

NUKSMA DAN MUNGGUH DALAM PERTUNJUKAN WAYANG PURWA GAYA SURAKARTA

Sunardi

Jurusan Pedalangan
Fakultas Seni Pertunjukan ISI Surakarta

Abstract

Nuksma and mungguh are the aesthetic orientation of wayang purwa performance of Surakarta style. Nuksma (expressive) gives an understanding that the shadow play the puppeteer performs has the impression of life. Mungguh (logic) shows that the wayang performance that the puppeteer expresses has a conformity with the rules of puppetry. The concepts of mungguh and nuksma are formed by three elements, that is, (a) medium ; expression, and (c) a pattern of suitability. Medium is the raw material processed into a variety of garap material. Expression is understood as the puppeteer's strength in performing antawecana (dialogues), sabetan, and vocal-instrumental. The pattern of suitability refers to the creation of synergistic relationship between matter, expression, and the rules of puppetry. The implementation of nuksma and mungguh concepts at the Samodera Mingkalbu scene, the story of Bima Sekti performed by Nartasabda can be known through the expression of catur (talk), sabet and karawitan for wayang performance, the response of the audience and social context of Javanese culture.

Key words : nuksma and mungguh, matter, expression, pattern of suitability, puppeteer, wayang performance.

Pengantar

Nuksma berarti merasuk ke dalam sesuatu atau *manjing* (Tim Penyusun Balai Bahasa Yogyakarta, 2001:540). Nuksma memiliki kata dasar *suksma*, yang berarti halus dan tidak bersubstansi (Zoetmulder dan Robson, 1995:1139). Pemahaman konsep *nuksma* dapat disimak pada kesatuan antara jiwa dan raga yang dianalogikan sebagai hubungan antara dalang dengan boneka wayang yang dipergelarkan. *Serat Centhini*, pada *pupuh* Megatruh, pada 35 dan 36 dinyatakan sebagai berikut.

35. *Kaelokan Hyang Mahagung karya dunung, panuksma ning rasa jati, jati ning rasa roh kudus,nelahi urip ing ringgit,gending jantaran ing lakon.*
36. *Panuksma ning suksma ring raga puniku, nuksma ning dalang mring ringgit,patembayan ing apagut,ing badan*

kalawan budi,tan kena selaya ning ro (Paku Buwana, 1986:367).

Terjemahan:

35. Sungguh menakjubkan, Yang Maha Agung menentukan saat rasa memasuki (badan). Rasa itu sebetulnya roh kudus, yang menyinari kehidupan wayang-wayang, lagu dan dialog dalam lakon.
36. Masuknya suksma ke dalam badan ialah masuknya dalang dalam wayang-wayang. Raga dan jiwa demikian manunggal, sehingga tidak lagi dapat dibedakan kedua unsurnya (Zoetmulder, 1991:290 dan 294).

Konsep *nuksma* di dalam pedalangan memiliki pengertian *ekspresif*, yaitu ketepatan antara ekspresi dalang dan *rasa* estetik yang dihasilkan. Konsep *nuksma* dipahami sebagai kualitas *rasa* estetik dalam pengertian menjiwai, berkarakter, dan mengarah pada terjadinya

Pilihan kata menjadi dasar penyusunan *janturan*, *pocapan*, *ginem*, dan *cakepan*. Ada dua sifat utama dari pilihan kata, yaitu kata baku, merupakan vokabuler kata yang merepresentasikan makna yang akan dituju. Untuk membentuk makna sedih, dipilih kata baku yang menggambarkan kesedihan, demikian halnya dengan gambaran suasana *greget*, *prenes*, ataupun *regu*. Kata baku memerlukan kehadiran kata bebas sebagai penyambung, pemanis, dan pemersatu dalam sebuah kalimat.

Rangkaian kalimat dibentuk dari kesatuan pilihan kata yang memiliki arti tertentu. Kesesuaian dan kesatuan antara kata yang satu dengan kata yang lain sangat dipertimbangkan, sehingga membentuk kalimat yang bermakna. Rangkaian kalimat bermakna apabila memiliki kejelasan dan adanya koherensi.

Bahasa dalam pertunjukan wayang adalah bahasa Jawa atau dikenal dengan *basa pedalangan* yang lebih mementingkan aspek estetik, sehingga dikenal adanya sastra pedalangan. Dalam sastra pedalangan ditemukan *undha usuk basa*, *purwakanthi*, gaya bahasa, dan bahasa sastra khusus lainnya. *Undha usuk basa* dapat diperlihatkan pada garap *catur*, terutama pada sajian *ginem*. Antara golongan tokoh wayang yang satu dengan lainnya memiliki perbedaan penerapan bahasa sastra pedalangan. Golongan dewa, manusia, raksasa, *dagelan*, kera dan sebagainya, masing-masing mempunyai tingkatan bahasa tersendiri. Ragam *purwakanthi* sangat mewarnai estetika *janturan*, *pocapan*, *ginem*, dan *cakepan*. Untuk menambah nuansa estetik pada *janturan*, *pocapan*, *ginem*, ataupun *cakepan*, seringkali diterapkan penggunaan gaya bahasa pedalangan, seperti hiperbola, repetisi, personifikasi dan sebagainya. Sebagai pelengkap aspek kebahasaan dalam pertunjukan wayang, diterapkan adanya sastra khusus, diantaranya *wejangan*, *cangkriman*, *bantah*, *tantangan*, dan sebagainya.

Hasil olahan medium pedalangan yang lain dapat berupa gerak. Sajian gerak wayang bukan sekedar gerak dalam artian *obah* (*moving*), namun gerak-gerak ekspresif (*solah*) dengan nuansa *rasa* estetik (Bambang Murtiyoso dkk, 2007:3). Medium gerak dapat berupa boneka wayang, vokabuler gerak, dan

penataan tampilan wayang. Boneka wayang memiliki kedudukan sebagai materi utama yang akan digerakkan dalang. Tiap karakter wayang mempunyai konvensi gerak tertentu. Tata aturan gerak pada tokoh *alusan* berbeda dengan *gagahan*, *putren*, *kewanan*, ataupun *geculan*. Gerak juga ditentukan ukuran boneka wayang, sehingga wayang besar, sedang, dan kecil masing-masing memiliki perwujudan gerak yang berbeda. Gerak wayang merupakan perpaduan gerak representatif dan non-representatif. Gerak representatif merupakan gerak yang menggambarkan gerak keseharian, seperti berlari, melompat, menghantam, menendang, dan sebagainya. Gerak non-representatif berupa gerak wayang yang tidak terjadi pada gerak keseharian, seperti *gendiran* (Bambang Murtiyoso dkk:58).

Selain boneka wayang, di dalam medium gerak dikenal adanya vokabuler gerak. Tiap karakter tokoh wayang dan peristiwa tertentu memiliki vokabuler gerak berlainan. Hewan, raksasa, manusia, dewa, dan sebagainya memiliki vokabuler gerak yang memberikan ciri khusus pada karakteristik wayang. Demikian halnya dalam peristiwa perangan, *abur-aburan*, *kiprahan*, *jaranan*, dan sebagainya memiliki vokabuler gerak berlainan.

Medium suara dapat diolah menjadi *antawecana* dalang, vokal dalang, dan instrumental. Suara dalam pertunjukan wayang diejawantahkan menjadi *antawecana janturan-pocapan-ginem* dari dalang, *sulukan* dalang, *dhodhogan-keprakan*, dan gending. Suara dalam hal ini memiliki materi pembentuk berupa instrumen, vokabuler suara, dan lagu.

Instrumen yang memunculkan suara dalam pertunjukan wayang berupa gamelan, dalang, dan *cempala-keprak-kothak*. Gamelan yang ditabuh pengrawit memunculkan suara secara musikal dalam bentuk gending ataupun iringan untuk *sulukan* dan *antawecana* dalang. Dalang merupakan instrumen yang menghasilkan suara vokal dalam *antawecana*, *sulukan* dan *kombangan*. *Cempala-keprak-kothak* sebagai alat penghasil suara musikal untuk mendukung terciptanya nuansa *rasa* estetik tertentu dalam pertunjukan wayang.

Vokabuler suara dapat berupa suara dalang, pesinden, ataupun penggerong dan dapat berupa suara gamelan dan *dhodhogan-*

keparakan. Ragam suara dalang dapat ditunjukkan dari *sulukan, kombangan, janturan, pocapan, dan ginem*. Ragam suara pesinden dan penggerong terjadi pada *sindhengan, tembang, dan gerongan*. Ragam suara dari instrumen gamelan berupa aneka ragam gending. Ragam suara *dhodhogan-keprakan* berujud aneka ragam pola *dhodhogan-keprakan*.

Lagu merupakan hasil olah suara yang dilakukan berdasarkan teknik instrumental maupun vokal. Secara instrumental, gamelan menghasilkan berbagai lagu yang terbingkai dalam aneka ragam gending, seperti lagu yang bernuansa *greget, prenes, sedhih*, ataupun *regu*. Selain itu, *dhodhogan-keprakan* menghasilkan lagu secara instrumental yang berupa pola-pola *dhodhogan-keprakan*, seperti *tetegan, ngganter, sisiran, gejrosan*, dan sebagainya. Lagu yang terlahir dari olahan suara vokal dalang berupa aneka *sulukan, kombangan*, dan *tembang* dengan nuansa rasa yang berlainan. Lagu yang muncul dari suara vokal pesinden dan penggerong merujuk pada rasa estetis tertentu untuk mendukung pertunjukan wayang yang dilakukan dalang.

Seni pertunjukan wayang menekankan pada sinergisme semua medium, baik bahasa, gerak, suara, dan rupa. Medium rupa dalam pertunjukan wayang diperlihatkan pada boneka wayang, sehingga dikenal adanya *wanda* dan *tatahan-sunggingan* yang menjadi aspek rupa. *Wanda* merupakan gambaran watak tokoh wayang yang diwujudkan dalam bentuk figur boneka wayang. *Wanda* dapat diselidiki berdasarkan paras-muka, atribut asesoris, ataupun berdasarkan bentuk figur tokoh wayang secara keseluruhan. Selain *wanda*, dikenal pula *tatahan* dan *sunggingan* yang memberikan nuansa rupa yang estetis pada tokoh wayang. *Tatahan* memberikan implikasi pada gambaran figur beserta asesoris dari boneka wayang, serta memberikan efek bayangan boneka wayang yang estetis. *Sunggingan* memberikan nuansa warna pada boneka wayang yang memberikan penguatan pada karakter dan ciri khusus pada boneka wayang.

Elemen kedua pada pembentukan konsep *nuksma* dan *mungguh* yaitu ekspresi dalang. Ekspresi adalah sesuatu yang dikeluarkan, dalam seni sesuatu itu adalah

perasaan dan pikiran. Perasaan yang dikeluarkan seniman merupakan perasaan yang harus dikuasai lebih dahulu, dijadikan objek, diatur, dan dikelola serta diwujudkan dalam karya seni. Herbert Read menyatakan bahwa ekspresi dipergunakan untuk menyebutkan reaksi-reaksi emosional yang langsung (2002:5). Ekspresi dalam pertunjukan wayang dimaknai sebagai daya kekuatan dalang dalam mengolah berbagai materi garap untuk menghasilkan nuansa *rasa* estetis. Ekspresi mengandalkan pada kekuatan teknik pakeliran, kreativitas, imajinasi, dan sensibilitas yang ada pada diri seorang dalang.

Perwujudan ekspresi dalang dalam pertunjukan wayang berupa: (a) *antawecana*; (b) *sabetan*; serta (c) vokal dan instrumental. Ekspresi *antawecana* untuk menghasilkan sajian *janturan, pocapan, dan ginem*. Ekspresi *sabetan* dimaksudkan untuk menghasilkan *tancepan, bedholan, solah, penampilan dan entas-entasan* wayang. Ekspresi vokal untuk menghasilkan *sulukan, kombangan*, dan *tembang*; dan ekspresi instrumental untuk menghasilkan *dhodhogan-keprakan* dan gending.

Ekspresi wacana verbal pada *janturan, pocapan, dan ginem* yang dilakukan dalang dinamakan *antawecana*. Ekspresi dialog dan narasi dalam pertunjukan wayang dapat tercapai manakala dalang telah memiliki endapan pengalaman jiwa mengenai berbagai dialog tokoh dan narasi peristiwa atau situasi batin tokoh. Pengalaman jiwa ini diolah secara kreatif oleh dalang sehingga memunculkan berbagai dialog dan narasi dalam pertunjukan wayang. Dalam mengekspresikan dialog wayang, dalang mengandaikan dirinya seolah-olah menjadi tokoh yang diwacanakan. Dengan demikian, pikiran, perasaan, emosi, dan tabiat wayang telah dikuasai oleh dalang dan diekspresikan dengan tepat. Hal ini juga berlaku untuk pengekspresian narasi peristiwa tertentu.

Pengekspresian dialog tokoh tergantung berbagai hal, seperti: figur, watak, suasana hati, dan persoalan yang dibicarakan. Dalam hal figur, ekspresi dialog sangat mempertimbangkan warna *antawecana*, seperti tokoh puteri dengan ekspresi *antawecana* dengan suara wanita; tokoh *alusan* diekspresikan dengan warna *antawecana* halus;

tokoh *bapang* dengan warna suara mantap; dan tokoh raksasa dengan suara keras kasar. Mengenai suasana hati tokoh juga tercermin dalam ekspresi dialog tokoh wayang. Tokoh sedang marah memiliki ekspresi suara keras, kasar, meninggi; tokoh gembira diekspresikan dengan suara bersemangat, nyaring, tawa dan sebagainya. Ekspresi dialog yang berhubungan dengan persoalan yang dibicarakan menunjukkan adanya intensitas perbincangan, debat, adu argumen, pemberian solusi bagi masalah yang dihadapi.

Pengekspresian narasi tokoh ataupun narasi peristiwa dalam pertunjukan wayang mempertimbangkan situasi batin tokoh dan peristiwa adegan. Suasana sedih pada tokoh ataupun peristiwa adegan diekspresikan dengan pilihan kata tertentu yang mampu menunjukkan suasana sedih; *diantawecanakan* dengan warna suara yang mampu membangkitkan suasana hati dan peristiwa kesedihan; dan ekspresi dalang dengan membayangkan dan merasakan kondisi batiniahnya dalam kesedihan.

Pengekspresian *antawecana* sangat ditentukan berbagai hal yang merupakan unsur dari suara atau bunyi, yaitu: nada, tempo, tekanan, jeda, dan *sambung rapet*. Nada menyangkut tinggi rendahnya suatu bunyi. Bunyi segmental yang diucapkan dengan frekuensi getaran yang tinggi, pasti dibarengi dengan bunyi suprasegmental dengan prosodi nada tinggi. Sebaliknya, semakin rendah frekuensi getarannya maka nada yang menyertai juga semakin rendah (Marsono, 1993:116).

Nada dalam ekspresi *antawecana* merupakan tinggi dan rendahnya suara. Nada menjadi patokan dasar untuk melafalkan tinggi rendahnya suara dalam *janturan*, *pocapan*, maupun *ginem*. Ukuran tinggi rendahnya suara *antawecana* dalang mengacu pada nada gamelan. Nada 2 (*gulu*) pada umumnya dipakai sebagai acuan dasar dalam penyuaran *janturan* dan *pocapan*, dengan variasi nada 1 (*barang*) dan nada 3 (*dhadha*). Penggunaan nada sebagai acuan dasar dalam *antawecana* tokoh wayang dapat diperlihatkan pada pemakaian nada 6 (*nem*) *gedhe*, untuk tokoh Duryudana, Gandamana, Gathutkaca, Jayadrata dan sejenisnya. Tokoh *katongan alus*

seperti Kresna, Matswapati, Batara Guru, Drupada, Arjunasasra dan lainnya menerapkan nada dasar 2 (*gulu*) *sedheng* pada *jejer*. Penggunaan nada sebagai acuan *antawecana* menunjukkan bahwa tinggi rendahnya suara dalam *janturan*, *pocapan*, dan *ginem* ditentukan perbedaan tokoh, perbedaan *pathet*, perbedaan tempat dan suasana adegan, serta warna suara dalang.

Tempo dalam *antawecana* dimaknai sebagai cepat atau lambatnya penyuaran dalang dalam melafalkan *janturan*, *pocapan*, dan *ginem*. Cepat atau lambat suara terkait dengan jarak penyuaran suku kata, kata, ataupun kalimat. Ada tiga macam tempo yang dijumpai dalam pengekspresian *antawecana*, yaitu tempo lambat, tempo sedang, dan tempo cepat. Tempo dapat disamakan dengan panjang bunyi, yakni lamanya bunyi diucapkan. Bunyi segmental yang waktu pengucapannya dari alat ucap yang dipertahankan cukup lama semestinya disertai bunyi suprasegmental dengan ciri prosodi yang panjang. Sebaliknya, apabila alat ucap dalam membentuk bunyi segmental tidak dipertahankan cukup lama, maka bunyi suprasegmental penyertanya adalah dengan prosodi bunyi pendek (Marsono, 1993:115). Rendra menyatakan bahwa tempo yang menarik dalam drama, yakni tempo yang mengandung keragaman cepat, lambat, dan hening. Tempo lambat umumnya dipergunakan untuk memberikan penekanan pada adegan yang penting; tempo cepat untuk adegan yang kurang penting; dan tempo hening untuk adegan yang sangat penting. Hening tidak hanya dimaknai sebagai keragaman, namun juga dipakai sebagai teknik untuk memberikan kesempatan kepada penonton agar mengendapkan bobot *antawecana* atau bobot suasana adegan. Dalam hening harus benar-benar ada sesuatu yang ditonjolkan. Hening yang berisi sesuatu untuk direnungkan dan diendapkan tidak akan menyebabkan pertunjukan terasa lamban. Bahkan, hening yang tepat tidak akan disadari adanya oleh penonton, sehingga kelancaran pertunjukan tidak pernah terganggu (Rendra, 2007:60—61).

Keberhasilan ekspresi *antawecana* juga ditentukan oleh tekanan bunyi, yang berhubungan dengan keras-lunak bunyi. Suatu bunyi segmental yang diucapkan dengan

ketegangan kekuatan arus udara sehingga menyebabkan amplitudonya lebar, sewajarnya dibarengi dengan bunyi suprasegmental dengan ciri prosodi tekanan keras. Sebaliknya, suatu bunyi segmental yang diucapkan tanpa ketegangan kekuatan arus udara sehingga amplitudonya sempit, semestinya dibarengi dengan bunyi suprasegmental dengan ciri prosodi tekanan lunak (lemah) (Marsono, 1993:116—117).

Tekanan dalam *antawecana* adalah tekanan yang dikenakan pada suku kata, kata, ataupun bagian kalimat tertentu. Pemberian tekanan ini dimaksudkan untuk menimbulkan kesan tertentu, seperti marah, terkejut, *kogel*, sedih, dan sebagainya. Selain itu, tekanan juga dimaksudkan untuk menonjolkan suatu kata, kelompok kata/frase, bagian kalimat tertentu (Bambang Murtiyoso dkk, 2007:71).

Ekspresi *antawecana* juga memperhatikan adanya jeda dan *sambung rapet*. Jeda menyangkut pemberhentian bunyi dalam bahasa. Bunyi segmental dalam suku kata, kata, frasa, klausa, kalimat dan wacana, biasanya disertai dengan bunyi suprasegmental perhentian di sana-sini. Bunyi suprasegmental yang berciri prosodi perhentian di sana-sini disebut jeda atau persendian. Jeda dalam bahasa yang satu dengan lainnya memiliki perbedaan signifikan. Ada kalanya jeda dalam bahasa tertentu terlihat sangat jelas, ada yang kurang jelas (Marsono, 1993:117). *Sambung rapet* dalam *antawecana* adalah korelasi antara kata, frasa, atau kalimat satu dengan kalimat lainnya dalam membentuk kesatuan wacana. *Sambung rapet antawecana* ditandai dengan jeda, tempo, tekanan, dan nada penyuaran.

Ekspresi gerak secara visual yang dilakukan dalang dalam pertunjukan wayang dinamakan *sabetan*. *Sabetan* mencakup *cepengan*, *tancepan*, *penampilan* dan *entas-entasan*, serta *solah* boneka wayang. Ekspresi *cepengan* berorientasi pada tercapainya teknik dalang memegang wayang dengan *lulut*, yakni menyatunya tangan dan *gapit* wayang yang memberikan kesan hidup. Pada ekspresi *tancepan*, hal urgen yang menjadi dasar estetik yakni kemampuan dalang menyusun pencacakan boneka wayang dengan baik, yang dapat memberikan gambaran adegan atau peristiwa tertentu. Dalam hal ini, dalang

berpedoman pada konsep *wijang*. *Tancepan wijang* berarti pencacakan boneka wayang dapat dilihat indah dengan pola tertentu yang menggambarkan peristiwa tertentu. Ini berarti dalang memperhatikan jarak, kerapatan, dan posisi tertentu bagi boneka wayang yang dicacakkan pada gedebog.

Ekspresi *penampilan* boneka wayang bertumpu pada kesan hidup atau *greg* ketika wayang tampil di kelir. Dalam hal ini, karakter wayang dan suasana hati dapat tergambar dengan jelas. Pada ekspresi *entas-entasan* boneka wayang mengacu pada konsep *resik*, yakni bersih, jelas, dan lancarnya gerakan boneka wayang ketika meninggalkan kelir. Ekspresi *solah* sangat mempertimbangkan *konsep urip*, yakni gerakan wayang seolah olah hidup dengan menyesuaikan peristiwa, suasana hati, dan karakteristiknya. *Solah* terkait langsung dengan vokabuler gerak yang harus dipahami dan dikuasai dalang untuk menghasilkan *solah* yang estetik dalam pertunjukan wayang.

Sabetan atau ekspresi gerak boneka wayang memiliki unsur-unsur pembentuknya, seperti: tekanan, tempo, komposisi, dan *sambung rapet*. Dalam *cepengan*, unsur tekanan menjadi penentu keberhasilan ekspresi. Pada *tancepan*, komposisi menjadi dasar ekspresi. Pada *penampilan* dan *entas-entasan*, ekspresi dilihat berdasarkan tekanan dan tempo. Pada pengekspresian *solah*, semua unsur gerak menjadi penentu, yakni tekanan, tempo, komposisi, dan *sambung rapet*.

Tekanan pada pengekspresian *cepengan* yakni kuat atau lemahnya tangan dalang memegang cempurit boneka wayang. Hal ini tentu berkait dengan besar kecilnya *cempurit* dan gaya berat dari boneka wayang. *Cepengan gapit* untuk tokoh *bayen*, *putren*, *kewan kecil*, dan *gamanan* memerlukan tekanan lemah. Gaya berat wayang dan tekanan lemah ini bersinergi untuk mewujudkan *cepengan* yang diekspresikan dengan *wijang*.

Ekspresi *tancepan* dapat diukur berdasarkan komposisi pencacakan wayang pada gedebog. Komposisi diartikan sebagai susunan boneka wayang di kelir untuk memberikan gambaran peristiwa dalam adegan. Dalam komposisi *tancepan* terdapat posisi, jarak, kerapatan, dan variasi. Posisi

pencacakan wayang berada di gawang kiri atau kanan dan pada gedebog atas atau bawah. Jarak dalam tancepan berarti jeda antara tokoh wayang pada gawang kanan dan gawang kiri. Jauh dekatnya jarak pencacakan memiliki makna tertentu sesuai dengan adegan yang disajikan dalang. Dalam komposisi *tancepan* dikenal adanya kerapatan, yakni pencacakan wayang satu menempel dengan wayang lainnya tanpa menghilangkan gambaran tokoh wayang tertentu. Hal penting yang menjadi unsur komposisi *tancepan* adalah variasi, yang diartikan sebagai pola-pola tertentu dalam tancepan. Dalam hal ini ditemukan adanya *tancepan* simetris, harmonis, berlawanan, dan tunggal.

Ekspresi *penampilan* dan *entas-entasan* dapat diukur berdasarkan tekanan dan tempo yang dilakukan oleh dalang. Tekanan pada *penampilan* dan *entas-entasan* yakni menunjuk pada kuat dan lemahnya boneka wayang saat tampil pertama di kelir dan saat terakhir keluar dari kelir. Kuat dan lemahnya *penampilan* dan *entas-entasan* dipengaruhi gaya berat wayang, *cepengan* dalang, dan suasana hati tokoh yang ditampilkan. Hal demikian juga berlaku pada tempo *penampilan* dan *entas-entasan*. Tempo lebih fokus pada cepat dan lambatnya *penampilan* dan *entas-entasan* tokoh boneka wayang. Tempo *penampilan* dan *entas-entasan* lebih banyak didasarkan pada peristiwa dan suasana hati yang menyelimuti tokoh wayang.

Pengekspresian *solah* wayang mengacu pada unsur gerak, seperti tekanan, tempo, komposisi, dan *sambung rapet*. Tekanan pada *solah* yakni kuat dan lemahnya gerak gerik boneka wayang dalam menggambarkan tindakan tertentu. Tekanan dalam *solah* juga diukur berdasarkan besar kecilnya ukuran boneka wayang, gambaran situasional batin tokoh, karakteristik tokoh, dan peristiwa yang melingkupinya. Tempo dalam *solah* adalah cepat atau lambatnya gerak gerik tokoh wayang dalam tindakan dan peristiwa tertentu. Cepat-lambat *solah* berhubungan dengan tokoh wayang dan peristiwa yang menyertainya. Komposisi dalam *solah* adalah susunan pola-pola gerak yang membentuk satu makna gerak tertentu. Dalam komposisi ini, dalang mengandalkan kemampuan menyusun dan mengekspresikan berbagai vokabuler gerak

menjadi pola tertentu. Pada pola *solah jaranan*, komposisinya terbentuk dari *sekaran-sekaran* yang memberikan gambaran pola *jaranan* seperti: *sekaran nyigarada*, *andhehan*, *sirig pendapan*, *wedi kengser*, *nyongklang*, dan *kridha* (Sugeng Nugroho dkk, 2006:71-73).

Vokal merupakan ekspresi suara manusia yang dilakukan dalang dan/atau pesinden dan penggerong. Aneka ragam vokal dalam pertunjukan wayang yaitu *sulukan*, *kombangan*, dan tembang yang dilantunkan dalang; ataupun tembang, *sindhengan*, dan *gerongan* dinyanyikan pesinden dan penggerong. Instrumental dapat diartikan sebagai ekspresi suara atau bunyi-bunyian yang dihasilkan dari peralatan pertunjukan. Dalam hal ini *dhodhogan-keprakan* merupakan ekspresi instrumental yang dilakukan dalang, sedangkan gending yang bersumber dari instrumen gamelan, merupakan ekspresi dari kelompok pengrawit.

Pengekspresian *sulukan* dilakukan dengan mempertimbangkan jenis *sulukan*, lagu, syair, dan suasana yang dipergelarkan. Jenis *sulukan ada-ada* diekspresikan dengan lagu bersemangat, menyajikan syair yang menggambarkan suasana bersemangat, marah, kaget pada tokoh atau adegan. *Sulukan sendhon* diekspresikan dengan lagu sedih, menyajikan syair yang memberikan penguatan suasana adegan dan batin tokoh sedih maupun ragu. Jenis *sulukan pathetan* diekspresikan dengan lagu agung, menyajikan syair yang menggambarkan suasana adegan dan situasi batin serius, wibawa, atau merdeka. Selain *sulukan*, dikenal *kombangan* yang dilantunkan dalang bersamaan dengan sajian gending. *Kombangan* memberikan kontribusi penguatan *rasa* musikal dalam pertunjukan wayang.

Pengekspresian *sulukan* dan *kombangan* memiliki banyak persamaan dengan pengekspresian tembang yang menitik beratkan pada lagu, syair, dan suasana yang dikehendaki dalang. Ekspresi tembang biasa digunakan pada *adegan gara-gara*, *limbuk-cangik*, adegan tokoh sedang asmara ataupun pada *wejangan* dan petuah tertentu. Ekspresi tembang dalam pertunjukan wayang lebih banyak dilakukan oleh sinden dan penggerong.

Ekspresi gending dilakukan kelompok pengrawit untuk menguatkan suasana yang

diinginkan dalang. Pengekspresian gending, yang meliputi *tabuhan* gending, *sindhenan*, dan *gerongan* dilakukan secara sinergis oleh pengrawit, pesinden, dan penggerong. Untuk memberikan daya hidup pada suasana adegan atau tokoh wayang, dalang menambahkan *kombangan* sebagai pemanis dan penguat *rasa* musikal. *Tabuhan* gending memperhatikan teknik menabuh gamelan dan nuansa musikal yang ingin dicapai. Sajian tembang, *sindhenan*, dan *gerongan* dilakukan pesinden dan penggerong memperhatikan *rasa* musikal, lagu, dan syair yang diekspresikannya.

Pengekspresian *dhodhogan-keprakan* mempertimbangkan suara, pola, dan suasana adegan atau situasi batin tokoh wayang. *Dhodhogan* merupakan ekspresi suara '*dhog*' yang memiliki pola-pola tertentu, seperti *lamba*, *rangkep*, *geter*, *mlatuk*, dan sebagainya. Suara '*dhog*' merupakan hasil kreasi dalang dalam memukul kotak dengan peralatan cempala. Sama halnya dengan *dhodhogan*, *keprakan* mengandalkan jejak kaki dalang pada susunan lempengan logam secara berlapis (keprak) yang menghasilkan suara '*crek*' dengan pola-pola tertentu. Pola-pola *dhodhogan-keprakan* yang diekspresikan dalang menghasilkan nuansa *rasa* musikal tertentu. *Dhodhogan-keprakan* yang dilakukan dalang menjadi pengendali bagi ekspresi gending yang dilakukan kelompok pengrawit.

Ekspresi *karawitan pakeliran* yang dilakukan dalang dan bantuan dari kelompok karawitan dapat diukur berdasarkan nada, tempo, tekanan, jeda, dan *sambung rapet*. Pada *karawitan pakeliran*, nada *sulukan*, *kombangan*, tembang, *sindhenan*, *gerongan*, dan gending bertumpu pada patokan interval nada suara gamelan. Nada dalam gamelan dibedakan dengan *laras slendro* dan *pelog* yang memiliki jarak nada dan karakter suara yang berbeda. Selain itu, nada juga dibangun dari *pathet* yang meringkai *sulukan*, *kombangan*, tembang, *sindhenan*, *gerongan*, dan gending. *Laras slendro* memiliki tiga *pathet*, yakni *nem*, *sanga*, dan *manyura*; *laras pelog* dibagi menjadi *pelog bem* dan *pelog barang*. Masing-masing *pathet* ini dibedakan dari *rasa seleh* nada. Sebagai contoh bahwa *pathet sanga* memiliki *rasa seleh* pada nada *lima* (5), *barang* (1), *gulu* (2); *pathet manyura* dengan *rasa seleh* nada *nem* (6), *gulu*

(2), *dhadha* (3) dan sebagainya (Sri Hastanto, 2006:10). Sedangkan pada *dhodhogan-keprakan*, nada didasarkan pada hasil suara alat tersebut, yaitu '*dhog*' dan '*crek*' yang merupakan efek bunyi pukulan cempala pada kotak dan atau jejak jari-jari kaki pada tumpukan lempeng logam pada kotak.

Tekanan pada vokal dan instrumental dibedakan atas keras-lunaknya suara. Pada vokal manusia seperti *sulukan*, *kombangan*, tembang, *sindhenan*, dan *gerongan*, tekanan suara dipengaruhi syair dan lagu. Dalam hal ini, keras-lunaknya suara dapat dideteksi dari pengucapan syair dan lantunan lagu. Hal ini berbeda dengan tekanan instrumental, seperti *dhodhogan-keprakan*, gending. Pada *dhodhogan-keprakan* tekanan dideteksi dari keras-lunaknya pukulan cempala atau jejak kaki dalang pada keprak.

Tekanan suara dalam *sulukan* dapat dibedakan menjadi tekanan kuat, sedang, dan lemah. *Sulukan* jenis *ada-ada* lebih banyak didominasi nada dan syair dengan tekanan kuat. Hal ini berhubungan erat dengan kesan *rasa greget*. Pada *sulukan* jenis *sendhon* digunakan tekanan kuat ataupun lemah. *Sendhon tlutur* memiliki tekanan lemah, sedangkan *sendhon penanggalan*, *rencasih*, *sastradatan*, dan *bimanyu* memiliki tekanan lebih kuat. *Sendhon tlutur* digunakan untuk menimbulkan kesan *rasa susah*, sedangkan *sendhon penanggalan*, *rencasih*, *sastradatan*, dan *bimanyu* lebih memfokus pada *rasa emeng*. *Sulukan* jenis *pathetan* dilantunkan dengan tekanan suara sedang, yang memberikan efek *rasa regu*.

Tekanan suara pada tembang memberikan indikasi *rasa* tertentu sesuai jenis tembang yang dilagukan. Tekanan suara juga terkait dengan tema tembang dan syair yang disajikan. Tema tembang memiliki kaitan dengan suasana dan peristiwa adegan dalam lakon wayang. Pada peristiwa perang disajikan tembang dengan suasana *greget*, misalnya *palaran Durma*. Dalam hal ini tekanan suara lebih banyak menggunakan tekanan keras. Berbeda halnya penggunaan tekanan lemah atau sedang untuk lagu *Asmarandana* atau *Kinanthi*, yang menguatkan suasana romantis, jatuh cinta, ataupun kesedihan. Tekanan suara dalam tembang dapat diketahui dari adanya penekanan suara pada kata atau suku kata

tertentu dalam syair tembang yang dilantunkan. Tekanan suara dapat hadir secara kombinasi, yakni tekanan lemah dicampur tekanan sedang dan tekanan kuat. Namun demikian, pada umumnya tiap-tiap tembang memiliki dominasi tekanan suara tertentu yang memberikan ciri khas pengekspresian tembang.

Dhodhogan-keprakan memiliki tekanan suara beragam. Setidaknya ada dua perbedaan signifikan tekanan suara pada *dhodhogan-keprakan*, yakni pada *sasmita* gending dan penguatan peristiwa adegan. Pada *sasmita* gending, tekanan suara *dhodhogan-keprakan* dipergunakan untuk mengajak pengrawit memulai, membuat keras-lirih (*seseg-sirep*), perubahan irama, dan menghentikan gending (*suwuk*). Untuk kepentingan ini, dalang menggunakan tekanan sedang dalam *dhodhogan-keprakannya*. Tekanan suara *dhodhogan-keprakan* yang berfungsi memberikan penguatan suasana atau peristiwa adegan disajikan secara berbeda. Tekanan suara cempala atau keprak yang keras dipergunakan untuk penguatan suasana *greget* baik dalam *pocapan* ataupun cakapan tokoh wayang dan untuk penekanan perubahan suasana. Tekanan suara sedang untuk *singgetan* dalam pembicaraan resmi dalam adegan tertentu. Tekanan suara lemah dipergunakan untuk memberikan efek penguatan adegan suasana susah dan sejenisnya.

Tekanan suara pada gending yakni keras lemahnya efek suara gamelan yang dilakukan oleh pengrawit. Tekanan suara pada gending didasarkan atas teknik penyajian dan efek suasana yang diinginkan. Aspek pertama bertalian dengan penyajian gending yang meliputi *buka*, menuju *sirep*, dan menuju *suwuk*. *Buka* menerapkan tekanan tabuhan keras atau sedang menuju tekanan lirih atau sedang. Ketika gending akan *sirep*, terdapat tekanan sedang beralih keras yang berangsur-angsur melemah; dan pada saat menuju *suwuk*, tekanan pukulan dari sedang menuju keras selanjutnya dapat melemah untuk *suwuk alus* dan atau menguat untuk *suwuk gropak*. Aspek kedua berhubungan dengan suasana atau peristiwa adegan yang diberi penguatan oleh gending. Pada suasana *greget*, dipilih gending yang didominasi oleh tekanan kuat, seperti

bentuk *srepegan*, *sampak*, dan *lancaran*. Pada adegan dengan suasana agung, *regu*, wingit, dan sejenisnya dipilih gending dengan tekanan suara sedang.

Tempo merupakan ukuran cepat lambatnya suara vokal ataupun instrumental. Pengekspresian *sulukan*, tembang, *kombangan*, *sindhenan*, dan *gerongan* ataupun *dhodhogan-keprakan* dan gending berpedoman pada tempo suara tertentu untuk menghasilkan kesan *rasa* tertentu. Dalam *sulukan*, penggunaan tempo didasarkan pada jenis dan *rasa* musikal *sulukan*. *Sulukan* jenis *ada-ada* dipergunakan untuk menguatkan *rasa greget* disajikan dengan dominasi tempo suara cepat. Pada *sulukan* jenis *sendhon*, didasarkan pada patokan cepat lambat yakni dominasi tempo lemah untuk memberikan penguatan kesan *rasa* susah, ragu, bingung dan sejenisnya. Pada *sulukan* jenis *pathetan*, didominasi oleh penggunaan tempo sedang sebagai penguat kesan *rasa regu*, biasa, lega, dan sejenisnya. Tempo juga nampak pada penerapan *luk* (pemanjangan nada) dalam *sulukan*.

Pada tembang, tempo dapat diperlihatkan dalam jenis-jenis irama, *luk*, dan *rasa* musikalnya. Jenis-jenis tembang dilihat dari varian iramanya yaitu *langgam*, *dangdut*, *jineman*, *palaran*, *keroncong*, *mars*, dan sebagainya. Variasi tempo suara pada tembang, baik yang dilantunkan dengan iringan gamelan ataupun suara manusia secara mandiri dipengaruhi oleh penggunaan *luk*. *Luk* yang panjang memerlukan tempo lambat dan *luk* yang pendek atau tanpa *luk* memerlukan tempo sedang atau cepat. Pada vokal yang dilantunkan bersama iringan gamelan atau menjadi satu dengan gending, seperti *kombangan*, *sindhenan*, dan *gerongan*, maka tempo suara mengikuti cepat dan lambatnya irama gending.

Tempo suara dalam *dhodhogan-keprakan* disesuaikan dengan penggunaannya, yakni secara teknik memberikan aba-aba kepada kelompok pengrawit, dan secara estetik memberikan penguatan suasana dan peristiwa adegan. *Dhodhogan-keprakan* untuk mengawali gending dilakukan dengan tempo ajeg; menghentikan gending dengan tempo sedang menjadi cepat untuk *sowak gropak* atau sedang menjadi pelan untuk *suwuk alus*; untuk memberi

aba-aba *sirep* dilakukan dengan tempo sedang, cepat dan semakin cepat. Di dalam memberikan penguatan suasana atau peristiwa adegan, tempo *dhodhogan-keprakan* diekspresikan dengan menyesuaikan suasana dan peristiwa yang terjadi pada lakon.

Jeda merupakan pemberhentian sementara dari pengekspresian vokal atau instrumental. Pada ekspresi vokal yang dilakukan dalang, pesinden, ataupun penggerong, jeda sebagai pemberhentian sementara untuk pengambilan nafas bagi mereka; memberi pemilahan dan penekanan syair, ataupun memberi pemilahan serta penekanan lagu. Jeda dalam hal ini memiliki pengertian yang sama dengan *pedhotan* atau *andhegan* pada rasa musikal. *Pedhotan* merupakan jeda sementara dengan durasi lebih cepat dari *andhegan* yang merupakan jeda agak lama. Dalam ekspresi instrumental, seperti *dhodhogan-keprakan*, jeda mengikuti rasa musikal ataupun suasana dan peristiwa adegan dalam lakon wayang.

Sambung rapet merupakan keterpaduan yang terjadi dalam ekspresi unsur garap *karawitan pakeliran*. Pada *sulukan*, *sambung rapet* dapat dijelaskan melalui korelasi antara *cakepan* dan lagu dalam membentuk makna rasa musikal. Demikian halnya pada ekspresi tembang, *kombangan*, *sindhengan*, dan *gerongan*. Pada ekspresi *dhodhogan-keprakan*, *sambung rapet* muncul ketika dalang merangkaikan jenis *dhodhogan-keprakan* yang satu dengan lainnya hingga membentuk nuansa rasa musikal tertentu. *Sambung rapet* antara jenis *dhodhogan-keprakan rangkep* dan *lamba* dan *geteran/sisiran* membentuk satu pola *dhodhogan-keprakan* untuk mengawali gending *srepegan*. Dalam gending, *sambung rapet* merupakan jalinan antara nada satu dengan nada lain atau gatra satu menuju gatra berikutnya sehingga membentuk satu repertoar gending tertentu.

Pola kesesuaian merupakan unsur pelengkap dari pembentukan konsep *nuksma* dan *mungguh* dalam pertunjukan wayang. Kesesuaian dimaknai sebagai hubungan sinergis antara ekspresi dalang pada unsur garap pakeliran dengan hal-hal lain yang menjadikan keutuhan estetik. Dalam hal ini hubungan sinergis dapat dirinci sebagai berikut:

(1) kesesuaian pemilihan materi; (2) kesesuaian penggunaan boneka wayang; (3) kesesuaian dengan suasana dan peristiwa lakon; (4) kesesuaian dengan unsur garap lainnya; dan (5) kesesuaian dengan konteks sosial pertunjukan.

Kesesuaian pemilihan materi menunjuk pada kemampuan dalang memilih dan menggunakan materi untuk mendukung pengekspresian garap pakeliran. Ini artinya, dalang mampu memadukan bahasa, gerak, suara, dan rupa dengan kesan *rasa* estetik yang ingin ditampilkan. Materi-materi yang dimaksud adalah bahan dasar dari unsur garap pakeliran. *Garap catur* dengan penekanan pada medium bahasa dan suara memanfaatkan materi berupa pilihan kata, rangkaian kalimat, susunan sastra, dan *purwakanthi*. Pada *garap sabet* yang menggunakan medium ungkap gerak dan rupa, mengolah materi berupa ragam gerak, bentuk gerak, dan boneka wayang. Pada *garap karawitan pakeliran* yang bermedium suara dan bahasa, mengolah materi yang berupa pola gending, vokabuler gending, syair, jenis *sulukan*, *kombangan*, dan *dhodhogan-keprakan*.

Pada unsur *garap catur*, dalang memilih materi dialog dan/atau narasi untuk mengungkapkan suasana adegan dan situasi batin tokoh. Ini artinya bahwa kesesuaian dalam *garap catur* dapat dilihat dari adanya ketepatan pemilihan dan penggunaan materi dengan tokoh wayang dan suasana adegan. Ketepatan materi dialog tokoh wayang dapat dilihat dari pilihan kata-kata dan penggunaannya serta adanya ketepatan dengan tokoh yang berdialog maupun suasana adegan yang dipergelarkan. Ungkapan dialog dengan nuansa *rasa greget*, seperti: tokoh marah, dipilih dan digunakan kata-kata yang dapat membentuk arti dan karakter marah. Demikian halnya dengan dialog bernuansa *rasa prenes* dipilih dan digunakan kata-kata dan rangkaian kalimat yang membentuk makna lucu; *rasa sedhah* dengan kata-kata dan kalimat yang berwatak sedih; dan *rasa regu* menerapkan pilihan kata dan kalimat berkarakter agung. Pilihan kata juga memiliki kesesuaian dengan tokoh yang sedang berdialog. Tokoh pria berkarakter halus memiliki vokabuler dan warna suara yang berbeda dengan tokoh yang berkarakter kasar, *gecul*,

atau *putri*.

Kesesuaian pemilihan materi dalam narasi dapat diperlihatkan pada pilihan kata, penggunaan kata, dengan suasana adegan dan tokoh wayang yang digambarkan. Pencandraan tokoh Bima yang kuat menggunakan pilihan kata dan rangkaian kalimat yang dapat menunjukkan dimensi kekuatan bagi tokoh Bima; demikian halnya dengan tokoh-tokoh lain dalam pewayangan. Pencandraan untuk adegan pertama yang bernuansa agung, dipilih dan digunakan kata-kata dan kalimat yang mencerminkan nuansa kewibawaan dan keagungan adegan. Hal ini juga berlaku untuk pencandraan adegan pertapan yang khidmat, adegan *gara-gara* yang *greget* dan *gecul* dan sebagainya.

Di dalam *garap sabet*, kesesuaian dapat terwujud ketika dalang mampu memilih materi gerak sesuai dengan tokoh dan suasana yang dihadirkan. Ketepatan gerak tokoh *gecul* diperlihatkan dari pilihan gerak, sekaran gerak, pola gerak, dan tokoh wayang berkarakter *gecul* yang memiliki perbedaan dengan ragam gerak untuk tokoh *gagah*, *putri*, ataupun tokoh *alus*. Kesesuaian *sabet* wayang dalam menggambarkan suasana adegan memiliki aturan tersendiri yang sangat ditentukan oleh adanya kaitan erat antara tokoh wayang, sekaran, dan pola gerak.

Pada unsur *garap karawitan pakeliran*, kesesuaian dapat ditelusuri melalui ketepatan pemilihan gending, *sulukan*, tembang, maupun *dhodhogan-keprakan* dengan tokoh wayang dan suasana yang digambarkan. Gending bernuansa *rasa* musikal agung memiliki kesesuaian jika dipergunakan untuk mendukung dan mengiringi adegan dengan suasana *regu* dalam pertunjukan wayang. Hal ini juga berlaku untuk gending lain dengan nuansa *rasa* musikal *greget*, *sedhih*, ataupun *prenes*, masing-masing memiliki kesesuaiannya untuk mendukung kehadiran tokoh wayang dan suasana adegan yang ditampilkan. Dalam hal ini, kesesuaian pemilihan gending, *garap gending*, dan ketepatan penggunaannya menjadi barometer bagi tercapainya kualitas estetis dalam pertunjukan wayang yang dilakukan oleh dalang.

Kesesuaian dalam sajian *sulukan* dan tembang memiliki hubungan erat antara *rasa*

musikal, syair, lagu, dan tokoh wayang maupun suasana adegan yang dipergelarkan. Pada adegan dengan suasana *greget*, terdapat dimensi ketepatan azas, jika dalang mampu memilih jenis *sulukan ada-ada* dengan nuansa *rasa* musikal *greget*, pilihan syair yang memberikan penguatan gambaran suasana *greget*, dan ketepatan melantunkan jenis *sulukan greget* dengan suara bersemangat. Dalam kesedihan, dipilih jenis *sulukan sendhon*, dengan pilihan syair yang menunjuk suasana hati tokoh atau adegan, dan adanya ketepatan melantunkan *sulukan sendhon* dengan suara terbata-bata dan bernuansa musikal sedih. Kesesuaian dalam adegan dan batin tokoh dengan suasana agung, jika terdapat ketepatan pemilihan jenis *sulukan pathetan* dengan nuansa *rasa* musikal yang agung, adanya ketepatan penggunaan syair, serta ketepatan melantunkan jenis *sulukan pathetan* dengan suara mantap dan alunan yang panjang. Pada adegan *prenes*, dipilih jenis *sulukan* bernuansa *rasa* musikal *prenes*, dengan syair yang memberi penguatan kondisi *prenes*, serta ketepatan melantunkan jenis *sulukan* ini. Hal demikian, juga berlaku dalam sajian tembang pada pertunjukan wayang ataupun sajian *dhodhogan-keprakannya*.

Kesesuaian dapat diukur dari adanya ketepatan ekspresi unsur *garap pakeliran* dengan kode sosial budaya wayang, seperti etika, norma, dan *unggah-ungguh*. Hal ini dapat diperlihatkan pada unsur *garap catur* wayang sangat terbingkai oleh kode sosial budaya wayang. Dialog tokoh wayang memiliki etika dan norma sesuai dengan karakteristik tokoh wayang. Ketepatan pemakaian struktur bahasa ujaran dalam wayang sangat terbingkai oleh adanya kode budaya dan sosial dalam wayang, seperti karakteristik tokoh wayang, status sosial, kedudukan dalam kekerabatan, peranan dalam alur lakon, dan suasana yang ingin dicapai.

Pada unsur *garap sabet*, terdapat berbagai kebiasaan gerak tokoh yang mencerminkan ketepatan dengan karakter dan eksistensi tokoh tersebut. Gerak *mabur* (terbang) dikatakan tepat atau sesuai jika dilakukan oleh Gatutkaca, Kresna, Arjuna, para Dewa dan beberapa tokoh lainnya. Gerak *gebes* hanya dilakukan oleh para raksasa karena gerak ini telah menjadi ciri khusus yang melekat

pada tokoh wayang raksasa. Gerak *kiprahan* memiliki ketepatan jika diperuntukkan pada tokoh Dursasana, Pragota, Jayalodong, ataupun tokoh-tokoh yang sedang mengalami kegirangan atau jatuh cinta. Kode sosial budaya wayang juga dapat diamati pada *tancepan* wayang dalam suatu adegan tertentu, yang mempertimbangkan adanya status sosial tokoh, peranan tokoh dalam adegan, dan hubungan kekerabatan tokoh wayang.

Muara akhir dari pembahasan mengenai kesesuaian pada konsep *nuksma* dan *mungguh* adalah adanya ketepatan dengan logika yang berlaku dalam dunia pedalangan atau seringkali dinamakan *mungguhing nalar*. Semua garapan unsur-unsur pakeliran dianggap memiliki kesesuaian jika dapat dijelaskan dengan alasan yang logis. Hal urgen yang perlu diperhatikan bahwa logis dalam dunia pedalangan memiliki banyak perbedaan dengan logis dalam kehidupan sehari-hari. Logis atau nalar dalam wayang hanya dapat diukur berdasarkan kode-kode yang berlaku dalam dunia pedalangan.

Kesesuaian dapat diukur pula berdasarkan konteks pertunjukan, yakni fungsi sosial, latar belakang budaya, penonton, dan situasi zaman. Estetika pertunjukan wayang sangat terkait dengan fungsi sosialnya, seperti untuk ritual bersih desa, perhelatan keluarga, ataupun perhelatan institusi tertentu. Ekspresi estetik yang dilakukan dalang memiliki kesesuaian dengan berbagai fungsi sosial pertunjukan. Demikian halnya dengan latar belakang budaya sangat menentukan corak estetika pedalangan. Dalang-dalang dengan latar belakang budaya keraton memiliki ukuran *nuksma* dan *mungguh* tersendiri yang kadangkala berbeda dengan estetika para dalang kerakyatan. Bentuk pertunjukan wayang yang *gayeng*, *rame*, dan sederhana memiliki kesesuaian dengan latar belakang budaya masyarakat pedesaan dan pesisiran. Pada masyarakat keraton, bentuk estetika pertunjukan wayang memiliki orientasi agung, serius, dan rumit. *Nuksma* dan *mungguh* juga dapat diukur berdasarkan adanya kesesuaian dengan penonton wayang yang memiliki karakter dan selera yang berbeda-beda. Situasi zaman juga mempengaruhi adanya kesesuaian pada ekspresi estetik pertunjukan wayang.

Nuksma dan Mungguh dalam Pertunjukan Wayang

A. Ekspresi Dalang dalam Unsur Garap Pakeliran

Ekspresi dalam pertunjukan wayang dimaknai sebagai daya kekuatan dalang dalam mengolah berbagai materi garap untuk menghasilkan nuansa rasa estetik tertentu. Ekspresi rasa estetik bertalian dengan kemampuan garap yang dilakukan dalang. Mengenai konsep garap, Rahayu Supanggah (2007) menjelaskan bahwa garap dimaknai sebagai suatu sistem atau rangkaian kegiatan yang terdiri beberapa tahapan, dengan cara kerja tertentu untuk menghasilkan sesuatu sesuai tujuan dan maksud yang dikehendaki. Garap dalam dunia seni diartikan sebagai kerja kreatif dari seniman. Sebagai sebuah sistem kreatif, garap membutuhkan berbagai unsur yang saling terkait, yaitu: materi garap, penggarap, sarana garap, piranti garap, penentu garap, dan pertimbangan garap.

1. Ekspresi Rasa Regu pada Sajian Nartasabda

Ekspresi *rasa regu* dapat diamati pada *adegan Samodra Minangkalbu* sajian Nartasabda. *Adegan Samodra Minangkalbu* merupakan salah satu adegan penting dalam *lakon Bima Sekti* yang disajikan Nartasabda. Adegan ini merupakan inti dari keseluruhan *lakon Bima Sekti*, yaitu perjumpaan Bima dengan Dewa Ruci.

Secara umum, *regu* dimaknai sebagai nuansa rasa estetik yang agung, berwibawa, ataupun *wingit* yang tercermin dalam pertunjukan wayang. Kesan *rasa regu* adalah kesan rasa yang menunjukkan adanya dimensi suasana agung. Benamou (1998) mengklasifikasi *rasa regu* menjadi beberapa jenis, seperti: agung, gagah, lugu, tenang, mendalam, berat, khidmat, klasik, dan wingit. Nojo-wirongko (1960), menyatakan bahwa *regu*, diartikan sebagai suasana pada saat *jejer* [sore hari] dapat berkesan agung, berwibawa.

Rasa regu dalam sajian Nartasabda adalah *regu* yang transendental. Pada *adegan Samodra Minangkalbu* yang berisi perjumpaan Bima dengan Dewa Ruci memberikan petunjuk

mengenai laku spiritual orang Jawa untuk menemukan jatidirinya. Laku yang demikian dibarengi dengan meditasi (semadi) untuk mencapai keheningan spiritual. Dalam kondisi pemurnian batiniah inilah, orang dapat menemukan Tuhan. Bidang transendental dalam alam pikiran orang Jawa menempatkan kemurnian esensial sebagai posisi supra, sifatnya abstrak, supra-alami, sifatnya tetap. Biasanya digambarkan dengan herarki tokoh-tokoh dewani (Laksono, 1985:105). Nuansa *rasa regu* yang agung, *wingit*, dan supra-alami digambarkan Nartasabda melalui ekspresi *catur*, *sabet*, dan *karawitan pakeliran* pada adegan *Samodra Minangkalbu*.

a. Sajian *catur*

Pada sajian *catur*, Nartasabda menyajikan *pocapan* mengenai persiapan penyampaian ajaran *sastrajendra* sebagai berikut.

POCAPAN:

Yayah musna kinedhèpaké Sang Werkudara dènnya manjing guwa garbaning Bathara Dewa Ruci, kacarita Sang Maha Sabda ya Ki Dhalang dènirasa ambaraké ngelmu sangkan paraning dumadi kalebet wedharaning sastra jéndra hayuningrat, nyuwun sabiyantu pamujinipun para lenggah supados boten wonten setunggal menapa, tanpa cicir nanging saged anjangkepi anut déwasaning kodrat. Déné kang mangkono 'ra jeneng mokal lamun éling lawan Kang Akarya Jagad.

Terjemahan:

NARASI:

Bagai hilang dari kerdipan mata, Sang Bima ketika masuk ke sanubari Dewa Ruci, diceritakan Sang Maha Sabda alias Ki Dalang, akan membeberkan ilmu asal dan tujuan hidup, termasuk petuah *sastrajendra* hayuningrat, mohon bantuan doa kepada para penonton, agar tiada satu halangan apapun, tanpa kesalahan namun dapat melengkapi menurut kedewasaan kodrat. Yang seperti itu, tidak aneh jika selalu ingat kepada Tuhan Pencipta Dunia.

Pada *pocapan* di atas, dipilih kata-kata yang mampu membangun makna yang dimaksudkan. Kata-kata atau kalimat yang dicetak tebal menjadi dasar bagi bangunan *pocapan* ketika Bima telah masuk ke alam mikrokosmos. Tiga hal urgen yang disampaikan Nartasabda, yaitu: (1) bahwa *pocapan* ini mencandra diri Bima setelah memasuki tubuh Dewa Ruci; (2) adanya permohonan kepada para penonton untuk memberikan bantuan doa, karena dalang akan menjabarkan *sastrajendra*. Di sini diperlihatkan betapa dalang masih meyakini *sastrajendra* sebagai ilmu gaib yang tidak boleh sembarangan dijabarkan; dan (3) penggunaan kata *eling* dimaksudkan dalang untuk sasmita gending kepada para pengrawitnya. Dengan demikian, aspek kebahasaan yang merupakan materi pokok dari *pocapan* ini telah merepresentasikan keinginan dalang, baik yang terkait langsung dengan lakon, pertunjukan, ataupun pribadi dalang.

Ekspresi *antawecana* pada *pocapan* ini mengacu pada penggunaan nada, tempo, tekanan, jeda, dan *sambung rapet* untuk memunculkan kesan rasa estetik. Patokan nada untuk menyuarakan *pocapan* selaras dengan nada-nada dominan pada gending dalam *pathet nem*, yakni *gulu*, *ma*, dan *nem*. Variasi nada penyuaran *pocapan* dibarengi dengan pengaturan tempo sedang dan tekanan cenderung menguat. Hal ini menghasilkan volume suara yang bervariasi, kadang menguat ataupun melemah. Jeda yang digunakan adalah pemberhentian nafas secara pendek dan sifatnya ajeg. Ekspresi *pocapan* mengandalkan korelasi antara kata, frase, ataupun kalimat yang satu dengan bagian berikutnya sehingga membentuk entitas wacana verbal *pocapan* yang estetik.

Pocapan ini diekspresikan dalang dengan mempertimbangkan adanya kesesuaian dengan nuansa musikal, *sabet*, dan *dhodhogan-keprakan*. Ada korelasi signifikan antara gending *Sampak* dengan *pocapan* perjalanan Bima memasuki tubuh Dewa Ruci. Nuansa *rasa regu* yang *greget* dikuatkan dengan iringan gending *Sampak* yang sebelumnya ditandai dengan *dhodhogan-keprakan tetegan-sisiran*. Ekspresi *pocapan* selaras dengan *sabetan* mengenai gerak-gerik

Bima ketika memasuki tubuh Dewa Ruci.

Pada bagian berikutnya, Nartasabda mengungkapkan tentang rasa takjub pada diri Bima ketika menyaksikan keindahan mikrokosmos dalam bentuk *janturan* sebagai berikut.

JANTURAN:

Aum... awignam astu, mugí rahayuwa sagung dumadi, aum... awignam astu, mugí rahayuwa sagung dumadi, aum . . . awignam astu, mugí rahayuwa sagung dumadi. Wus mapan sekéca risang Bimaséna ana jroning guwa garbaning Sang Hyang Déwa Ruci nanging sadhéla-sadhéla ngungun nyumerepi kawontenan-kawontenan kang selawasé dumadi dèrèng naté tiningalan. Mila teka mekaten menggah aturipun sang Werkudara dhahat analangsa.

Terjemahan:

JANTURAN:

Aum... awignam astu, semoga selamat seluruh kehidupan, aum... awignam astu, semoga selamat seluruh kehidupan, aum . . . awignam astu, semoga selamat seluruh kehidupan. Telah merasa nyaman Bimasena di dalam sanubari Dewa Ruci, akan tetapi terus menerus heran mengetahui keadaan yang selama hidup belum pernah disaksikannya. Seperti inilah ucapan Bima dengan ketakjubannya.

Pada *janturan* mengenai rasa takjub Bima ketika menyaksikan keindahan mikrokosmos, menerapkan aspek kebahasaan yang signifikan membentuk makna yang dikehendaki dalang. Kata atau kalimat yang dicetak tebal memberikan petunjuk mengenai penggunaan materi kebahasaan. *Janturan* di atas memberikan pemahaman bagaimana dalang memilih kata, merangkai kalimat, dan menggunakan keindahan sastra. Ada dua hal yang disampaikan Nartasabda pada *janturan* tersebut, yaitu: (1) mantra atau doa yang diucapkan dalang untuk memulai mengupas sastrajendra; dan (2) berhubungan dengan lakon, yaitu suasana hati Bima ketika berada di dalam alam mikrokosmos. Mantra diucapkan tiga kali menunjukkan pola berpikir dalang yang

relevan dengan pandangan budaya Jawa, selain memberikan penekanan pada mantra yang dinarasikan dalang untuk kebutuhan estetika *janturan* wayang.

Ekspresi *janturan* yang dilakukan dalang mampu mencapai kualitas estetik *nuksma* dan *mungguh* dengan mempertimbangkan nada penyuaran yang dibarengi lagu kalimat. Nada *nem* (6) sebagai nada dasar menjadi pilihan dalang sebagai dasar penyuaran *janturan*, yang diselingi nada 2 ataupun 3. Hal ini berkaitan dengan rasa musikal yang dibangun melalui *Ladrang Eling-eling laras slendro manyura* dengan nada 6 sebagai nada dasar, 2 sebagai dominan, dan 3 subdominan. Ekspresi *janturan* menerapkan tempo sedang dengan tekanan sedang yang berimplikasi pada penggunaan volume suara sedang. Hal ini dilakukan dengan *antawecana* yang mampu memberikan efek atau kesan *rasa regu* yang menjadi tujuan ekspresi *janturan*. Jeda penyuaran sedang untuk memberikan kejelasan pengucapan kata, frase, atau kalimat dalam wacana *janturan*. Kesan rasa estetik juga terbentuk dari adanya hubungan antar kata-kata terpilih, dengan frase, ataupun kalimat yang membentuk bangunan wacana *janturan* dengan nuansa *rasa regu* sebagai gambaran kondisi kejiwaan tokoh Bima ketika memasuki tubuh Dewa Ruci.

Janturan yang diekspresikan dalang mempunyai keselarasan dengan penggambaran suasana batin tokoh Bima yakni merasakan takjub dan heran ketika menyaksikan tempat yang belum pernah dilihat selama hidup. Kesan *rasa regu* yang menjadi nuansa estetis pada *janturan* ini memiliki kesesuaian dengan gending *Eling-eling* yang memberikan daya penguat rasa estetis. *Tancepan* Bima berada di alam *sonyaruri* menambah keselarasan dengan *janturan* yang diekspresikan dalang. Dengan demikian, *janturan* yang menjadi fokus garapan dalang memiliki kesesuaian dengan unsur garap lain, yaitu suasana batin tokoh, gending yang mengiringi, dan bentuk *tancepan* wayang.

Kelanjutan dari rasa takjub pada diri Bima yakni tentang pengetahuan sastrajendra. Pada bagian ini, Nartasabda mewujudkannya dalam sajian dialog yaitu:

- WERKUDARA: *Pukulun, ing mriki boten wonten menapa-menapa. Inggang wonten namung pepadhang hanglamuk nanging boten kénging soroting Sang Hyang Srengéngé, mila tanpa wonten wewayangan, menika jagad menapa, pukulun?*
- DEWA RUCI: *Yoh, wong bagus. Ya iku ingkang sinebut Sonyaruri. Sonyaruri iku papan suwung nanging isi, ora ana nanging ana. Ya iku ingkang sinebut Sang Hyang Taya. Inggang ana amung awang-awang lan uwung-uwung, awang-awang iku langit, uwung-uwung iku banyuné samodra. Kawruhana sak durungé jagad iku digelar isiné amung samodra lan akasa.*
- WERKUDARA: *Nggih, wonten malih ingkang badhé kula pitakèkaken, menapa sababipun badan kula menika rumaos saged ucap, kula saged mirengaken, saged angganda, saged kedhèp, saged ningali, nanging kénging menapa kula kok boten nyumerepi dhateng badan kula piyambak? Kados ngaten menika gesang wonten ing pundi?*
- DEWA RUCI: *Yoh, jagad kang tok ambah iku ingaran laknyana. Mila sinebut jagad laknyana mati jroning urip, urip ana jagading pati.*
- WERKUDARA: *Inggih mila kula boten saged ningali kula piyambak. Wonten malih ingkang kula sumurupi. Urub siji cahya wolu, urub siji cahya wolu menika menapa?*
- DEWA RUCI: *Lhah . . . urub kuwi pangwasaning gaib, cahya wolu mau bandha isèn-isèn jagad yaiku bumi, geni, banyu, angin, surya, candra, kartika, lan himanda. Wolung prakara mau kabèh mawa cahya kang cahyané hanguripi sagung tumitah ora ngemungaké manungsané kalebu thethukulan kang sarta sato kewané.*
- WERKUDARA: *Nggih kok ketingal wonten mriki?*
- DEWA RUCI: *Lha iya, yèn tanpa daya kuwi ora bakal manungsa bisa urip.*
- WERKUDARA: *Wonten malih wewujudan kados déné tawon gumana menika bangsanipun menapa?*
- DEWA RUCI: *Lha ngéné ya, ya iku ingkang sinebut wijining menungsa. Manungsa kang durung dilahiraké kena sinebut wahyu nungkat gaib, nungkat tegesé wiji, gaib iku samar dadi durung karuwan lanang wadoné, sipaté isih samar.*
- WERKUDARA: *Nggih menika kados tawon gumana, lajeng kula nyumurupi wonten cahya sekawan abang, ireng, kuning, putih, menika cahyanipun menapa?*
- DEWA RUCI: *Lha... cahya patang prakara abang, ireng, kuning, putih dayaning manungsa. Kanepson-kanepsoning manungsa ingkang abang iku hanepsu marang angkara. Déné ingkang ireng iku dununging kasantosan. Inggang kuning iku dununging pepinginan. Dadi isih kurup kang sarta isih kilut karo kahanan-kahanan kang gumelar, déné cahya putih iku cahyané kasucèn. Mula besuk samangsa tinekakaké ing janji, sira aja pisan-pisan angliwati cahya telung prekara mau nanging kudu pratitis metuwa cahya kang putih ya ing kono bakal menga swargamu kuwi bésuk paraning dumadi, déné loro mau wis tak sebutaké sangkan lan paraning dumadi.*
- WERKUDARA: *Wonten mriki kula boten kraos luwé, boten kraos ngelak.*
- DEWA RUCI: *Ya kéné papan gaib seger tanpa ngombé, wareg tanpa mangan.*
- WERKUDARA: *Menawi ngaten, kula wonten mriki kémawon boten wangsul, mangké menawi kula wangsul boten wurung dipun pikuli kewajiban pinten-pinten bab.*
- DEWA RUCI: *Kuwi klèru. Kowé sawijining satriya kang duwé kewajiban mèlu gawé katentremaning praja, tetangguling negara, pangayomaning bangsa, kudu kena kinarya tepa tuladha kang becik marang kabèh para kawulamu murih rahayuning jagad raya. Krana ngapa kok dadi kowé sélaki kewajiban dupèh kéné tanpa ana apa-apa, iku klèru! Yèn pancèn kowé hanggelak mung hanggelak mangsa, hanggé gé wanci manungsa iku yèn wis wani angelawan kodrat bakal gedhé dosané.*
- WERKUDARA: *Nggih... menapa srananipun kula kedah nglalu.*
- DEWA RUCI: *Lhoh... nglalu iku mati kang nistha, manungsa iku aja menèh matèni wong liya, matèni dhéwé waé dosa, ngono! Dadi tepungna kasedyanmu dina iki tak*

kipataké, kowé metuwa saka kupingku ing kiwa (VCD lakon Bima Sekti sajian Nartasabda).

Terjemahan:

WERKUDARA: Tuanku, di sini tiada apapun.

Yang ada hanyalah cahaya yang tak terkena sinar matahari, sehingga tiada bayangan, dunia apakah ini, tuanku?

DEWA RUCI: Baiklah, anakku. Inilah yang disebut Sonyaruri. Sonyaruri itu tempat kosong tetapi berisi, tiada tapi ada. Inilah yang dinamakan Sang Hyang Taya. Yang ada hanyalah awang-awang dan uwung-uwung, awang-awang itu langit, uwung-uwung itu air laut. Ketahuilah, sebelum dunia digelar, isinya hanyalah samodera dan angkasa.

WERKUDARA: Ya, ada lagi yang ingin kutanyakan, apa sebabnya tubuhku ini rasanya dapat berucap, aku dapat mendengarka, dapat mencium, dapat berkedip, bisa melihat, akan tetapi kenapa aku tak dapat melihat tubuhku sendiri? Yang seperti ini aku hidup di mana?

DEWA RUCI: Baiklah, dunia yang kau tapaki itu bernama laknyana. Disebut jagad laknyana karena mati dalam kehidupan, dan hidup dalam dunia kematian.

WERKUDARA: Ya, inilah sebabnya aku tak mampu melihat jasadku sendiri. Ada lagi yang kulihat. Nyala satu bercahaya delapan, apa itu?

DEWA RUCI: Ya . . . nyala itu kuasa gaib, delapan cahaya tadi kekayaan isi dari dunia, yaitu bumi, api, air, angin, matahari, bulan, bintang, dan mega. Delapan hal itu disertai cahaya yang sinarnya memberi daya hidup segala makhluk hidup, bukan hanya manusia, termasuk tumbuhan dan hewan.

WERKUDARA: Ya, kenapa kelihatan di sini?

DEWA RUCI: Benar, seandainya tanpa kekuatan itu manusia tidak mampu hidup.

WERKUDARA: Ada lagi perwujudan bagaikan tawon gumana, itu sejenis apa?

DEWA RUCI: Begini ya, itulah yang dinamakan bakal janin manusia. Manusia yang belum dilahirkan dapat disebut wahyu nungkat gaib, nungkat artinya janin, gaib itu masih samar jadi belum diketahui laki-laki atau perempuan, sipatnya masih samar.

WERKUDARA: Ya itu bagaikan tawon gumana, lalu aku melihat empat cahaya yaitu merah, hitam, kuning, putih, itu cahaya apa?

DEWA RUCI: Ya... empat cahya merah, hitam, kuning, putih kekuatan manusia. Nafsu manusia yang merah merupakan nafsu angkara. Sedangkan yang hitam itu letak kekuatan. Yang kuning itu tempat keinginan. Jadi masih tergiur dan larut dengan peristiwa yang terjadi, sedang cahaya putih itu adalah cahaya suci. Oleh karena itu, kelak sampai saat mati, kau jangan sekali-kali melewati ketiga cahaya itu tetapi hendaklah waspada melewati cahaya putih, di situlah akan terbuka pintu surga, itu kelak yang menjadi tujuan hidup, sedangkan kedua hal itu telah kukatakan sebagai asal dan tujuan hidup.

WERKUDARA: Di tempat ini aku tak merasakan lapar dan dahaga.

DEWA RUCI: Ya di sinilah tempat gaib, segar tanpa minum, kenyang tanpa makan.

WERKUDARA: Jika demikian, aku di sini saja tidak akan pulang, nanti kalau aku pulang, pasti dibebani kewajiban yang sangat banyak.

DEWA RUCI: Itu keliru. Kau merupakan salah satu ksatria yang memiliki kewajiban ikut menjaga ketenteraman negara, kekuatan negara, pengayom bangsa, harus dapat menjadi contoh yang baik terhadap rakyatmu untuk keselamatan dan perdamaian dunia. Apa sebabnya kau tinggalkan kewajibanmu, hanya karena di sini tiada apapun, itu keliru! Jika memang kau ingin mendahului kodrat, manusia itu kalau berani melawan takdir akan besar dosanya.

WERKUDARA: Ya... apakah jalannya aku harus bunuh diri.

DEWA RUCI: Lhoh... bunuh diri itu termasuk mati nista, jangankan membunuh orang lain, bunuh diri saja berdosa, begitu! Jadi pusatkan keinginanmu, kau kuhentakkan, keluarlah dari telingaku yang kiri.

Pada *ginem* di atas, dipergunakan bahasa dan sastra pedalangan yang mampu membentuk makna mengenai pengetahuan sastrajendra. Jika ditinjau dari pilihan kata dan sastra yang digunakan, menunjukkan aspek kebahasaan yang arkais, halus, dan penuh

makna. Kata ataupun kalimat yang dicetak tebal memberikan petunjuk tentang kepiawaian Nartasabda menyusun dialog yang mengupas elemen-elemen sastra-jendra. Seluruh pengetahuan sastra-jendra dipaparkan berdasarkan pertanyaan mendasar dari Bima, seperti: *sonyaruri*, *laknyana*, *pangwasaning gaib*, *tawon gumana*, *wahyu nungkat gaib*, *dayaning manungsa*, *suwarga*, *sangkan paraning dumadi*, dan sebagainya.

Ekspresi *ginem* Bima dengan Dewa Ruci menggunakan nada suara yang masih sama dengan ekspresi *ginem* sebelumnya. Hal urgen yang menjadi perhatian dalang, bahwa nada suara Bima mengalami penghalusan karena pengaruh kondisi kejiwaan yang merasakan keagungan dunia yang disaksikan. Nada dasar *nem* (6) rendah untuk tokoh Bima dan nada *gulu* (2) sedang untuk Dewa Ruci masih mewarnai *antawecana* ini. Perubahan intonasi suara Bima karena penghalusan nada suara akibat perubahan kondisi kejiwaan tokoh Bima. Penggunaan tempo cenderung melambat dengan tekanan sedang dan *ajeg* tercermin dari ekspresi *ginem* Bima, sedangkan pada Dewa Ruci tempo dan tekanan sedang cenderung *ajeg*. Jeda antar kata, frase, kalimat yang *diantawecanakan* Bima ataupun Dewa Ruci maupun jeda antara *ginem* tokoh satu dengan lainnya memiliki sifat yang *ajeg* dengan pernafasan santai. Hal ini dimaksudkan untuk memberikan kejelasan artikulasi dari *ginem* Bima dan Dewa Ruci.

Ekspresi *ginem* Bima dan Dewa Ruci dapat mencapai kualitas estetis *nuksma* dan *mungguh* apabila terdapat kesesuaian dengan unsur garap lainnya. Unsur *karawitan pakeliran* yaitu gending *Eling-eling* dalam alunan *sirep* dengan nuansa *rasa regu* memberikan dukungan yang kuat bagi pembentukan kesan rasa estetis pada *ginem* ini. Kedudukan *Eling-eling* secara musikal memberikan ilustrasi bagi dialog Bima dengan Dewa Ruci. Konsep *nglambari* yang ada pada ekspresi gending menunjukkan bahwa *ladrang Eling-eling* menjadi lapisan bawah yang menyangga wacana dialog Bima dengan Dewa Ruci. Selain itu, *ginem* ini memiliki kesesuaian dengan gambaran *sabet*, yaitu *tancepan* Bima ketika mendengarkan petuah dari Dewa Ruci.

Berdasarkan paparan di atas, dapat dijelaskan bahwa *rasa regu* pada sajian *catur* dapat *nuksma* dan *mungguh* karena didasarkan pada dua hal urgen yaitu: (1) *rasa regu* telah terbingkai terlebih dahulu oleh lakon wayang atau merupakan rasa bawaan yang harus diekspresikan dalang dengan acuan *rasa regu*; dan (2) *rasa regu* muncul karena kekuatan ekspresi dalang dalam menjiwakan *janturan*, *pocapan* ataupun *ginem* tokoh wayang. Secara umum, *rasa regu* dalam *catur* dapat didasarkan pada berbagai elemen pembentuknya, seperti: (a) materi kebahasaan yang dipergunakan dalang bersifat formal dan menunjuk makna *regu*; (b) teknik *antawecana* dalang yang menekankan pengaturan tempo dan tekanan sedang, intonasi cenderung statis dan mendatar, suara mengikuti nuansa musikal yang cenderung menggunakan nada-nada tengah. Mengenai *nuksma* dan *mungguh* dalam *antawecana*, Purbo Asmoro menjelaskan bahwa hal tersebut dapat dicapai dengan beberapa persyaratan, yaitu: penguasaan keterampilan teknik *antawecana*, kekayaan memori tentang materi kebahasaan; kemampuan imajinasi yang didasarkan atas memori yang dimiliki dalang; serta pengejawantahan imajinasi dalam praktik *antawecana*; dan (c) penyusunan hubungan sinergis dengan unsur lain, seperti hubungan aspek kebahasaan dan ekspresi dengan karakter wayang, suasana hati, peristiwa adegan, nuansa musikal pada gending *regu* dan *sulukan* jenis *pathetan*, pola *sabetan* wayang, pola *dhodhogan-keprakan*, dan konteks sosial budaya di luar teks pertunjukan.

b. Sajian *sabet*

Pengkajian mengenai *cepengan* wayang pada adegan *Samodra Minangkalbu* ditentukan berdasarkan boneka wayang, tekanan, dan kesesuaiannya. Boneka wayang yang tampil adalah Bima dan Dewa Ruci. Bima dikategorikan sebagai wayang jenis *gagahan*, sedangkan Dewa Ruci merupakan wayang jenis *bayen*. Satu boneka wayang lainnya yang memiliki fungsi sebagai gambaran peristiwa, alam, air, angin, hutan, gunung dan sebagainya yakni Kayon. Ukuran besar kecilnya boneka wayang berpengaruh pada gaya berat,

sehingga terjadi perbedaan ekspresi *cepegan* yang diukur berdasarkan tekanan. *Cepengan* Bima dan Kayon menerapkan tekanan kuat untuk memberikan daya hidup bagi boneka wayang, sedangkan Dewa Ruci memerlukan tekanan lemah karena ukuran wayang kecil. Tekanan kuat terlihat pula pada *cepegan* jenis *ngepok*, yakni tangan dalang memegang *cempurit* wayang pada bagian atas berdekatan dengan kaki belakang wayang atau *pelemahan* pada Kayon. Untuk menghasilkan tekanan lemah diperlukan jenis *cepegan methit*, yaitu tangan dalang memegang ujung *cempurit* wayang. Ekspresi *cepegan* ini memiliki kesesuaian dengan boneka wayang yang digunakan, peristiwa adegan, dan peristiwa yang sedang dialami tokoh wayang. *Cepengan* juga terkait dengan kebutuhan gerak atau vokabuler gerak wayang. Intinya *cepegan* yang dilakukan dalang mengikuti dan menyesuaikan dengan vokabuler gerak wayang. *Cepengan* Kayon dengan teknik *ngepok* akan berubah menjadi *methit* karena vokabuler gerak yang berubah. Kayon untuk gambaran peralihan adegan memiliki teknik *cepegan* berbeda ketika dipergunakan untuk menggambarkan peristiwa tertentu, seperti ombak, angin, api membubung dan sebagainya. Dalam pandangan para dalang, *cepegan* wayang yang *nuksma* dan *mungguh* adalah apabila dalang mampu menyalurkan daya hidup pada tokoh yang dipegangnya, sehingga tokoh wayang tersebut memiliki karakter sesuai dengan nama boneka wayang, gejala kejiwaan, dan peristiwa yang melingkupinya.

Penampilan dan *entas-entasan* memiliki materi yang sama dengan *tancepan*, yaitu boneka wayang. Dalam hal ini, tokoh Bima, Dewa Ruci, dan Kayon menjadi objek bagi *penampilan* dan *entas-entasan*. Ekspresi *penampilan* dan *entas-entasan* memerlukan pengaturan tekanan dan tempo. Tekanan kuat dengan tempo lambat untuk penampilan tokoh Bima ataupun Kayon, sedangkan Dewa Ruci memerlukan tekanan lemah dengan tempo lambat. Pada *entas-entasan*, tekanan dan tempo dapat berubah-ubah tergantung peristiwa yang dialami tokoh wayang. Tekanan kuat dengan tempo cepat berlaku pada *entas-entasan* Bima ataupun Kayon. Pada tokoh Dewa Ruci diterapkan tekanan lemah dengan tempo

lambat dalam ekspresi *entas-entasan*. Ukuran estetik pada penampilan adalah terjadinya *greg* atau daya hidup pada tokoh wayang. Dalam *entas-entasan*, *resik* menjadi barometer estetikanya. *Penampilan* dan *entas-entasan* pada adegan ini selalu disesuaikan dengan siapa tokoh yang dihadirkan, bagaimana kondisi kejiwaan tokoh, dan peristiwa apa yang sedang terjadi. Ekspresi *penampilan* dan *entas-entasan* memiliki keselarasan pula dengan *solah* wayang, gending, dan *dhodhogan-keprakan*.

Adegan Samodra Minangkalbu pada *lakon Bima Sekti* sajian Nartasabda ini memiliki *tancepan* ketika Bima berada di dalam alam *sonyaruri*. Sama halnya dengan *penampilan* dan *entas-entasan*, pada *tancepan* juga menggunakan materi boneka wayang Bima, Dewa Ruci, dan Kayon. Pola *tancepan*, yaitu Bima berada di gawang sebelah kiri pada gedebog bawah, dengan sikap tubuh rebah dan sikap tangan *ngapurancang* berhadapan dengan Kayon yang ditancapkan di gawang sebelah kanan pada gedebog atas.

Pola *tancepan* pada *adegan Samodra Minangkalbu* cenderung menerapkan komposisi simetris berlawanan. Simetris, artinya terdapat dua boneka wayang yang masing-masing berada di gawang kanan dan gawang kiri. Komposisi ini dapat dikatakan berlawanan karena tokoh yang saling berhadapan terdiri dari tokoh besar dan tokoh kecil; tokoh kanan dan kiri; tancap di gedebog bawah dan di gedebog atas; manusia dan dewa; serta merupakan lambang *kawula* dan *gusti*. Komposisi *tancepan* disusun dengan mempertimbangkan boneka wayang, peristiwa, dan suasana batin tokoh wayang. Selain itu, perubahan *tancepan* juga berhubungan dengan gending yang mengiringi, *sulukan*, *ginem*, *janturan*, *pocapan*, ataupun *dhodhogan-keprakan*.

Implementasi konsep *nuksma* dan *mungguh* pada *solah* wayang dalam *adegan Samodra Minangkalbu* terlihat pada pemilihan vokabuler gerak Bima, Dewa Ruci, dan Kayon; pengekspresian *solah* dengan mempertimbangkan tempo, tekanan, komposisi, dan *sambung rapet* gerak wayang; serta adanya kesesuaian antara *solah* dengan unsur-unsur *garap pakeliran* lainnya, seperti boneka wayang, peristiwa adegan, suasana batin tokoh wayang, gending, *ginem*, *janturan*,

pocapan, sulukan, dan dhodhogan-keprakan.

Pada *solah*, ketika Bima memasuki tubuh Dewa Ruci, dipergunakan vokabuler gerak yaitu: menyembah, melayang, masuk ke tubuh Dewa Ruci, berjalan, dan duduk bersimpuh. Pilihan gerak ini diekspresikan dalang dengan tempo sedang dan tekanan kuat sesuai irama gending dan *dhodhogan-keprakan* yang mengiringi. Komposisi dan *sambung rapet* gerak terlihat pada gerak Bima menyembah, melayang ke udara, memasuki tubuh Dewa Ruci, Dewa Ruci melayang, Bima berjalan, dan Bima duduk bersimpuh. Korelasi antar vokabuler gerak Bima dan sinergi antara gerak Bima dengan Dewa Ruci memunculkan kesan *rasa* agung pada *solah* tersebut. Ekspresi *solah* ini memiliki keselarasan dengan aspek lain, seperti suasana batin tokoh, peristiwa yang terjadi, gending dan *dhodhogan-keprakan* yang mengiringi. Suasana batin tokoh Bima yang agung dalam peristiwa menyatunya Bima dengan Dewa Ruci, yang dibarengi dengan gending *Sampak* dan *dhodhogan-keprakan sisiran-jejakan* memberikan daya penguat bagi ekspresi *solah* yang dilakukan dalang.

c. Sajian karawitan pakeliran

Nartasabda menyajikan *karawitan pakeliran* untuk mengiringi *adegan Samodra Minangkalbu*. Dalam hal ini, dalang memaksimalkan kehadiran gending, *sulukan*, dan *dhodhogan-keprakan* untuk menambah nuansa *rasa* estetik pada adegan yang ditampilkan. Ekspresi *karawitan pakeliran* ditentukan oleh penggunaan nada, tempo, tekanan, jeda, dan *sambung rapet*. Agar dapat mewujudkan *nuksma* dan *mungguh* diperlukan adanya keselarasan antara unsur satu dengan unsur lainnya.

Pada garap gending, dalang memilih repertoar gending *Ladrang Eling-eling* sebagai iringan ketika Bima menerima ajaran *sastrajendra* dari Dewa Ruci; *Sampak slendro nem* untuk mengiringi ketika Bima keluar dari tubuh Dewa Ruci. *Rasa regu* pada sajian gending dapat diperlihatkan melalui ekspresi *Ladrang Eling-eling* yang dipilih Nartasabda untuk mengiringi gejala jiwa Bima pada waktu menerima ajaran *sastrajendra* dari Dewa Ruci ataupun peristiwa spiritual yang agung. Mengenai bentuk *Ladrang Eling-eling* dapat

dipahami melalui notasi gending sebagai berikut.

Buka:

. . . 6 6	3 5 6 .	5 3 2	. 3 5 (6)
1 6 5 3 2	3 5 6 1	6 5 3	2 3 5 6
2 2 . . 2	3 5 6 5	3 5 2	5 3 5 (6)
1 6 5 3 2	3 5 6 1	6 5 3	2 3 5 6
2 2 . . 2	3 5 6 5	3 5 2	5 3 5 (6)
1 6 5 3 2	3 5 6 1	6 5 3	2 3 5 6
2 2 . . 2	3 5 6 5	3 5 2	5 3 5 (6)
1 6 5 3 2	3 5 6 1	6 5 3	2 3 5 6
2 2 . . 2	3 5 6 5	3 5 2	5 3 5 (6)

suwuk

Ladrang Eling-eling diekspresikan dengan memperhatikan *rasa* gending, yakni mengarah pada nuansa *rasa regu*. Nada-nada yang dipilih bertumpu pada *seleh* nada *nem* (6), *gulu* (2), dan *dhadha* (3). *Nem* (6) ditempatkan sebagai nada dasar (tonika), *gulu* (2) sebagai nada dominan, dan *dhadha* (3) sebagai nada subdominan, karena *ladrang* ini masuk pada *pathet manyura* (Supanggah, 2007:229). Pola *ladrang Eling-eling* dengan penerapan tempo dan tekanan sedang memberikan keajaiban nuansa *rasa* musikal yang dapat menguatkan peristiwa dalam adegan Bima menerima ajaran *sastrajendra* dari Dewa Ruci. Hal urgen yang memberikan kekuatan ekspresi pada *ladrang* ini adalah komposisi nada yang terikat dalam satuan *gatra*. Korelasi antara nada satu menuju lainnya ataupun antara *gatra* yang satu dengan *gatra* berikutnya membentuk hubungan signifikan antara *padhang* dan *ulihan* dalam gending. *Sambung rapet* nada inilah yang selanjutnya mampu membentuk kesatuan *garap gending ladrang Eling-eling* untuk memperkuat peristiwa adegan dalam lakon wayang.

Dalam tradisi pedalangan, *Ladrang Eling-eling* ditempatkan sebagai gending untuk mengiringi adegan-adegan yang memiliki nuansa *rasa wingit*, seperti adegan *wejangan*,

adegan ritual, adegan dengan mantra-mantra pada ruwatan, dan sebagainya. Kadangkala, gending ini pun digunakan untuk adegan dalam nuansa *rasa sedhik* yang *wingit* sifatnya. Jika ditilik dari makna kata pada judul gending yaitu: *Eling-eling* dapat dimaknai sebagai ajakan untuk mengingat kepada Tuhan atau kebaikan, atau pengendali dari tindakan nafsu angkara. Dengan demikian ada korelasi signifikan antara *adegan Samodra Minangkalbu*, pada peristiwa ketika Bima mendapatkan petuah *sastrajendra* dari Dewa Ruci yang memiliki nuansa *rasa regu* yang *wingit*.

Dengan demikian *rasa regu* pada *ladrang Eling-eling* dipengaruhi oleh beberapa hal, yaitu: (1) *seleh* nada 6 pada kenong dan gong; (2) memiliki tempo statis atau ajeg; (3) memiliki susunan nada dengan interval pendek dan ajeg sifatnya; dan (4) adanya sinergi dengan suasana atau peristiwa adegan dalam suatu lakon wayang.

Tiap-tiap gending yang diekspresikan, memiliki kesesuaian dengan unsur garap lainnya, seperti peristiwa adegan, karakter dan suasana batin tokoh, *ginem*, *pocapan*, *janturan*, *sabetan*, *sulukan*, ataupun *dhodhogan-keprakan*. *Ladrang Eling-eling* memiliki kesesuaian dengan nuansa *rasa regu* pada peristiwa adegan yang tercermin dalam *pocapan*, *janturan* ataupun *ginem* antara Bima dengan Dewa Ruci. Ekspresi gending *Sampak* memiliki jalinan erat dengan suasana batin Bima, *sabetan* Bima masuk dan keluar dari tubuh Dewa Ruci ataupun perjalanan Bima meninggalkan *Samodra Minangkalbu* ke daratan.

Nuansa *rasa regu* dari *Adegan Samodra Minangkalbu*, juga tercermin melalui sajian *sulukan Pathet Nem Wantah*. Untuk memberikan gambaran mengenai *sulukan* ini, dapat diamati ada notasi sebagai berikut.

3 3 3 3 3 3 3. 2.3...
Dwan sembah nireng u—lun,

2.35 5 5 5 5 5 5. 3.5... 6..53.5..32...
ka- purba risang murbengrat, O...,

6 6 6 61...6.5 5... 2..1.2..16...
sahana ning kang, O...,

3.532 2 2 2 2 2. 1..2...
dwan kanang sihing da—sih,

3 5.356. 5 5 5 5.32 2...
ma-weh boga sa-we—gung,

2.35. 35. 2 2 2..16 6.1.65.. 6...
ma—sih ring de-la—han, O...,

6.12 2 2 2 2 2 2. 1..2...
sa—gung pinuju ing a-ri,

1.... 2..16.53... 5..6..5.32...
O... O... E...

Sulukan yang digunakan pada *adegan Samodra Minangkalbu* adalah *Pathet Nem Wantah*. Pada *sulukan*, lagu dan syair menjadi materi utama yang harus ada. *Sulukan Pathet Nem Wantah* dikategorikan jenis *sulukan pathetan* yang memiliki nuansa *rasa regu*. Pada umumnya, nuansa *rasa regu* juga tercermin dalam gambaran syair yang digunakan untuk *sulukan*. Nartasabda menerapkan syair *dwan sembah nireng ulun kapurba risang murbengrat* dan sebagainya yang memiliki makna keagungan.

Ekspresi *sulukan Pathet Nem Wantah* didasarkan pada penerapan nada, tempo, tekanan, jeda, dan *sambung rapet*. Pemilihan nada-nada dengan dominasi nada pada interval sedang memiliki nuansa *rasa regu*. Dominasi *seleh* nada *gulu* (2) dan *nem* (6) banyak mempengaruhi rasa musikalnya. Penggunaan tempo cenderung lambat dengan tekanan cenderung lemah menjadikan *sulukan* ini terkesan santai, khidmat, dan agung. Ada jeda yang panjang dan pendek pada *sulukan* ini. Jeda pendek terimplementasi pada peralihan nada satu dengan lainnya pada tiap baris *sulukan*, sedangkan jeda lama dapat diperhatikan pada peralihan baris *sulukan* yang satu dengan lainnya. Korelasi antara nada dan syair menunjukkan adanya pertalian yang kuat pada *sulukan Pathet Nem Wantah* dalam rangka membentuk kesatuan nuansa estetik yaitu *rasa regu*.

Pencapaian *rasa regu* pada ekspresi *sulukan Pathet Nem Wantah* yang dilakukan dalam memiliki keselarasan dengan unsur lainnya, seperti peristiwa adegan, suasana batin tokoh wayang, gending, dan *dhodhogan-keprakan*. Peristiwa dalam *samodera* dan suasana batin tokoh Bima yang merasa heran sangat sesuai dengan pemakaian *sulukan* ini, sehingga *sulukan* dapat memberikan penguatan

pada *adegan Samodra Minangkalbu*. Selain itu, terdapat kesesuaian antara gending yang bernuansa *rasa regu* dengan *sulukan* yang dilantunkan dalang dan adanya keterjalinan antara *dhodhogan-keprakan suwuk alus* dengan *rasa musikal sulukan Pathet Nem Wantah*.

Dhodhogan-keprakan yang dihadirkan pada *adegan Samodra Minangkalbu* di antaranya: *tetegan*, *singgetan*, *lamba*, *rangkep*, dan sebagainya. Pola *tetegan* pada *dhodhogan-keprakan* dipergunakan untuk memantapkan *pocapan* yang dilakukan dalang. Pada *adegan Samodra Minangkalbu* dapat dilihat dalam *pocapan* persiapan menyampaikan ajaran *sastrajendra* atau peristiwa ketika Bima akan memasuki tubuh Dewa Ruci. Pola *singgetan* dipakai untuk peralihan pembicaraan tokoh wayang Bima dengan Dewa Ruci; dan sebagai *sasmita* gending *Ladrang Eling-eling*. Pola *lamba* seringkali untuk jeda *ginem* yang kadang-kadang dicampur dengan pola *singgetan* ataupun untuk *sasmita* gending *Ayak-ayakan* serta *Sampak*.

Ekspresi *dhodhogan-keprakan* memperhatikan tempo dan tekanan. Tempo cepat untuk pada *tetegan* ataupun *lamba* mengekspresikan nuansa *rasa greget*. Hal ini didukung dengan tekanan kuat sehingga menghasilkan volume suara keras dalam ritme yang ajeg. Tempo sedang dengan tekanan cenderung sedang dapat diamati pada *dhodhogan-keprakan singgetan* sebagai penjelas dan jeda *ginem* ataupun untuk *sasmita* gending. Khusus pada ekspresi *keprakan* yaitu *sisiran* dan *jejakan* menggunakan tempo dan tekanan yang variatif. Untuk *sisiran* dipergunakan tempo dan tekanan lambat, sedangkan *jejakan* dengan tempo cepat dan tekanan kuat. *Keprakan* memberikan penguatan pada *sabetan* wayang.

Ekspresi *dhodhogan-keprakan* dari dalang memiliki jalinan kuat dengan unsur lain untuk menunjukkan adanya kesesuaian. *Dhodhogan-keprakan* pada *adegan Samodra Minangkalbu* terkait langsung dengan peristiwa *adegan*, suasana batin tokoh, *pocapan*, *ginem*, *sabetan*, dan gending. Peristiwa dalam *samodera* dan peralihan suasana batin tokoh Bima sangat terkait dengan pola *dhodhogan-keprakannya*. Demikian halnya dengan *pocapan*

ketika Bima akan memasuki tubuh Dewa Ruci, *ginem* Bima dengan Dewa Ruci, gerak-gerik Bima, Dewa Ruci, dan Kayon, serta pemilihan gending berbentuk *ladrang*, *ayak-ayakan*, dan *sampak*.

B. Respons Penonton

Sajian *Adegan Samodra Minangkalbu* merupakan hasil ekspresi dalang yang selanjutnya dikomunikasikan kepada penonton wayang. Di sini terjadi proses komunikasi rasa estetis dari dalang kepada penonton wayang. Tanggapan penonton menjadi signifikan untuk mengukur tingkat keberhasilan dalang dalam mempergelarkan wayang. Tanggapan atau respons penonton dimaknai sebagai bentuk resepsi, yaitu penerimaan atau sambutan pembaca atau penonton.

Mengenai fungsi dan peranan pembaca (penonton), telah dibicarakan Aristoteles dalam *Poetica* yang dikenal dengan konsep *katharsis*, yakni penyucian emosi penonton melalui pementasan tragedi. Selain itu, Horatius dalam *Arts Poetica* berbicara mengenai kaitan karya seni dengan efek manfaat dan nikmat, bahwa karya seni yang baik yaitu yang dapat berguna dan menyenangkan bagi penonton (Luxenburg, 1984; Teew, 1988). Resepsi memiliki ciri khas yaitu adanya reaksi, baik secara langsung ataupun tidak langsung.

Respons penonton ketika menyaksikan pertunjukan wayang dapat terjadi secara langsung ataupun tidak langsung, baik berjangka pendek ataupun berdampak lama. Respons langsung merupakan reaksi pada saat menangkap nuansa estetis yang dilontarkan dalang. Reaksi penonton dalam kapasitas total mampu mengantarkan dirinya mencapai *katharsis*, yaitu dirinya terhanyut dalam peristiwa yang disajikan dalang sehingga mendapatkan pemurnian diri. Respons penonton yang demikian dapat bertahan lama dan membekas dalam diri mereka. Hal ini dapat disamakan dengan konsep *sengsem* dari Pringgodarsono, yakni hasil hayatan yang membekas lama di lubuk hati penonton wayang.

Respons penonton yang muncul dalam pertunjukan wayang dari dalang menjadi petunjuk nyata mengenai pencapaian *nuksma* dan *mungguh* dalam sajian dalang. Respons demikian dapat diperlihatkan melalui sikap

penonton, gerak-gerik, ataupun ucapan yang mengarah pada penilaian pertunjukan wayang dari dalang. Sikap, gerak-gerik, ataupun ucapan yang positif menunjukkan keberhasilan dalang dalam mengimplementasikan konsep *nuksma* dan *mungguh* pada pertunjukannya. Sebaliknya reaksi negatif, dapat ditunjukkan melalui sikap, gerak-gerik, ataupun ucapan yang bernada negatif, seperti kata-kata hinaan, gerak cibiran, sikap batin yang jengkel, meremehkan ataupun tidak suka.

Respons penonton menyesuaikan kesan rasa estetik yang disajikan dalang melalui unsur *garap pakeliran*, seperti *catur*, *sabet*, dan *karawitan pakeliran*. Pada *Adegan Samodra Minangkabau* dalam *lakon Bima Sekti*, dalang memunculkan nuansa *rasa regu* sebagai kesan rasa estetik yang dominan, selain adanya kombinasi *rasa prenes* dan *greget*. Kesan *rasa regu* dapat dinikmati berdasarkan *ginem* tokoh Dewa Ruci dan Bima; *janturan* mantram *sastrajendra*; gerak tokoh Bima yang lugas, formal, dan sederhana; komposisi *tancepan* wayang; *sulukan pathetan*; gending *ketawang* dan *ladrang Eling-eling*; ataupun *dhodhogan-keprakan singgetan*.

Kesan *rasa regu* memiliki ciri utama yang agung, wingit, dan serius yang tercermin melalui ekspresi *antawecana*, *sabetan*, ataupun vokal dan instrumental. Pada ekspresi *antawecana*, *rasa regu* muncul dari pilihan kata-kata yang arkhais, mengarah pada makna keagungan, penyusunan kalimat dengan bahasa yang formal dan serius, penggunaan tempo, tekanan, dan intonasi *antawecana* yang ajeg dan mendatar, dan adanya pola keselarasan dengan karakter tokoh, suasana batin, peristiwa adegan, dan unsur *garap pakeliran* lainnya.

Pada ekspresi gerak atau *sabetan* wayang, *rasa regu* memiliki diindikasikan dari pilihan gerak yang sederhana, serius, dan lugas; penggunaan tempo, tekanan, dan pola gerak yang ajeg; komposisi *tancepan* yang menggambarkan makna agung dan wingit; adanya pola kepatutan dengan karakter, suasana hati, peristiwa adegan, dan gending yang mengiringi.

Ini artinya, respons penonton ditunjukkan dari gejolak jiwa mereka, ataupun dari sikap, tindakan, dan ucapan mereka saat menyaksikan adegan tersebut. Di sini terjadi

proses menyatunya perasaan penonton dengan ekspresi pertunjukan wayang yang dilakukan dalang. Penonton terhanyut dalam suasana yang dibangun oleh kekuatan ekspresi dalang, sehingga mereka menemukan dan merasakan kepuasan estetik, atau meminjam pernyataan Aristoteles yang dinamakan *katharsis*.

Mengenai *katharsis*, Zoetmulder menyamakan dengan orang yang terpesona (*alango*) terserap seluruhnya dan tenggelam dalam objek yang dilihatnya (*lengeng, lengleng*), sehingga segala sesuatu yang lain lenyap dan terlupakan. Semua kegiatan budi berhenti. Persepsi objek sendiri menjadi samar-samar dan dalam pengalaman kesatuan, yang mengaburkan perpisahan subjek dan objek itu, kesadaran diri pun lenyap pula. Itulah yang dinamakan pengalaman ekstatik, yang merangkum pengalaman estetik dan mistik (Zoetmulder, 1983:218).

Regu dalam ekspresi vokal dan instrumental, dapat dijelaskan melalui penggunaan *sulukan* jenis *pathetan*; penggunaan syair bermakna agung dan wingit; pemakaian gending bernuansa musikal agung dan wingit; pengaturan nada, tempo, dan tekanan suara yang memiliki sifat ajeg dan mendatar; penggunaan jenis *dhodhogan-keprakan singgetan*; adanya kesesuaian dengan karakter, suasana hati, peristiwa adegan; keselarasan dengan *ginem* dan *sabetan* wayang.

Keberhasilan dalang dalam mengkomunikasikan nuansa *rasa* estetik kepada penonton, dapat dicermati pada reaksi yang terjadi pada diri penonton wayang. Ketika Nartasabda mengekspresikan *Adegan Samodra Minangkabau* dengan orientasi *rasa regu*, penonton dapat menangkap kesan *rasa* estetik tersebut yang diindikasikan melalui sikap, gerak-gerik, ataupun ucapan mereka. Nuansa *rasa regu* pada pertunjukan wayang dapat merasuk pada diri penonton, jika mereka memiliki sikap serius; dengan tatapan mata tertuju pada kelir; dan konsentrasi pendengaran pada *antawecana*, vokal dan instrumental. Penonton merasa terpaku karena secara serius mengikuti ekspresi dalang dan merasakan dirinya hanyut dalam nuansa *rasa* estetik pada pertunjukan wayang.

Respons penonton yang serius dan hanyut dalam ekspresi pertunjukan yang dilakukan dalang menunjukkan bahwa implementasi konsep *nuksma* dan *mungguh* dapat tercapai dengan baik. Dengan demikian, respons penonton merupakan unsur signifikan bagi pencapaian *nuksma* dan *mungguh* dalam pertunjukan wayang yang dilakukan oleh dalang dan kelompok karawitanya.

C. Konteks Sosial Budaya

Tercapainya *nuksma* dan *mungguh* dalam ekspresi *adegan Samodra Minangkalbu* tidak hanya dipengaruhi oleh sisi tekstual pertunjukan, namun sisi kontekstual, yakni latar sosial budaya Jawa sangat urgen menjadi penentu kualitas estetika. Soedarsono menjelaskan bahwa analisis kontekstual pada seni pertunjukan lebih menempatkan seni pertunjukan tersebut dalam konteks budaya masyarakat pemilikinya (1999:65). Di sinilah pentingnya pemahaman dalang mengenai budaya Jawa yang memberikan pengalaman jiwa untuk diekspresikan ke dalam pertunjukan wayangnya.

Dalam konteks budaya Jawa, *adegan Samodra Minangkalbu* yang menjadi intisari lakon yang dipergelarkan Nartasabda memfokuskan pemahaman mengenai *laku mistik kejawan*, yakni ajaran *manunggaling kawula-gusti*. Untuk itulah, pemaknaan mengenai *manunggaling kawula-gusti* sangat dapat menyajikan pertunjukan wayang dengan *nuksma* dan *mungguh*. Pengetahuan mengenai konsep *manunggaling kawula-gusti* menjadi acuan dalam garap *adegan Samodra Minangkalbu* yang terimplementasi pada ekspresi garap *catur, sabet, dan karawitan pakeliran*.

Adegan Samodra Minangkalbu yang menjadi intisari lakon Bima Sekti, memuat peristiwa *laku mistik* dalam budaya Jawa yang dikenal dengan konsep *manunggaling kawula-gusti*. Persatuan antara manusia dengan yang ilahi pada umumnya ditempuh dengan jalan semadi, di mana manusia memusatkan diri untuk bertemu dengan keilahian. Pada *laku semadi*, manusia akan menemukan batinnya sendiri yang pada hakekatnya merupakan asal-usul ilahi. Orientasi kepada *sangkan paran*

merupakan keyakinan dan dijadikan tujuan utama bagi manusia, sehingga dirinya kan melawan segala godaan. Manusia semacam inilah yang disebut telah mantis bagi alam luar dan mencapai hidup yang benar, atau dikenal dengan konsep *mati sajroning urip* (mati dalam hidup) dan *urip sajroning mati* (hidup dalam mati). Di sini manusia Jawa menghayati kesatuan hakiki dengan asal-usul ilahi sebagai kesatuan antara hamba dengan Tuhan (*pamora kawula Gusti*). Melalui persatuan ini, manusia Jawa menemukan *kawruh sangkan paraning dumadi* (pengetahuan tentang asal dan tujuan segala apa yang diciptakan (Magnis-Suseno, 1993:116-117).

Dalam budaya Jawa, terdapat berbagai konsep lain yang mewarnai laku mistik mereka, seperti konsep makrokosmos dan mikrokosmos, *catur warna* dan *hastabrata*, *sastrajendra*, *sonyaruri*, dan *tirta pawitra mehening suci*. Tiap-tiap konsep ini satu sama lain merupakan pertalian dalam membentuk laku mistik Jawa. Dalam semadi akan ditempuh jalan *mati sajroning urip* dan *urip sajroning mati*; menjumpai *sonyaruri*; menemukan keilahian (*manunggaling kawula-gusti*); memperoleh pengetahuan *sastrajendra*; mendapatkan gambaran *catur warna* dan *astabrata* pada perpaduan makrokosmos- mikrokosmos, memahami *tirta pawitra mahening suci*.

Sonyaruri merupakan alam kekosongan yang dikenal sebagai pusat orientasi kepercayaan Jawa. Dalam *sonyaruri* dikenal *awang-awang uwung-uwung*, yakni sesuatu yang tidak bisa diterangkan dan dideskripsikan yang merupakan perpaduan aspek transendental, esensial, imanen, dan eksistensial secara sempurna (Laksono, 1985:3). *Awang uwung* dapat dimaknai sebagai kekosongan tanpa batas, di mana tidak ada atas dan bawah dan tidak ada arah mata angin. Dalam pandangan mistik Jawa, *awang uwung* merupakan lambang yang ilahi (Magnis-Suseno, 1993:119).

Berbagai konsep yang termuat pada laku mistik Jawa seringkali dipergunakan dalang sebagai dasar dalam ekspresi seni mereka. Untuk mencapai kualitas estetika *nuksma* dan *mungguh* pada sajian *adegan Samodra Minangkalbu*, Nartasabda mendasarkan ekspresi pertunjukannya kepada pemahaman

budaya Jawa mengenai laku mistik ini. Gambaran semadi tercermin pada garap ketika Bima memasuki lautan, yang selanjutnya mendapatkan godaan berupa Nemburnawa. Keberhasilan membunuh Nemburnawa membawa hilangnya kesadaran diri Bima hingga menempuh jalan *mati sajroning urip* dan *urip sajroning mati*. Disinilah Bima berjumpa dengan keilahian yang bertumpu pada pandangan mengenai ajaran *manunggaling kawulagusti*. Nartasabda mengimplementasikan konsep *jagad gedhe* dan *jagad cilik* atau makrokosmos-mikrokosmos, yakni ketika Bima memasuki tubuh Dewa Ruci. Bima menemukan kekosongan atau dalam mistik Jawa dikenal dengan nama *awang uwung* atau *sonyaruri*. Pada tahapan selanjutnya, Bima menjumpai gambaran isi dunia dan aneka warna yang melambangkan *jagad walikan* dan nafsu manusia. Semuanya ini, oleh Nartasabda dirangkum sebagai *sastrajendra* yang termuat pada wacana verbal *catur* wayang dalam *adegan Samodra Minangkalbu*.

Kesimpulan

Bukti bahwa *nuksma* dan *mungguh* menjadi orientasi estetik dalam pertunjukan wayang dapat dilihat pada tiga indikator penting, yaitu: *pertama*, *nuksma* dan *mungguh* menjadi dasar acuan bagi dalang untuk mempergelarkan wayang yang berkualitas. Dalam hal ini, konsep *nuksma* dan *mungguh* didudukkan dalang sebagai barometer estetik untuk menyajikan pertunjukan wayang. *Kedua*, *nuksma* dan *mungguh* dijadikan ukuran bagi penonton wayang untuk memberikan penilaian estetika pertunjukan wayang. Ini berarti bahwa konsep *nuksma* dan *mungguh* dijadikan pegangan signifikan bagi penonton untuk menghayati pertunjukan wayang. *Ketiga*, *nuksma* dan *mungguh* dijadikan sebagai ruh dari pola estetika pedalangan. Pola estetika *catur*, *sabet*, dan *karawitan pakeliran* dilandasi oleh konsep *nuksma* dan *mungguh*, sehingga menghasilkan suatu strategi pengkarakteran tokoh dan peristiwa serta penyusunan alur lakon wayang yang ekspresif dan logis.

Kepustakaan

- Bambang Murtiyoso, Sumanto, Suyanto, dan Kuwato. 2007. *Teori Pedalangan Bunga Rampai Elemen-elemen Dasar Pakeliran*. Surakarta: ISI Surakarta Press dan CV Saka Production.
- De Marinis, Marco. 1994. *The Semiotics of Performance*. Terjemahan Aine O' Healy. Bloomington dan Indianapolis: Indiana University Press.
- Humardani, S.D. 1982/1983. "Kumpulan Kertas tentang Kesenian". Surakarta: ASKI.
- Laksono, P.M. 1985. *Tradisi dalam Struktur Masyarakat Jawa: Kerajaan dan Pedesaan*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Magnis-Suseno, Franz. 1993. *Etika Jawa Sebuah Analisa Falsafi tentang Kebijakan Hidup Jawa*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.
- Read, Herbert. 2000. *Seni Arti dan Problematikanya*. Yogyakarta: Duta Wacana University Press.
- Rendra, W.S. 2007. *Seni Drama untuk Remaja*. Jakarta: Burungmerak Press.
- Soedarsono, R.M. 1999. *Metodologi Penelitian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa*. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia dan Arti.Line.
- Sri Hastanto. 2006. *Pathet Harta Budaya Tradisi Jawa yang Terlantar*, Pidato Pengukuhan Guru Besar dalam Bidang Ilmu Etnomuskologi pada Institut Seni Indonesia Surakarta. Surakarta: ISI Press.
- Sugeng Nugroho, Suratno, Sudarsono, Joko Rianto, Sunarto, Widodo. 2006 *Buku Petunjuk Praktikum Pakeliran Gaya Surakarta*. Surakarta: STSI Press.
- Sunan Paku Buwana V. 1986. *Serat Centhini*, Jilid 5. Yogyakarta: Yayasan Centhini.
- Supanggah, Rahayu. 2007. *Bothekan II; Garap*. Surakarta: ISI Press Surakarta.

Sunardi: *Nuksma dan Mungguh* dalam Pertunjukan Wayang Purwa Gaya Surakarta

- Teeuw, A. 1988. *Sastra dan Ilmu Sastra: Pengantar Teori Sastra*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Tim Penyusun Balai Bahasa Yogyakarta. 2001. *Kamus Bahasa Jawa (Bausastra Jawa)*. Yogyakarta: Kanisius.
- Van Luxemburg, Jan. dkk. 1984. *Pengantar Ilmu Sastra*. Jakarta: Gramedia.
- Zoetmulder, P.J. 1991. *Manunggaling Kawula Gusti: Pantheisme dan Monisme dalam Sastra Suluk Jawa*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.
- Zoetmulder, P.J. dan Robson, S.O. 1995. *Kamus Jawa Kuna Indonesia*. Terjemahan Darusuprta dan Sumarti Suprayitna. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.