selama 3 tahun, yang dimulai pada awal tahun 2020 dan berakhir pada awal tahun 2022. Namun, penelitian secara intensif akan dilaksanakan pada tahun 2021 hingga tahun 2022. Studi ini merupakan studi awal untuk memetakan isu dari data sekunder, seperti buku, dan juga penelitian-penelitian terdahulu yang mengkaji tentang ritual *mangongkal holi*.

ANALISA

***Mangongkal Holi* dalam Dua Perspektif : Adat dan Agama**

Dikalangan Orang Batak Toba, eksistensi *Mangongkal Holi* masih menjadi perdebatan yang menarik. Ritual mangongkal holi, merupakan bagian dari sistem kepercayaan yang dianut oleh orang Batak Toba sebelum masuknya perkabaran injil atau yang sering juga disebut dengan, *hasipelebeguan* (Purba, 2014). Dalam kajian Purba (2014) *Hasipelebeguan*, merupakan perangkat kepercayaan orang Batak yang mempercayai bahwa roh-roh leluluhur yang sudah meninggal (*tondi*) memiliki kuasa atas kehidupan para penerusnya yang masih hidup. Dengan demikian, berbagai upacara adat seperti mangongkal holi merupakan sarana untuk mendapatkan keberkahan dari para leluhur yang pada semasa hidupnya sudah mencapai kesempurnaan hidup dengan memiliki keturunan yang banyak (*saur martua*).

Simatupang (2008) menjelaskan bahwa kegiatan upacara adat seperti *mangongkal holi* dalam tradisi Batak memiliki dua fungsi yang bersifat mutualisme. Fungsi pertama ialah untuk meningkatkan derajat (*sahala*) orang tua yang sudah meninggal di alam setelah kematian. Dalam hal ini mereka percaya bahwa arwah orang yang sudah meninggal membutuhkan campur tangan keturunannya untuk bisa mendapatkan tempat terbaik di alam lain melalui upacara-upacara adat. Fungsi kedua, ialah bagi para keturunannya akan mendapatkan berkat dari orang tua yang diupacarakan.

Di sisi lain, Schreiner (2003) menjelaskan bahwa *mangongkal holi* merupakan ritual yang bertentangan dengan injil, karena ritual ini berakar pada kepercayaan roh-roh leluhur akan memberikan berkat kepada keluarganya yang masih hidup. Pendapat Schreiner ini berangsur-angsur ditinggalkan, karena Gereja HKPB kemudian mengonfirmasi ritual ini secara bertahap (Purba, 2014).

Dengan demikian, ritual ini tetap dijalankan oleh Orang Batak meski ada beberapa perbedaan antara pra Kristen dengan pasca Kristen. Simatupang (2016) membedakan kedua ritual sebagai berikut:

Perbedaan Ritual Pra dan Pasca Kristen

Elemen perbedaan	Pra Kristen	Pasca Kristen
Ide dan gagasan	Meningkatkan sahala leluhur yang akan memberikan dampak bagi keturunannya	Menguatkan persaudaraan satu marga yang banyak tersebar diperantauan
Tokoh Ritual	Seorang Datu yang memiliki kesaktian magis	Tokoh Adat yang sudah beragama Kristen atau dikenal dengan Raja Parhata. Dalam memimpin ritual didampingi perwakilan gereja
Prosesi Ritual	Waktu minimal 7 hari dengan diiringi alunan musik gondang. Makan bersama dilakukan sebelum pemakaman sekunder	Paling lama dilakukan 3 hari dengan diiringi musik modern. Makan bersama dilakukan setelah pemakaman sekunder
Bentuk Kubur	Sarkofagus dan tempayan batu	Bangunan modern dengan simbol salib

Sumber: Simatupang (2016)

Berdasarkan data di atas, diketahui bahwa Orang Batak tetap mempertahankan ritual *mangongkal holi* meskipun sudah mengalami beberapa perubahan. Gereja HKBP merupakan agen yang memberikan legitimasi atas dilaksanakannya kembali ritual *mangongkal holi* dan ritual lainnya, yang awalnya dianggap bertentangan dengan injil. Di sisi lain, beberapa komunitas Kristen Batak lain menolak dengan keras praktik ini (Sijabat, 2003). Meskipun demikian, karena gereja HKBP merupakan gereja mayoritas baik orang Kristen Batak Toba maka *mangongkal holi* tetap terus dilaksanakan.

Kuasa Negara dan Kesemarakan *Mangongkal Holi*

Ikegami (1997) yang juga melakukan studi tentang *mangongkal holi* pada sebuah desa di Tapanuli, melihat adanya peningkatan pelaksanaan ritual ini semenjak tahun 1950. Ikegami melihat peran dari para rantau yang memiliki kesuksesan dalam hal ekonomi ingin menunjukannya dikalangan masyarakat desa. Dengan demikian, maka batu napir yang awalnya sederhana hanya berbentuk kubur

batu kini berubah semakin megah. Tetapi selain itu, perlu diingat juga ada hal lain yang berkaitan yaitu dengan adanya sinode gereja HKPB tahun 1952. Sinode itu yang akhirnya mengonfirmasi berbagai ritual adat yang sebelumnya dilarang baik oleh gereja maupun oleh pemerintah kolonial (Purba, 2014). Diketahui sebelumnya, gereja HKBP sangat keras menolak ritual *mangongkal holi* melalui peraturan tahun 1897, 1907, dan tahun 1924.

Dengan demikian, diketahui ada perubahan sikap gereja HKBP sebelum dan sesudah kemerdekaan Indonesia. Diketahui bahwa sebelum kemerdekaan gereja memiliki kekuatan lebih karena melekat dengan pemerintah Kolonial Belanda. Setelah terbentuknya pemerintahan republic Indonesia, gereja HKBP mengalami proses otonomi dengan tidak lagi memiliki hubungan langsung dengan pemerintah Kolonial Belanda.

Penguatan pelaksanaan *mangongkal holi* juga semakin dikuatkan dengan keberadaan Perda No. 10 Tahun 1990 tentang lembaga adat di Kabupaten Tapanuli. Sebelum pemekaran, Kabupaten Tapanuli merupakan kesatuan dari

kabupaten yang berada di sekitar dabau Toba. Dalam perda tersebut diterangkan tentang perlunya lembaga adat Dalihan Natolu yang memberikan panduan tentang mekanisme adat dalam masyarakat Toba. Lembaga adat ini memiliki struktur dari tingkat kabupaten hingga ke tingkat desa (Pasaribu, 2008). Dengan demikian, lembaga adat ini memiliki legitimasi dan otoritas untuk mengatur kehidupan adat pada masyarakat Batak Toba.

Pada perkembangan berikutnya, kelompok masyarakat Batak Toba diperantauan juga merasa memerlukan institusi adat yang dapat membimbing mereka untuk melaksanakan berbagai ritual adat. Beberapa wilayah di Provinsi Riau, daerah yang berbatasan langsung dengan Provinsi Sumatera Utara membentuk Perbato (Persatuan Batak Toba) yang berfungsi sebagai lembaga adat sebagaimana lembaga adat *Dalihan Natolu* yang ada di wilayah Toba. Dengan adanya lembaga tersebut maka ritual mangongkal holi tetap dilaksanakan oleh para Orang Batak Toba yang berada diperantauan (Putri, 2017).

Kelompok adat telah bertransformasi yang awalnya dilakukan secara informal oleh masing-masing keluarga, kemudian menjadi lembaga yang mendapatkan legitimasi formal melalui Perda Kabupaten Tapanuli No 10 tahun 1990. Pada tahap selanjutnya, lembaga adat juga dibentuk oleh para perantau yang ada di luar wilayah Tapanuli/

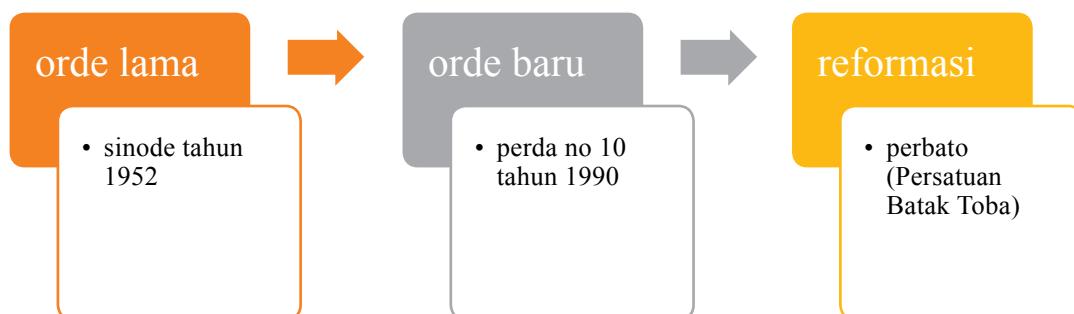
Toba. Dengan demikian, diketahui kelompok ini memainkan kuasa melalui pengetahuan adat (*knowledge*) yang kemudian diperkuat dengan kelembagaannya (*apparatus*). Konfigurasi tersebut bahkan melemahkan peran gereja HKBP yang awalnya sangat ketat melarang berbagai ritual yang berbau adat, apalagi *mangongkal holi*. *Mangongkal holi* berbeda dengan ritual siklus hidup lain yang masih dalam ranah gereja. Ritual ini sama sekali tidak termasuk dalam ranah gereja, karena terkait dengan hubungan transcendental dengan roh leluhur yang sudah mati. Oleh karenanya, yang memimpin upacara ini ialah tokoh adat, pihak gereja hanya melakukan pendampingan untuk memastikan ritual tetap berada pada kelaziman sesuai dengan ajaran injil.

KESIMPULAN

Mangongkal holi sebagai sebuah ritual pra Kristen masih menjadi kontroversi dikalangan masyarakat Batak Toba. Ritual ini dianggap telah keluar dari keimanan kristiani, karena mempercayai adanya kekuatan dari roh leluhur. Terlepas dari penolakan tersebut, sebagian besar masyarakat Batak Toba tetap menjalankan ritual ini. Bahkan menurut data dari penelitian Ikegami (1997) intensitas pelaksanaanya terus meningkat.

Berdasarkan diskusi di atas diketahui bahwa lembaga adat memiliki signifikansi untuk

Gambar 2 Perkembangan Lembaga Adat dalam setiap Pemerintahan



Sumber: diolah dari data penelitian

menyemarakkan *mangongkal holi* dikalangan masyarakat Batak Toba. Melalui kuasa Negara baik pusat maupun daerah, serta dalam konteks perubahan pemerintahan dapat menyokong keberlangsungan *mangongkal holi*. Dengan demikian, ritual ini semakin kokoh menghujam dalam tradisi Batak Toba meskipun beberapa kalangan gereja diluar HKBP menolaknya. *Mangongkal holi* merupakan representasi superioritas lembaga adat dalam dinamika sosial-budaya dikalangan masyarakat Batak Toba. Kondisi ini menunjukkan adanya kuasa lembaga adat dalam mengatur pengetahuan terkait adat (*apparatus*) sehingga ritual ini dapat terus lestari.

DAFTAR PUSTAKA

- Creswel, J. W. (2009). Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods Approaches. Los angeles: University of Nebraska–Lincoln.
- David, Charles, Marudut Silalahi, and Robert Sibarani. 2016. "MANGONGKAL HOLI AS THE HIGHEST LEVEL OF TRADITION IN BATAK TOBA SOCIETY." 5(February):1–7.
- Foucault, Michel. 1970. Sexuality and Power. Dalam Religion and Culture dedit oleh Jeremy R. Carrette. 1999. New York: Routledge.
- Foucault, Michel. 1977. Discipline and Punish: the Birth of the Prison, New York: Random House
- Foucault, Michel. 2001. The Hermeneutics of the Subject. Lectures at the Collège de France 1981-1982. New York: Picador.
- Harahap, Irwansyah. 2000. Rasionalisasi Religius dalam Diskursus Keagamaan di Indonesia: Kasus Parmalim Batak Toba. Jurnal Antropologi Indonesia 61.
- Ikegami, Shigehiro. 1997. Historical Changes of Toba Batak Reburial Tombs: A Case Study of Rural Community in the Central Highland of North Sumatra. Southeast Asian Studies, Vol 34. No. 4 March 1997.
- McHoul, Alec and Wendy Grace. 2002. A Foucault Primer: Discourse, Power and Subject, New York and London: Routledge.
- Nainggolan, Sutri Marice. 2017. Peran Lembaga Perbato Dalam Melaksanakan Upacara Manggokal Holi Pada Masyarakat Batak Toba di Kelurahan Talang Mandi, Kecamatan Mandau, Kabupaten Bengkalis. JOM FISIP UNRI Vol. 4 No 2-Oktober 2017.
- Paringotan, Bob Valentino. 2017. Ulaon Adat Mangongkal Holi pada Masyarakat Batak Toba di Kecamatan Sipahutar: Kajian Folklor. Skripsi. Departemen Budaya dan Sastra Batak, FIB, USU.
- Pasaribu, Tota. 2008. Kewenangan Dalihan Natolu Dalam Penyelesaian Tindak Pidana Secara Hukum Adat Batak Toba: Studi di Kec. Borbor, Kab. Toba Samosir. Skripsi. Fakultas Hukum. USU.
- Purba, Mauly. 2014. "Gereja Dan Adat: Kasus Gondang Sabangunan Dan Tortor." Antropologi Indonesia 0(62):25–41.
- Putri, Fransiska Dessy. 2017. Makna Simbol Upacara Manggokal Holi Bagi Masyarakat Batak Toba Di Desa Simanindo Kecamatan Simanindo Kabupaten Samosir Provinsi Sumatera Utara. JOM FISIP UNRI Vol. 4 No 2-Oktober 2017.
- Schreiner, Lothar. 2003. Adat dan Injil: Perjumpaan Adat dan Iman Kristen di Tanah Batak. Jakarta: Gunung Mulia. (Terjemahan).
- Sijabat, Marojahah S. 2003. Penggalian Tulang-belulang: Sebuah Kritik Injili terhadap Pembangunan Tugu di Tapanuli Utara. Jurnal Veritas. 4/1 April 2003 67-86.
- Simatupang, Defri. 2016. Pengaruh Kristen dalam Upacara Mangokal Holi Pada Masyarakat Batak: Sebuah Tinjauan Etnoarkeologi. Berkala Arkeologi Sangkhakala. No 17/2016.
- Simatupang, Defri. 2008. Upacara Saur Martua : Konsep Kematian Ideal Pada Masyarakat Batak (Studi Etnoarkeologi). Berkala Arkeologi 'Sangkhakala" vol 11. No. 21 (2008).

SENI DALAM LIPATAN PANDEMI

Pidato Seni yang disampaikan Dr. Saraswati Dewi pada Dies Natalis ke-50 IKJ, 26 Juni 2020

I. Tubuh Yang Menjelajahi Lipatan

Bapak dan Ibu yang terhormat. Semoga anda dalam keadaan sehat di mana pun anda berada.

Manusia tidak siap saat wabah datang menyuruk memasuki kehidupan. Ia menyergap lalu menguasai rumah, jalanan, perkantoran, pusat perbelanjaan, sekolah, kampus. Mencengkram seluruh tatanan yang ada, mengosongkan keramaian, melambangkan gerak tubuh. Segala yang kita anggap sebagai kebiasaan yang terberi, seluruh sistem politik, ekonomi, hingga sosial, layuh tak berdaya, tunduk pada pembatasan. Tidak terkecuali untuk Dies Natalis IKJ tahun 2020 ini, pidato seni ini saya sampaikan di podium yang menghadap ke kursi-kursi kosong. Hari jadi yang semestinya menjadi perayaan jubilasi, suatu titik penting dalam hidup, saat ini menyisakan kita dengan pertanyaan yang menggantung, hingga kapan pandemi ini berlangsung? Dalam bayang-bayang pandemi ini, detik demi detik dilalui dengan rasa gundah, takut dan tidak menentu. Menatap pemberitaan di media dengan mata yang sayu, kurva tidak kunjung landai, kita belum bisa melepas kewaspadaan.

Pada hari-hari terberat ini, di mana waktu bergulir perlahan, saya mencoba memahami kembali tentang seni dan apa maknanya dalam kondisi wabah. Berkesenian adalah proses simultan internal dan eksternal seseorang, yang berurus dengan sisi privat, refleksi dan ekspresi diri, namun pada sisi yang lainnya seni adalah intensionalitas diri dengan orang lain, keterlibatannya dengan dunia. Berbagai upaya dipertahankan oleh orang-orang agar dapat berkesenian. Namun, kenikmatan berkesenian; di gedung pertunjukan, berbagi tarian dengan

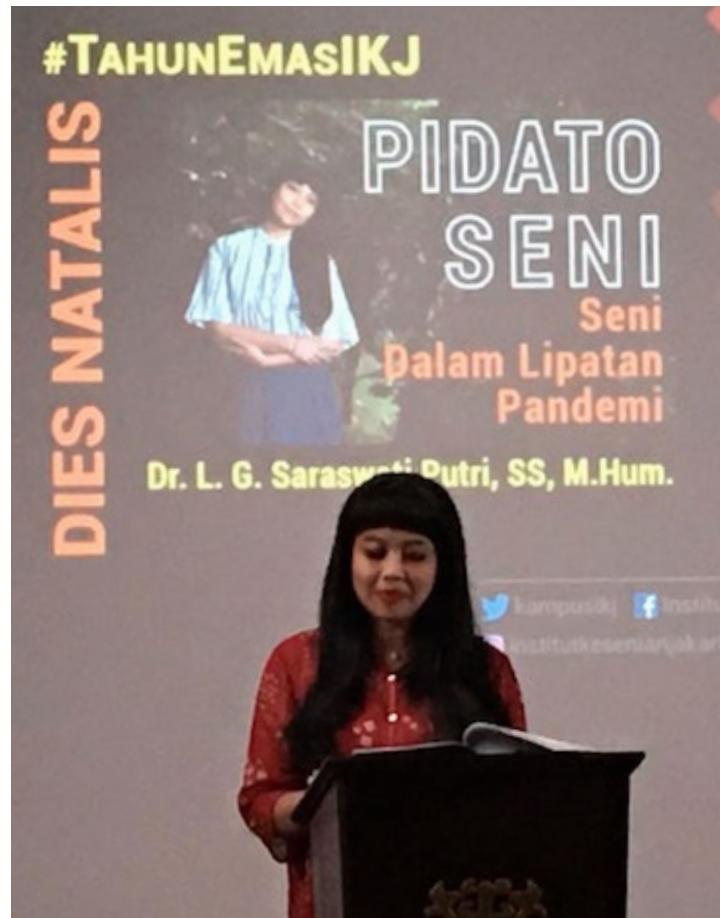
tubuh-tubuh yang lainnya, menyanyi begitu dekat sambil berpegangan tangan, selama 3 bulan terakhir ini tidak dapat dilakukan, dan entah sampai kapan ?

Tetapi, tidak semuanya hampa, seperti auditorium yang hening hanya dihuni hantu-hantu tokoh lakon yang pernah dipentaskan. Orang-orang berusaha menghibur dirinya melalui layar-layar gawai. Entah menari secara terpisah melalui *zoom*, atau menyanyi di *instagram* live, mementaskan puisi di *youtube*. Intinya, hasrat artistik masih dapat dilakukan meski acapkali dibuat simpang siur oleh jaringan yang buruk, koneksi putus-sambung-putus-sambung, membuat kreativitas terhambat.

Amat sangat wajar jika seniman merasa terperangkap, mereka terampas kebutuhannya untuk berinteraksi, menyentuh, mencium, melihat dunia dengan bebas. Masa swakarantina dan pembatasan sosial yang terjadi sangat mempengaruhi psikososial, masyarakat mengalami berlapis-lapis kesengsaraan, kefrustasan menghadapi virus dan ancaman kematian, rasa tertekan mengkhawatirkan kesinambungan ekonomi, hingga rasa terisolir berjauhan dari keluarga dan sanak keluarga yang terpencar di berbagai tempat. Lantas, masih adakah yang indah di dunia ini? Atau masih dapatkah kita merasakan keindahan dalam keadaan yang penuh ketakutan ini.

Dalam esainya yang berjudul “Tentang Jatuh Sakit”¹, Virginia Woolf seorang penulis dan feminis dari Inggris mempersoalkan mengapa sedikit sekali karya sastra yang didedikasikan untuk berkisah tentang penyakit. Mengapa tema utama sastra seringkali

¹ Virginia Woolf, *On Being Ill*, Paris Press, Paris: 2002



Gambar 1. Pidato Seni yang disampaikan Dr. Saraswati Dewi pada acara Dies Natalis ke-50 IKJ, 26 Juni 2020

bercerita tentang, cinta, peperangan, atau kecemburuan, tidakkah penyakit adalah sesuatu yang umum terjadi pada semua manusia? Mari kita bayangkan novel tentang influenza, prosa mengenai tipus, dan ode syahdu bagi radang paru-paru, demikian keheranan Woolf. Ia memprotes bahwa sastra terlampau mengagungkan pikiran, soneta digubah demi menggambarkan perihnya jiwa.

Bagaimana dengan tubuh? Tubuh selalu dipinggirkan. Tubuh sesekali disebut khususnya terkait dengan keserakahan dan nafsu. Padahal menurut Woolf betapa eloknya tubuh itu, kita merasakan tegur sapa musim demi musim melalui tubuh, kuncup-kuncup bunga yang menyebabkan senyum di bibir, seluruh warna, aroma, bentuk, gerakan, dapat dirasakan karena tubuh. Esai ini ditulis tahun 1925, dan saat itu Woolf sedang menderita depresi. Woolf kerap jatuh sakit, dari influenza hingga radang paru-paru. Rasa sakit itu, yang membuat

tubuhnya lemah di ranjang tanpa kesanggupan untuk beraktivitas. Ketika tubuh dipatahkan oleh penyakit, bagi Woolf, pada situasi itulah manusia diingatkan betapa angkuhnya proyek-proyek kemanusiaan yang bergerak atas nama akal budi. Sembari tergolek dengan demam tinggi, seseorang hanya bisa meratapi gagasan gemilang tentang pencerahan.

Bilakah keringat dingin, gemeletuk gigi yang menggilir membentuk bahasa baru dalam memahami diri pada saat wabah? Bahasa yang selama ini ada terlampau ambisius meletakan manusia di pertandingan untuk memenangkan tampuk kekuasaan. Di pertandingan ini, peradaban demi peradaban bangkit lalu runtuh, sejarah mencatat prestasi-prestasi itu. Sejarah mewartakan keunggulan manusia yang berbekal peralatan teknologis di satu tangannya, kitab ideologis di tangannya yang lain, ia siap siaga menaklukan dunia. Sedangkan, tidak ada yang menceritakan

ketertundukan manusia pada wabah. Woolf mengatakan, prosa tentang influenza akan dipikir oleh pendengarnya sebagai cerita yang miskin plot! Padahal, kosa kata kita yang begitu miskin untuk menggambarkan betapa mencekamnya teror sesak pernafasan, begitu sunyinya bangsal karantina, pasien hanya ditemani kesepian.

Virus Corona memupuskan rancangan yang telah disusun secara apik oleh manusia; mantra modernisme produksi, konsumsi, distribusi, terus menerus tanpa henti secara kekal. Virus ini meluluhlantakkan pakem kita, khususnya soal waktu yang harus cepat, efektif dan efisien. Kita dipaksa terbiasa dengan kelambatan, mengurung diri di rumah melihat waktu mengalir tanpa tergesa-gesa. Virginia Woolf menggambarkan pengalamannya menerawang dari jendela, tersungkur dengan rasa sakit, ia membaca kembali puisi-puisi yang sudah lekat dengan dirinya. Puisi-puisi itu ditüpkan nyawa baru. Dunia di luar jendela pun tidak lagi nampak seperti rutinitas yang dangkal. Seolah-olah ada yang retak di permukaan realitas, sehingga kita dapat mengintip dunia yang saturasinya lebih penuh. Woolf melihat keindahan melalui penderitaan ragawi, keindahan ini tidak harus masuk akal. Berbeda dengan bagaimana teori estetika modern mencari rasionalisasi geometris, kesepadan antar objek-objek.

Bersumber dari rasa sakit ini, persepsi terhadap keindahan tidak lagi berkutat pada jarak yang dibentuk seseorang dengan objek tersebut. Sebaliknya, pengalaman kedirian seseorang digeluti kala ia sedang berjuang diliputi rasa sakit. Tidak ada lagi jarak tatkala penyakit yang merundung tubuh. Menurut Woolf inilah kedirian yang mutlak, saat aku menyadari tubuhku yang kesakitan, rapuh, dan rentan. Jika dikaitkan dengan pandemi yang sedang berlangsung, masa-masa penyepian ini mengasah seseorang untuk mempertanyakan dirinya sendiri. Ia terpojok dan harus bersemuka dengan kesadarannya sendiri, mempersoalkan tentang arti dan tujuan hidupnya.

Apakah pengalaman estetis semacam ini tidak dapat dirasakan pada masa sehat?

Woolf mengatakan dalam kondisi sehat, seseorang sering terbelit oleh ilusi bahwa dunia sempurna adanya. Intelektualitas kita akan menata realitas ini penuh dengan asumsi-asumsi teoritis, kategorisasi, klasifikasi beserta segala penalaran tentang kerja. Berbeda dengan keadaan sakit, di mana tubuh tidak memikul predikat-predikat yang dibentuk oleh sistem sosial yang rumit. Tubuh kembali pada azalinya yang primitif. Tubuh yang terlahir dengan pengalaman pertamanya meronta menangis

Seni terus menyalah meski dalam sejarah tergelap kehidupan manusia. Federico Campagna² seorang filsuf kelahiran Italia menjelaskan bagaimana kesenian Barok berkembang pada situasi zaman saat Eropa diterpa berbagai macam problem; peperangan, kelaparan, dan wabah. Campagna membahas beberapa komposisi musik Barok seperti karya Vivaldi yang berjudul *La Tempesta di Mare*, lalu oleh Nicola Porpora yang berjudul *De Profundis Clamavi*, dua karya ini menunjukkan pertentangan eksistensial manusia yang menghadapi kesengsaraan tidak dengan lamentasi, tapi dengan gempita. Menelisik dari kitab Mazmur 130 yang berbicara mengenai seruan dalam kesusahan, "Dari jurang yang dalam aku berseru kepadamu ya Tuhan!" Nicola Porpora mengolah ayat suci *De Profundis Clamavi* yang biasanya begitu kelam menjadi penuh dengan sukacita.

Begitupula dengan *La Tempesta di Mare*, yang berkisah tentang sengitnya amukan samudra. Laut bergejolak mengerikan, gelombang bergulung-gulung mengantam kapal yang patah berserah pada badi itu, akan tetapi, simfoni Vivaldi terdengar seperti menyongsong marabahaya itu. Serupa dengan Porpora, musik Barok adalah letusan emosi yang mencintai hidup beserta keseluruhan bala, petaka juga kenaasannya. Para seniman Barok adalah representasi paradoks dunia yang rawan celaka, penyakit, konflik, dengan dunia yang ringan, indah, ranum akan harapan.

Kesenian Barok memang sangat distinktif,

² <https://www.nts.live/shows/francesco-fusaro/episodes/tafelmusik-w-francesco-fusaro-9th-march-2020>

baik dari arsitektur, seni lukis, hingga musik, bahkan membuat filosof pos-strukturalis, Gilles Deleuze terkesima. Dalam pandangan estetikanya, yang berjudul *The Fold*³, Deleuze mengutarakan kejanggalan musik Barok terletak pada pesona lipatan-lipatannya. Apa yang dimaksud dengan lipatan ? Lipatan adalah cara Deleuze menjelaskan bahwa karya-karya masa Barok tidak perlu terjerembab dalam dualisme antara logika dan mitos. Pendekatan ini memungkinkan subjektivitas bergerak liar dari satu sumbu ke sumbu yang berlawanan. Seniman dapat melompat-lompat dari dunia yang mistik, memasuki dunia matematis, tanpa terbelenggu apapun. Memang mengherankan, jika kita bercermin pada kondisi pandemi ini, bagaimana membayangkan kebahagiaan saat keadaan terlalu getir?

Ada yang terbuka dalam lipatan-lipatan baru dikarenakan wabah yang sedang terjadi. Kita sedang menyingkap hal-hal baru dalam kehidupan yang mungkin selama ini sempat terbengkalai. Lipatan yang memunculkan katastrofe Covid-19, mengharuskan kita untuk mempertimbangkan kembali hubungan manusia dengan manusia, manusia dengan alam, hingga manusia dengan tuhannya. Wabah menyadarkan kita kesia-siaan dan usangnya perdebatan politik. Politik yang terbias dengan narsisme menyebabkan diremehkannya peringatan para ilmuwan tentang virus yang asing ini. Kita perlu mencermati lipatan yang lainnya, termasuk soal minimnya pengetahuan manusia tentang wabah dan penyakit.

Manusia sedikit menaruh perhatian tentang sejarah penyakit. Hippokrates merupakan orang pertama yang menggunakan kata epidemi dalam konteks medis. Sebelumnya, kata itu dicampuradukan untuk menggambarkan masalah yang melanda Yunani, (termasuk masalah konflik politik!), Hippokrates yang mengkhususkan epidemi sebagai urusan penyebaran penyakit.

Seberapa pahamkah kita tentang virus ini? Virus yang memporak-porandakan sistem kehidupan kita. ?

³ Gilles Deleuze, *The Fold, Leibniz and the Baroque*, The Athlone Press, London: 1993

II. Pendidikan Seni Dan Empati

Bapak dan Ibu yang terkasih,

Sukarnya membayangkan hidup seperti sedia kala, atau mengadopsi anjuran untuk menjalani kenormalan baru. Kini kita harus menyesuaikan diri dengan perombakan besar-besaran makna institusi pendidikan, begitu juga dengan intitusi pendidikan seni seperti IKJ. Saya membayangkan para dosen-dosen di Fakultas Film dan Televisi, Fakultas Seni Pertunjukan, Fakultas Seni Rupa, hingga Sekolah Pascasarjana yang ruwet menyelenggarakan PJJ (pembelajaran jarak jauh). Selain itu pula, kegiatan-kegiatan kesenian telah beralih wahana menjadi daring. Program Studi Teater IKJ misalnya telah menyelenggarakan pertunjukan teater daring yang diambil dari naskah Sapardi Djoko Damono yang berjudul *Ditunggu Dogot*.

Peralihan pertunjukan seni ke media digital punya tantangannya sendiri, kendala teknis adalah satu hal, akan tetapi, hal lainnya adalah teater sebagai suatu peristiwa, kehilangan penghayatan sensasinya tanpa ada interaksi langsung dengan penonton. Tidak semua aspek seni berhasil dipindahkan ke ruang digital. Atmosfer pertunjukan seni pun, tidak semudah itu dialihkan jiwanya ke dalam peranti-peranti. Pertunjukan direduksi unsur pentingnya yakni spontanitas, yang tidak dapat sungguh-sungguh dirasakan oleh penonton. Para seniman mungkin bersungut-sungut harus beralih wahana, tetapi saat ini platform digital adalah pilihan yang paling memungkinkan.

Mengapa kegiatan seni harus terus diupayakan meski dalam situasi musikil seperti pandemi ini ? Saya ingin membahas dua peran seni yang justru mendasar pada masa-masa kritis. Pertama, seni adalah angan-angan tentang kebebasan, berkesenian adalah medium untuk mencari kebebasan. Lalu yang kedua, seni adalah pelipur nestapa di dunia yang kacau balau. Berkesenian adalah suatu ikatan antara satu individu dengan individu yang lainnya untuk berbagi kesengsaraan maupun kebahagiaan. Rene Magritte⁴ seniman

⁴ Rene Magritte, *Selected Writings*, University Minnesota Press, USA: 2016

surealis asal Belgia mengatakan bahwa manusia menghidupi dunia yang inkoheren dan absurd. Dunia ini hingar bingar dengan kekerasan, pemusnahan, dan obsesi terhadap kepuasan material. Ia mengkritik deifikasi manusia yang berpusat pada uang, ras, nasionalisme, bahkan seni pun ikut tersangkut di dalamnya.

Surrealisme bagi Magritte bukan perihal aliran, atau semata-mata gaya berkesenian. Baginya, surrealisme adalah penjelmaan kekuatan protektif cinta yang melindungi manusia dari sinisnya dunia modern. Surrealisme membangunkan kesadaraan manusia tentang kebebasan. Ia menjelaskan karya-karyanya yang berwarna-warni mirip gulali di dalam mayapada mimpi. Surrealisme meretas ruang-ruang baru, yang dikenal sebagai *heterotopia*. Ruang-ruang ini menempatkan seni tanpa terpasung oleh fatamorgana yang diciptakan mesin industri.

Wabah yang sekonyong-konyong ini memberikan kita banyak alasan untuk merenungkan lagi kedudukan seni bagi manusia. Sebelum kita melemparkan diri untuk segera membuka karantina, kembali pada kebisingan rutinitas, kita perlu memaknai jeda yang telah dialami secara kritis. Agar berkesenian tidak terburu-buru dipecut menjadi produktif demi mengisi tuntutan manufaktur. Oleh karena itu, sukma daripada pendidikan seni perlu diyakini seluas-luasnya. Pendidikan seni bukan dalam pengertian sempit untuk para seniman saja, namun lebih besar dari itu, pendidikan seni yang bercengkrama secara timbal balik dengan masyarakat umum. Pendidikan seni melingkupi; pembelajaran mengenai sejarah dan filsafat seni, pelatihan dan penguatan metode-metode seni, pada tahap kulminasinya adalah mempraktikan percakapan intersubjektif dengan publik melalui karya.

Diskursus melalui karya dapat ditelusuri dalam karya seni beberapa seniman semasa pandemi. Seniman kontemporer asal Tiongkok, Sun Xun menyampaikan kekecewaannya pada pemerintah Tiongkok yang otoriter memberangus kebebasan informasi bagi masyarakat. Terkait dengan pandemi global, sensor yang dilakukan oleh pemerintah

Tiongkok semakin mempersulit transparansi dan akuntabilitas negara dalam menjamin kesehatan masyarakatnya. Sun Xun mengkritik kontrol yang dilakukan pemerintah terhadap media, rumah sakit, dan sekolah. Ia juga menggarisbawahi keterlambatan respon pemerintah yang menyebabkan ribuan nyawa menjadi korban.

Karya terbaru Sun Xun mengambil tema penguasa-penguasa dunia yang berperang menunggangi masa pandemi dan memprovokasi terpecahnya masyarakat global. Menggunakan animasi dan teknik multimedia, Sun Xun secara terampil, metodik, beramunisikan pesan yang tajam, mengajak para audiens melihat narasi tentang Tiongkok melalui matanya. Pemandangan melalui subjektivitasnya menghadirkan makhluk-makhluk mitologis, naga, kuda sembrani, monyet sakti. Ia bahkan menjejerkan makhluk-makhluk mitologis mungil di sepanjang tangan Mao Zedong⁵. Apa maksudnya? Ia ingin menunjukkan arsitektur kekuasaan, bahwa kekuasaan bermanifestasi berulang kali melalui mitologi.

Kritik Sun Xun kepada pemerintah Tiongkok juga ia sampaikan dengan kelakar. Karyanya yang berjudul *Jing Bang: A Country Based on Whale* mengandaikan negara fiktional yang bahasa nasionalnya adalah kebohongan. Warga negaranya harus mematuhi aturan berbahasa bohong sehari-hari. Dalam salah satu wawancara Sun Xun menjelaskan kelindan antara berkarya dan bahaya. Menjadi seniman bukan persoalan menjual lukisan-lukisan yang indah, itu adalah kepalsuan, cetusnya. Karya seni harus membuat penikmatnya penasaran, dibuat resah gelisah dengan pertanyaan-pertanyaan.

Selama menjadi pembelajar filsafat, saya kerap bertanya-tanya mengapa manusia harus dipisahkan berdasarkan struktur; kemampuan pemahaman tentang dunia, dibedakan dengan pengalaman empiris tentang dunia. Padahal melalui seni, manusia dapat melakukan keduanya secara berdampingan. Demikian pula dengan tujuan yang beriringan antara

⁵ lihat karya Sun Xun yang berjudul *Mythological Time*.

tercapainya emosi personal, dan kesadaran tentang yang universal. Keserempakan ini saya sebut sebagai kemampuan empati. Karya seni yang mendidik saya tentang empati adalah pahatan maestro Dolorosa Sinaga yang berjudul *Solidaritas*. Melalui karya itu saya belajar tentang kerjasama perempuan untuk keluar dari subjugasi, apa makna kemandirian dan gerakan sosial untuk mengusahan keadilan gender.

Dalam keheningan pembatasan sosial, saya merenungkan gambar-gambar karya Dolorosa Sinaga seperti; *Ombak Liar Dari Timur*, *Tao Movement*, dan *Gerak Masa & Ruang*. Karya-karya ini berusaha menangkap energi alam yang dinamis. Sekalinya gerakan itu lembut, namun dalam sekejap begitu dahsyat. Virus Corona dalam pandangan umum diumpamakan sebagai monster yang beroposisi dengan manusia, musuh manusia yang harus diberantas. Prasangka manusia memang tidak mungkin dilepaskan dari sikap antroposentrik. Manusia merasa berada di puncak hierarki, sedangkan alam beserta segala makhluk hidup lainnya di bawah kekuasaan manusia.

Menyikapi pandemi yang menimpa manusia, alih-alih kita berusaha menelusuri secara kritis penyebab dari problem, kita tersedot dalam pusaran teori konspirasi. Mengapa pandemi ini terjadi sudah semestinya ditempatkan dalam suatu rantai sebab akibat. Keberingasan manusia menghancurkan ekosistem, mengkonsumsi tanpa peduli pada konsekuensi; limbah, kepunahan spesies, krisis iklim. Manusia kesulitan mendengarkan tuturan alam, gejala-gejala yang sewajarnya diperhatikan, sama sekali tidak diindahkan. Karya seni adalah perantara untuk memahami alam sebagai subjek. Kepekaan seniman menyugupkan narasi lingkungan hidup tersampaikan.

Rekonsiliasi pertikaian manusia dengan alam pun hanya mungkin dijalankan melalui penghayatan seni. Karya lukis Citra Sasmita yang berjudul *The Age of Fire* mengilustrasikan kemarahan Ibu Bumi yang menyalah menghanguskan segala sesuatu di sekitarnya. Dalam salah satu fragmen karya

teranyar Citra Sasmita yang berjudul *Ode To The Sun*, ia menggambarkan ritual purifikasi api untuk menghentikan wabah. Dalam teks *Veda* disebutkan mengenai ritual *Agnihotra* yang bertujuan untuk menyeimbangkan tubuh yang menderita sakit.

III. Seni Sebagai Transfigurasi Magi

Bapak dan Ibu yang saya hormati,

Saya tidak pernah menempuh pendidikan seni secara formal. Pengetahuan saya tentang seni memang ditanamkan dalam diri saya melalui kehidupan sehari-hari sebagai perempuan adat Bali. Masih tersimpan dalam ingatan semasa kanak-kanak keseharian saya dipadati oleh kesenian. Pagi hari saya akan berlatih menari, tari pendet dan tari panyembrama, lalu dilanjutkan dengan matembang dan mekidung, menyanyikan lagu-lagu yang senantiasa menyertai ritual persembahyang di Pura, menjelang sore hari saya mempersiapkan *canang sari*, *mejejerit*, semacam kerajinan tangan menggunakan janur untuk membuat wadah sesaji sebagai sarana persembahyang.

Wabah menurut pandangan masyarakat Bali adalah wujud dari *gumi mebalik*, atau dunia yang semrawut. Disekuilibrium ini dapat dipahami menjadi tiga hal; ketidakseimbangan antar manusia, ketidakseimbangan dengan lingkungan hidup dan ketidakseimbangan dengan dunia supernatural. Penawar dari keadaan yang menyengsarakan ini diyakini dapat ditempuh melalui tarian kuno yang disebut dengan tari sanghyang. Tari *sanghyang* diselenggarakan di desa-desa yang warganya mengalami penyakit. Penyakit yang dimaksud meliputi; penyakit sosial, seperti konflik antar warga desa, maupun penyakit yang menimpa tubuh seperti influenza, disentri, malaria, dan campak.

Tari sanghyang berakar pada kepercayaan animisme yang menganggap bahwa seluruh makhluk memiliki roh yang merupakan bagian dari totalitas jagat ini. Para penari yang terpilih untuk menjalani ritual ini akan mengalami kerasukan atau kesurupan. Ada

beragam tari *sanghyang*; *sanghyang jaran*, *sanghyang dedari*, *sanghyang penyalin*, *sanghyang bojog*, *sanghyang perahu*, *sanghyang sampat*, *sanghyang memedi* dan lainnya. Meski bertujuan sama, yakni untuk mengeliminir wabah, tetapi forma tariannya berbeda-beda. Pada tarian *sanghyang jaran*, penari kesurupan roh dewata yang berbentuk kuda yang agung. Oleh karena itu, penari akan menirukan gerakan kuda yang lincah, melompat-lompat, bahkan berlari amat sangat kencang persis mengikuti tindak tanduk seekor kuda liar.

Pada *sanghyang memedi*, penari dirasuki roh makhluk gaib penunggu sungai, pada *sanghyang bojog* para penari dirasuki roh monyet yang badung manjat pepohonan, sementara itu *sanghyang dedari*, para penari diyakini menjadi tempat bersemayarnya dewi khayangan; Supraba dan Tunjung Biru. Masing-masing tarian *sanghyang* ini menggunakan tata laksana ritual yang kurang lebih sama, menjadikan tubuh para penari berada di dua realitas, dunia sekala (dunia yang nampak, atau dunia empiris) dan dunia niskala (dunia yang halus, tidak serta merta dapat diobservasi). Ambiguitas ini menjadikan tubuh yang kerasukan memiliki kemampuan magi, mereka berdaya menyembuhkan kembali dunia yang rumpang karena wabah.

Pertama kalinya saya menyaksikan tari *sanghyang jaran gading* di Desa Geriana Kauh, Karangasem, saya sungguh-sungguh terhipnotis. Desa yang damai itu, yang terletak tepat di kaki Gunung Agung, dikeliling oleh hutan bambu dan sawah yang membentang sejauh cakrawala. Tari *sanghyang jaran* dipentaskan di depan *Pura Pejenengan*, roh dewata akan masuk jika suasana khusyuk, hening tanpa secercah sinar sedikit pun. Saat roh dewata yang agung tiba, penari akan berlarian menginjak bara api yang terdiri atas tempurung kelapa yang dibakar. Penari yang tubuhnya telah dirasuki roh, diyakini memiliki kekuatan super untuk melakukan berbagai atraksi berbahaya tanpa terciderai.

Warga yang duduk di bawah melingkari *sanghyang jaran*, turut berpartisipasi dalam

ritual ini. Mereka menyanyikan mantra⁶ pengiring sehingga roh dewata dapat turun ke dunia manusia.

“Iku nyane kenjir kori

Dangkark dikrik di pasisi

Tepuk api dong ceburin”

“*Buntut yang panjang tumbuh di belakangnya,*

Ia menari seperti kuda liar di pantai

Saat melihat api, ia melompat ke dalamnya.”

Apakah makna tari *sanghyang jaran* di dunia yang menganut *dromologi*, suatu paradigma hidup berlandaskan azas kecepatan? Adakah titik temu antara rasio dan magi, khususnya di masa pandemi? Seperti halnya tubuh penari yang bergerak dalam ambivalensi dua dunia. Tari *sanghyang jaran* adalah seni yang memudar. Penari *sanghyang jaran* di dusun Geriana Kauh, yang bernama I Wayan Kisid (65 tahun). Ia adalah penari terakhir di sana, belum ada pewahyuan terkait kepada siapa roh agung itu akan menitis. Selepas merampungkan ritual dan siuman dari kerasukan, saya bertanya pada I Wayan Kisid, apa yang ia rasakan? Ia tidak mengingat apapun, kecuali suatu perasaan bahagia, optimis, dan apapun persoalan yang mendera desa mereka, entah itu wabah penyakit, hama atau friksi sosial akan teratasi. Ritual *sanghyang jaran* dalam hal ini, menjadi ruang transfigurasi kolektif. Suatu peristiwa katarsis yang mendorong transformasi bersama.

Seni beserta kemanjuran terapetiknya, teramat dibutuhkan saat ini. Seni menjadi konsolasai di tengah-tengah pemberitaan kurva yang membumbung merisaukan. Seni adalah komunikasi antar batin yang mengingatkan manusia mengenai perasaan bahagia yang pernah mereka rasakan. Karya seni adalah mesin waktu yang membolehkan mereka yang telah kehilangan orang-orang yang

⁶ Leon Rubin dan I Nyoman Sedana, *Performances in Bali*, Routledge, USA: 2007

dicintai, sanak keluarga, teman-teman, dapat berjumpa melalui senandung lagu, atau puisi liris. Foto-foto para tenaga kesehatan dengan bekas memar di wajah mereka dikarenakan menggunakan masker terlambat lama, atau potret mereka yang tertidur di selasar rumah sakit lengkap dengan alat pelindung diri, membuat kita haru. Oleh sebab itulah, kemanusiaan harus diperjuangkan, kita harus saling menjaga, saling mengasihi. Begitu juga, seloroh para pelawak mengkritisi kebijakan-kebijakan politik semasa pandemi, membuat kita tertawa miris, namun kita harus belajar tetap tertawa, meski situasi terlalu absurd. Bukankah tawa meningkatkan kekebalan tubuh?

Pandemi ini menyimpan lipatan-lipatan yang belum kita ungkap. Seniman berkemampuan untuk menguak lipatan-lipatan itu menggunakan tubuhnya. Seniman meminjamkan tubuhnya ke semesta, membagi dirinya di antara dua dunia, realitas faktual dan realitas transenden demi merangsang keberanian kita untuk terus merangkul lipatan. Seniman adalah suara nurani terdalam yang berbisik, “jangan sirna gairah, kau harus hidup untuk hari esok.”

Terima kasih.