

Dinamika Pertunjukan Topeng pada Budaya Ngarot di Lelea Indramayu¹

Asep Sulaeman², H.I. Syarief Hidayat³, Ganjar Kurnia⁴, Endang Caturwati⁵
Universitas Padjadjaran Bandung
Jl. Raya Bandung – Sumedang Km.21 Jatinangor, 45363

ABSTRACT

Based on research that has been done a few years ago, about the dynamics performances Ngarot ceremonial mask, which is a cultural activity or practice of traditional ceremonies for the community to reach a meeting of Indramayu transcendental. The departure of this study encourage curiosity on the phenomena that occur on the object to be studied, it can be identified several issues that will be the basis to learn more about the phenomenon that is no change in the philosophical values, function and role in culture Ngarot mask performance, which is so Problems are how to form a mask dance in Ngarot transformation from time to time? The main problem will be revealed in this study is the change seen from aspek philosophical values, functions and roles. This study used a qualitative method, because of the problems of this research is in the area of art that narrow space, simple yet complex variable at the level of content, questioned the meaning, and questioned the phenomenon. While the approach adopted is to use a multidisciplinary approach to art, culture approach, and the approach to sociology. Target outcomes to be achieved from this study resulted in deepening the concept of meaning, and or innovating dance masks to the public. The resulting concept can be used as one of the guide also to be creative /work in an effort to revitalize and innovate other mask dance.

Keywords: Performance Masks, Ngarot, transformation, change

ABSTRAK

Berdasarkan riset yang telah dilakukan beberapa tahun yang lalu, tentang dinamika pertunjukan Topeng dalam upacara adat *Ngarot*, yaitu sebuah kegiatan atau praktik kultural tentang upacara adat bagi masyarakat Indramayu untuk mencapai pertemuan transedental. Keberangkatan penelitian ini mendorong keingintahuan atas fenomena yang terjadi pada objek yang akan diteliti, maka dapat diidentifikasi beberapa masalah yang akan dijadikan dasar untuk mengetahui lebih jauh tentang fenomena tersebut yaitu ada perubahan nilai-nilai filosofis, fungsi dan peran pertunjukan topeng dalam budaya *Ngarot*, yang jadi problematikanya adalah bagaimana wujud transformasi tari topeng dalam *Ngarot* dari masa ke masa? Masalah utama yang akan diungkapkan dalam penelitian ini adalah perubahan dilihat dari aspek nilai-nilai filosofis, fungsi dan peran. Penelitian ini menggunakan metode kualitatif, karena masalah-masalah penelitian ini ada dalam wilayah ruang seni yang sempit, variabel sederhana namun rumit dalam tataran konten, mempersoalkan makna, dan mempertanyakan fenomena. Sedangkan pendekatan yang diterapkan adalah multidisiplin dengan menggunakan pendekatan seni, pendekatan budaya, dan pendekatan sosiologi.

Target luaran yang ingin dicapai dari penelitian ini menghasilkan konsep pendalaman makna, dan atau menginovasikan tari Topeng untuk masyarakat. Konsep yang dihasilkan dapat dijadikan salah satu panduan juga untuk berkreasi/berkarya dalam upaya merevitalisasi dan menginovasi tari Topeng lainnya.

Kata kunci: Pertunjukan Topeng, *ngarot*, transformasi, perubahan

PENDAHULUAN

Di Kabupaten Indramayu khususnya di desa Lelea, banyak dilakukan bentuk-bentuk upacara tradisi, yang dilaksanakan secara kolektif oleh masyarakat pendukungnya. Upacara-upacara tersebut biasanya diiringi dengan menampilkan bentuk kesenian atau karya seni yang kaya dengan simbol-simbol atau makna-makna, yang diwujudkan ke dalam bentuk tindakan pelakunya. Menurut pemahaman Bourdieu, kompetensi artistik dapat menjadi modal simbolik karena makna suatu karya seni merupakan hasil kontruksi sosial dan eksis sedemikian rupa hanya untuk mereka yang telah menyediakan sarana-sarana untuk menyingkap sandinya (John Codd dalam Harker, 2005:172).

Kebutuhan manusia untuk mengungkap perasaan keindahan tampaknya berlaku secara universal dan berlangsung sejak lama. Kesenian sebagai salah satu bagian dari kebudayaan, merupakan perwujudan dari ekspresi estetis manusia. Di dalam konteks berkesenian terdapat unsur-unsur yang satu sama lain saling berkaitan, yaitu adanya unsur penciptaan seni oleh seniman, adanya unsur masyarakat sebagai penikmat karya seni (apresiator), dan adanya unsur karya seni.

Sebagaimana dijelaskan Johnson dalam pengantar Bourdieu tentang seni (2010:xix) bahwa "sebuah karya seni mengandung makna dan kepentingan hanya bagi orang yang memiliki kompetensi kultural, yakni kode, tempat karya itu dikodekan (*encoded*)". Kepemilikan terhadap kode, atau modal kultural ini, diakumulasi melalui satu proses panjang akuisisi atau kalkulasi yang mencakup tindakan pedagogis keluarga atau anggota-anggota kelompok (pendidikan keluarga), anggota-anggota terdidik formasi sosial (pendidikan yang tersebar), dan lembaga-lembaga sosial (pendidikan yang terlembagakan).

Secara umum karya seni lahir melalui kegiatan kreatif dari para individu atau suatu kelompok masyarakat. Ciri-ciri karya seni yang lahir dari seorang seniman paling menonjol ialah bersifat individualistik, namun karya seni yang lahir dari satu komunitas atau kelompok tertentu ciri yang paling menonjol adalah sifat kolektivitasnya. Seni yang diciptakan secara kolektif biasanya lahir dari suatu masyarakat tertentu dan untuk suatu tujuan tertentu pula. Seni-seni seperti ini biasanya dimaksudkan untuk memenuhi salah satu kebutuhan atau satu kepentingan tertentu yang terkait dengan sistem kehidupan masyarakatnya.

Bila mana pengertian itu dapat ditarik kedalam persoalan seni di masyarakat, kurang lebih mengandung pengertian seni-seni yang keberadaan dan perkembangannya merupakan warisan dari generasi ke generasi sebelumnya yang didalamnya sarat dengan konvensi-konvensi, serta berkaitan dengan kebutuhan sistem sosial kehidupan masyarakat pendukungnya. Maka seni tradisi dulu dan bahkan beberapa di antaranya masih terlihat sampai sekarang, kehidupannya terintegrasi dalam sistem sosial kehidupan masyarakat. Walaupun seni tradisi merupakan warisan dari generasi, akan tetapi bukan berarti hidup statis, ia harus terus berjalan dan berdialog dengan proses peradaban yang melingkupinya. Oleh karenanya adalah wajar bilamana seni tradisi secara wujud, fungsi, dan maknanya selalu berubah seiring dengan dinamika sosial budaya masyarakat. Perubahan itu bisa saja terletak pada pengolahan bentuk, pengetahuan serta muatan perilaku sosial yang terdapat didalamnya. Kendatipun demikian dalam seni tradisi tetap saja terdapat unsur sosial dan ruh kultural yang terus melekat sepanjang perjalanannya. Maka, seni tradisi selalu dipelajari oleh generasi berikutnya.

Tradisi dan seni tradisi tetap dipandang penting untuk dipelajari dan diwariskan ke-

pada generasi berikutnya karena terdapat keyakinan bahwa didalamnya terkandung makna yang pantas untuk diteladani dalam konteks kehidupan manusia secara kesinambungan. Artinya sebagai suatu yang terjadi pada masa lampau diteruskan untuk masa kini karena di dalamnya terdapat hal yang pantas untuk dicontoh.

Dalam kehidupan tradisional masyarakat Jawa Barat, kesenian yang fungsinya dipertunjukkan bagi suatu kepentingan masyarakat atau upacara adat dapat dijumpai di berbagai daerah. Pemahaman konteks seni pertunjukan, baik musik, tari, maupun teater, kiranya dibutuhkan pembacaan kembali terhadap ruang, waktu, dan peristiwanya (Jaeni, 2012:32). Seni Angklung misalnya di Banten. Selama mereka masih bertani tidak akan lepas dari upacara-upacara adatnya di antaranya ada yang disebut '*Ngareueus pare*', yaitu suatu upacara penaburan benih-benih di ladang (*huma*). Sebelum penaburan tersebut selalu diadakan pesta sebagai penghormatan kepada Dewi Pohaci/Dewi Sri/ Dewi Padi; *Pantun* adalah kesenian yang mengiringi upacara setelah padi diangkut ke rumah, diadakan upacara untuk menyimpan padi ke dalam lumbung (*leuit*), dalam istilah disebut "*ngidepkeun*" atau '*Netepkeun pare*' sedangkan pertunjukan *Topeng*, selain bisa disaksikan dalam acara hajatan khitanan, perkawinan, juga bisa disaksikan dalam berbagai upacara di daerah Cirebon dan Indramayu dan sekitarnya, misalnya dalam upacara *Ngunjung*, *Mapag Sri* dan *Ngarot* yang juga disebut *Kasinoman*.

Di Indramayu, banyak sekali upacara tradisional yang berkaitan dengan konteks kehidupan masyarakatnya seperti yang diungkapkan Kebudayaan Daerah Indramayu: Adat istiadat itu berorientasi pada kepercayaan (religi) dan sistem sosial, tatanan masyarakat. (1991:65). Adat istiadat yang ada di Indramayu selain *Ngarot* yaitu:

1. *Sedekah Bumi* adalah suatu ben-

tuk upacara yang diselenggarakan di tiap-tiap desa menjelang para petani akan mengerjakan sawahnya. Biasanya berlangsung di penghujung musim kemarau dan menjelang musim hujan, yaitu di sekitar bulan September. Sedekah bumi diselenggarakan di Balai desa dengan menanggapi Wayang yang mengambil cerita khusus yaitu '*Bumi Loka*'

2. *Mapag Sri* adalah suatu upacara yang masih hidup di kalangan masyarakat petani. '*Mapag*', *Mapag* dalam bahasa Indonesia berarti 'Menjemput' sedang yang dimaksud dengan 'Sri' ialah 'padi'. Dengan demikian, maka *Mapag Sri* berarti menjemput padi. *Mapag Sri* biasanya diselenggarakan menjelang musim panen sekitar bulan Maret atau April, karena panen besar di Indramayu berlangsung sekitar bulan Mei atau Juni. Upacara *Mapag Sri* diselenggarakan oleh desa dan bertempat di Bale desa diadakan pertunjukan Wayang Kulit yang mengambil ceritera 'Dewi Sri' dalam upacara-upacara itu sering disertakan berbagai jenis kesenian, baik sebagai hiburan maupun sebagai media langsung upacaranya. Para peserta upacara tersebut tampil dengan memakai pakaian yang khas dalam memperagakan prosesinya.

3. *Ngunjung* adalah suatu tradisi yang masih hidup di kalangan masyarakat Indramayu, walaupun di beberapa tempat telah jarang bahkan sudah berubah caranya. Ditinjau dari segi istilahnya, kata *Ngunjung* itu berasal dari kata '*Kunjung*' yang berarti datang. Dalam bahasa Jawa '*Ngunjung*' berarti mendatangi atau sama dengan bahasa Indonesia mengunjungi atau berkunjung. Adapun yang dimaksud dengan *Ngunjung* di sini adalah berziarah ke makam para leluhur (cikal bakal) terutama yang mendirikan desa dan kuburan nenek moyang, dengan membawa sesajen. Tradisi *Ngunjung* itu adalah warisan pra Islam yang dahulu disebut '*Srada*'. Pesta *Srada* diselenggarakan di kuburan dengan mengadakan se-

lamatan (kenduri) dan diramaikan dengan pertunjukan wayang, *Topeng*, *berokan*, dan lain-lain.

Uraian-uraian tersebut menunjukkan bahwa upacara adat yang diselenggarakan oleh masyarakat, sangat berkaitan dengan kesenian, terutama tari dan musik, sebagaimana yang diungkapkan Rohidi dalam tulisannya sebagai berikut:

Kesenian, sebagaimana juga kebudayaan, dilihat kesejajaran konsepnya, adalah pedoman hidup bagi masyarakat pendukungnya dalam mengadakan kegiatannya; yang di dalamnya berisikan perangkat-perangkat model kognisi, sistem simbolik, atau pemberian makna yang terjalin secara menyeluruh dalam simbol-simbol yang ditransmisikan secara historis. Model kognisi atau sistem simbol ini digunakan secara selektif oleh masyarakat pendukungnya untuk berkomunikasi, melestarikan, menghubungkan pengetahuan, dan bersikap serta bertindak untuk memenuhi kebutuhan integratifnya yang bertalian dengan pengungkapan atau penghayatan estetikanya (2000:10).

Hal ini seiring dengan pernyataan Widaryanto dalam Jurnal *Panggung* (2013:352), sebagaimana diketahui bahwa tari sebagai salah satu cabang seni, yang pada awalnya hadir dari gagasan ritual, sosial, dan legitimasi, berkembang menjadi acuan penting dalam ranah seni pertunjukan.

Unsur seni ini menjadi bagian dari budaya upacara adat yang terkadang dipercayai sebagai sesuatu yang tidak terpisahkan. Salah satu unsur media budaya dalam upacara itu, adalah pertunjukan *Topeng* yang mereka yakini sebagai jagat tempat berpijak yang dapat memberi perlindungan dan berkah bagi kehidupannya. Pertunjukan *Topeng* bagi masyarakat Lelea keberadaannya dianggap sebagai sesuatu yang harus ada. Seperti yang dinyatakan oleh tokoh masyarakat Lelea Samian⁶ yang juga mantan kepala desa, pernah rombongan *Topeng* yang biasa diganti dengan

rombongan *Topeng* yang lain, masyarakat protes. Masyarakat ingin tetap pengiring dalam upacara adat *Ngarot* harus tetap rombongan *Topeng* yang sejak dulu dipertunjukkan yaitu Perkumpulan Tari *Topeng Sekar Muda* dari Kecamatan Cikedung Kabupaten Indramayu yang Dalang *Topeng*-nya bernama Carpan⁷.

Tulisan ini mendorong keingintahuan atas fenomena yang terjadi pada objek yang akan diteliti, maka dapat diidentifikasi beberapa masalah yang akan dijadikan dasar untuk mengetahui lebih jauh tentang fenomena tersebut yaitu ada perubahan nilai-nilai filosofis, fungsi dan peran pertunjukan tari *Topeng* pada budaya *Ngarot*, yang jadi problematikanya adalah bagaimana wujud transformasi pertunjukan tari *Topeng* dalam *Ngarot* dari masa ke masa?

METODE

Dalam sosiologi seni Bourdieu menyatakan: Seniman merupakan seorang produser kultural yang menduduki sebuah posisi di dalam suatu ranah sosial tertentu. Demikian juga, setiap karya seni merupakan produk budaya yang ditempatkan dalam suatu gabungan kondisi ekonomi, sosial dan sejarah, yang masing-masing dapat berubah-ubah seiring perjalanan waktu (Codd dalam Harker, 2005:195).

Sebagaimana beberapa teori ekspresionis beranggapan bahwa karya seni mengungkapkan makna simbolik yang boleh jadi tidak diketahui secara sadar oleh sang seniman. Hal ini seiring dengan pernyataan Herbert Read (1943) dalam Harker (2005: 193)

Bahwa seni merupakan ekspresi kandungan mitis universal yang memancar dari lapisan bawah pikiran tak sadar kolektif yang dalam. Simbol-simbol psikus universal yang berasal-usul dari masa lalu primordial ini, terkandung dalam semua ekspresi artistik yang mengalami perubahan pada bentuk-bentuknya, namun tidak pernah

pada kandungannya. Teori-teori semacam ini sering kali merambah wilayah mistisme dimana karya seni dipahami sebagai simbol bagi 'realitas-realitas yang lebih agung'.

Cassirer (1961) dalam Harker (2005:193) tampak mengisyaratkan hal ini lewat gagasan bahwa bentuk-bentuk simbolik mewujudkan sejenis pengetahuan intuitif. Ini merupakan suatu bentuk ekspresionisme yang telah diterima secara luas melalui karya Suzan Langer (1953) dalam Harker (2005:193), menurut Langer, seniman mengetahui dengan cara nonlogis dan intuitif sifat-sifat dasar emosi, dan karenanya ia dapat menciptakan bentuk-bentuk yang akan memungkinkan ekspresi yang sesungguhnya dari emosi-emosi ini. Dengan demikian, sebuah karya seni secara esensial merupakan 'perasaan yang terobjektifikasi', sementara pengapresiasinya tidak lebih dari pengetahuan intuitif mengenai perasaan yang diekspresikannya tersebut.

Pertunjukan *Topeng* ini telah menjadi bagian upacara di beberapa daerah di wilayah pantai utara Jawa Barat (Cirebon-Indramayu). Pertunjukan *Topeng* sampai sekarang masih aktif dalam mengisi acara pada upacara adat, misalnya kesenian *Topeng* dalam upacara tradisi Desa Lelea Kabupaten Indramayu yang dikenal dengan upacara adat *Ngarot*. *Ngarot* adalah salah satu upacara adat di Desa Lelea yang berkaitan dengan pertanian. Hal ini dikarenakan daerah Lelea dikenal sebagai daerah agraris. Sebagai penganut kebudayaan agraris, masyarakat Lelea mempunyai kepercayaan, bahwa panen akan berhasil apabila keseimbangan alam ini tetap terjaga. Oleh karena itu mereka percaya, bahwa untuk meningkatkan hasil pertanian tidak cukup hanya mengandalkan kemampuan secara teknik, tetapi lebih dari itu, mereka memerlukan dukungan dan kekuatan dari dunia lain yang bisa ditembus melalui kegiatan ritual yang diwujudkan dalam upacara adat. Untuk keberhasilan panen tersebut,

maka diperlukan upacara adat *Ngarot* yang dimeriahkan dengan mempertunjukan tari *Topeng*, *Ronggeng Ketuk* dan *Tanjidor* yang merupakan upacara untuk mengawali masa tanam padi.

Guna mendalami hakekat fungsi dan makna simbolik pertunjukan *Topeng*, perlu dipahami aspek-aspek latar belakang pembentukan pertunjukan *Topeng* dalam budaya *Ngarot* itu sendiri termasuk perjalanan sejarahnya.

Pemakaian *Topeng* dalam upacara-upacara primordial suku-suku di Indonesia, semula dimaksudkan untuk menyembunyikan identitas pemakainya. Mengapa pemakai *Topeng* menyembunyikan dirinya? Agar tidak dikenal oleh peserta upacara, karena pemakai *Topeng* hanyalah 'benda hidup' yang menjadi 'perantara' dunia roh dengan manusia. Pemakaian *Topeng* sebagai simbol kehadiran roh dalam suatu upacara, sudah lazim dikenal di seluruh dunia primitif.

Konsep kepercayaan primordial Indonesia ini, ketika agama Hindu-Budha masuk, tetap hidup, hanya dengan isi konsep yang berbeda. Dalam kitab *Negarakertagama* diberitakan tentang raja yang menari memakai *Topeng* dan disebut sebagai *Sang Hyang Puspasarira*. *Topeng* yang dipakai terbuat dari emas. Dalam *Pararaton* diberitakan adanya raja Hayam Wuruk yang *anapuk* (memakai) *Topeng* dalam menari, dan dinamakan sebagai Dalang Tirtaraju.

Kenyataan bahwa raja-raja menari memakai *Topeng* dalam suatu upacara, menunjukkan adanya kesinambungan paham lama, bahwa pemakai *Topeng* dalam upacara adalah kaum kepala desa. Setelah dikenal lembaga kerajaan, maka kepala kampung atau kepala desa atau kepala suku ini dilanjutkan oleh para raja Hindu-Jawa. Dengan demikian, tarian *Topeng* berhubungan dengan hajat sosial dan lembaga pemerintahan. Penari *Topeng* bukanlah orang sembarangan, karena roh yang diminta datang juga bukan sembarang roh. Tari *Topeng* adalah tarian suci (Sumardjo, 2002:232).

Kenyataan perkembangan tari Topeng yang luas ini di Jawa dapat diambil dari karya Dr. Th. Pigeaud yang panjang lebar, dengan judul: "Javansche Volksvertoningen" (Volksleatuur Batavia 1938). Nama dari kumpulan topeng, kebanyakan menunjukkan tempat atau daerah asalnya, di Jawa Barat ada *Topeng Losari*, *Topeng Trusmi*, *Topeng Kreo*, *Topeng Palimanan*, *Topeng Sumedang*, *Topeng Pandeglang*, *Topeng Cikeusal*, *Topeng Banten*, *Topeng Cisalak*, *Topeng Karawang*, dan lain-lain. Perbedaan tempat asal biasanya juga perbedaan dalam cara permainan, bahkan dengan peralatan tonilnya dan gamelan untuk mengiringinya, pokok tiap-tiap perkumpulan mempunyai tradisi sendiri-sendiri. Yang sangat menonjol di Jawa Barat adalah *Topeng Cirebon* yang mana perkumpulan perkumpulan topengnya termasuk daerah Cirebon, seperti yang telah disebutkan ialah: dari Losari, Trusmi, Kreo, Palimanan, Kuningan dan Indramayu (Somantri, 1978/1979:10). Pernyataan ini diperkuat oleh Maman Suryaatmadja, sesungguhnya keterangan Pigeaud bahwa baik *wayang wong* maupun topeng yang tersebar di Pasundan, sumbernya berasal dari Cirebon. Baik data kepustakaan yang telah dikemukakan maupun data empiris menunjukkan tentang adanya keterlibatan kedua tokoh Islam Sunan Kalijaga dan Pangeran Panggung dalam penyebaran topeng. Kehadiran topeng di kawasan Cirebon telah berakar dalam kehidupan masyarakat pendukungnya dan bertahan dari masa ke masa melalui para penggarapnya secara turun temurun (Suryaatmadja, 1980:44).

HASIL DAN PEMBAHASAN

Transformasi Pertunjukan *Topeng*

Melalui *preliminary research* penulis membuat analisa awal observasi dinamika perkembangan pertunjukan *Topeng* pada

upacara adat *Ngarot* dengan merekonstruksi berdasarkan pada hasil wawancara beberapa tokoh yang dianggap penting, sumber-sumber bacaan, foto dan video. Secara garis besar dibagi dalam empat fase pertunjukan *Topeng*: Fase pertama tahun 1986, Panggung pertunjukan *Topeng* sejajar dengan panggung *Ronggeng Ketuk*, struktur pertunjukan *Topeng* diawali dengan menarikan *Topeng Panji*, suasana khidmat, semua peserta menyaksikan pertunjukan dengan khidmat. Penampilan kedua menarikan tarian *Baksarai*. Dalam tarian ini tidak digunakan *kedok*. Gerakannya lebih lincah dari tari *Panji*. Sebelum selesai atau kadang-kadang setelah tarian tersebut selesai, *bodor* naik pentas. Tarian ketiga tari *Topeng Samba Putih*, dalam *Topeng Cirebon* disebut *Pamindo*, yang dalam bahasa setempat disebut *Pamindo*. Dalam tarian ini penari menggunakan *kedok* berwarna putih, *kedok* lebih tengadah dibanding *Topeng Panji* yang menunduk. Gerakannya lincah diselingi dengan gerak ekspresi tertawa sambil menggoyang-goyangkan bahu. Tarian keempat adalah tari *Samba Merah*, *kedok* yang dipergunakan *kedok* Samba berwarna merah tua. Pada tarian ini *Dalang Topeng* sudah memakai *kedok* (*Topeng*). Dia duduk di atas kotak, kelincahan gerakan sama dengan tarian *Samba Putih* bedanya penari banyak duduk di atas kotak. Tarian kelima yaitu tari *Patih* atau *Tumenggung*, tarian ini menggunakan *kedok* berwarna merah muda. Tarian ini pose pertama menginjak kotak, gerakannya gagah dan lincah, kualitas tenaga kuat dan ruang gerak luas.

Tarian keenam adalah tari *Rumyang*, pada tarian ini dipergunakan *kedok* berwarna merah muda tanpa *tekes* (tutup kepala), dan sebagai gantinya memakai ikat kepala. Menurut penuturan Carpan penampilan tarian ini sifatnya tergantung kepada kebutuhan dan kondisi waktu. Tarian ketujuh yaitu tari *Klana Muda*. Dalam tarian ini digunakan *kedok Kelana* berwarna merah tua. Dalam *Topeng Cirebon* disebut tari *Rahwana* (*Ruwa-*

na atau *Rewana*) atau kadang juga disebut *Menakjingga*, karena melambangkan nafsu-nafsu yang mengekang manusia. Inilah sebabnya *kedok Klana* paling banyak memiliki *wanda*, seperti *barong* (besar dan galak), *golek* (kecil tapi galak), *dodos* (besar, bodoh, lucu), serta *wringut* (kecil, kejam, atau seperti marah). Gerakannya gagah menggunakan tenaga yang tegas dan kuat serta jangkauan ruang yang luas.

Tarian kedelapan adalah *Kelana Tua*. Pada tarian ini digunakan *kedok* berwarna merah muda. Gerakannya sama seperti *Kelana Muda*, yaitu gagah dan kasar. Tari ini tidak menggunakan *tekes* melainkan menggunakan ikat kepala. Hal ini untuk menggambarkan seorang penjajah yang bengis dan serakah.

Fase kedua, berkisar pada tahun 2000 penulis menyebut fase sakral, karena pada bagian ini ada sebuah fenomena sakral yaitu ada seorang ibu sambil menggendong anaknya ke panggung, meminta *Dalang Topeng* untuk mengobati anaknya yang sedang sakit. Tidak hanya itu, seorang ibu naik ke panggung untuk memberikan sawernya sambil memeluk *Dalang Topeng*, hal ini sebagai simbol atas kesenangannya menonton pertunjukan *Topeng*, pada wujudnya uang diberikan atau ditaburkan pada rombongan *Topeng*, tetapi hakekatnya adalah sedekah atau semacam sesaji terhadap yang gaib, untuk mendapat berkah.

Fase ketiga, tahun 2011 adalah fase inovasi, suasana *Ngarot* makin ramai dikunjungi pengunjung dari luar kota. Suasana mulai dari masuk ke tempat upacara diramaikan disepanjang jalan dari jalan Raya, hingga masuk jalan desa dipadati oleh kios-kios pedagang dan panggung-panggung hiburan yang meramaikan suasana. Pihak Pemda Indramayu juga dalam hal ini diwakili oleh Dinas Pariwisata ikut meramaikan acara ini dengan membuat spanduk dan menyumbang biaya kepada pihak Desa. Tidak hanya itu dari pihak Pemda lainpun

misalnya dari Kabupaten; Bandung, Garut, Ciamis dan Subang ikut memeriahkan Budaya *Ngarot*, padahal menurut penuturan Samian sebelumnya tidak ada. Pertunjukan *Topeng* pun tidak kalah menariknya terutama dari penonton, ada seorang ibu-ibu menari mengikuti gerakan *Dalang Topeng*.

Fase keempat tahun 2012 penulis menyebut fase perubahan, pada fase ini menurut pengamatan penulis dalam perjalanan sejarahnya pertunjukan *Topeng* ini mengalami perubahan. Perubahan tersebut terlihat dari beberapa unsur serta fungsi pemertanian tari *Topeng* sakral, sehingga kesakralan tari *Topeng* mengalami perubahan, makna religi tradisional dalam pertunjukan *Topeng* berubah dan tak lagi menjadi sentral. Unsur-unsur/symbol-simbol yang mengalami perubahan adalah 1) Ritualisme; 2) Proses upacara; 3) Fungsi dan tujuan pertunjukan; 4) Struktur tari 5) Tempat pertunjukan; 6) Struktur upacara; 7) Suasana magis dan penonton.

Dahulu tari *Topeng* dalam tradisi *Ngarot* dipentaskan disebuah panggung sejajar dan berdekatan dengan panggung *Ronggeng Ketuk*, di bagian luar tempat *Tanjidor* tapi sejajar dengan panggung *Topeng* dan *Ronggeng Ketuk*. Penonton para gadis dan ibu-ibu menonton pertunjukan *Topeng*, para pemuda dan bapak-bapak menonton pertunjukan *Ronggeng Ketuk* sambil ikut menari dengan *ronggeng*, sedangkan pertunjukan *Tanjidor* ditonton oleh penonton umum, artinya bisa ditonton oleh peserta upacara, bapak-bapak dan ibu-ibu.

Pada saat ini tempat pertunjukan *Topeng* tidak ditempatkan di atas panggung, akan tetapi ditempatkan di lantai sejajar dengan penonton semacam arena. Penempatan ini seakan panggung-panggung perorangan serta tidak ada kaitannya dengan upacara sakral kesuburan. Melemahnya eksistensi kesakralan tari *Topeng* dan mengalami perubahan adalah penempatan panggung *Topeng* tidak sejajar dengan panggung

Ronggeng Ketuk, penempatan penonton tidak teratur, kurangnya eksistensi peserta *Ngarot bujang* maupun *cawene*. Mereka sudah bubar dari tempat pertunjukan padahal pertunjukan belum berakhir. Tidak kalah menariknya lagi, yaitu *Dalang Topeng* mengajarkan tarian kepada muridnya di arena pertunjukan.

Dari empat fase seperti terlihat pada bagan 1, dapat diambil beberapa poin penting, yang berpotensi sebagai bahan untuk dikaji.

Esensi bentuk atau pertunjukan *Topeng*, relatif tidak ada perubahan yang berarti, namun terdapat pengembangan konteks pertunjukan *Topeng*, baik unsur fisik maupun non fisik. Unsur fisik misalnya termasuk keadaan panggung, penonton dan waktu pertunjukan. Adapun yang non fisik, misalnya motivasi pertunjukan, hubungan (sosial) yang terjalin antara penonton dan seniman, dan pengetahuan penonton terhadap materi dan atau simbol-simbol yang terkandung dalam pertunjukan itu sendiri.

Perubahan tempat pertunjukan *Topeng*, dari panggung menjadi bentuk arena dan di depan arena ditempatkan sepasang kursi yang tidak boleh diduduki. Hal ini menyimbolkan untuk tempat duduk Bapak

Kapol dan istri (perlu dikaji; *Dalang Topeng* mengajarkan ilmunya kepada muridnya di atas panggung? (Adakah batasan-batasan pengembangan pengajaran dalam kesenian *Topeng*).

Topeng pada dasarnya mempunyai tiga peranan dalam kehidupan masyarakatnya, sebagaimana yang ditulis Suryaatmadja, sebagai berikut:

Peranan **pertama** adalah *Topeng* dalam kehidupan sosial budaya, dijadikan sebagai sarana usaha terutama pada sistem perubahan sikap, mental dalam rangka penyebaran agama Islam. Kedua, *Topeng* dijadikan sarana pemujaan bagi para leluhur mereka. Berkaitan dengan hal ini, pada kenyataannya masyarakat masih mempercayai akan adanya mahluk halus atau mahluk gaib yang mendiami tempat-tempat atau benda-benda tertentu, seperti makam-makam, sumur-sumur, sungai-sungai benda-benda kuno dan sebagainya. Ketiga *Topeng* dijadikan sumber patokan dasar untuk mengembangkan pewarisan dari generasi ke generasi berikutnya (Suryaatmadja, 1980:21).

Masyarakat desa Lelea mempunyai fungsi dan peran dalam melaksanakan upacara ritual, mereka tidak membedakan pangkat dan golongan membaaur menjadi

Tahun 1986	Tahun 2000	Tahun 2011	Tahun 2012
Struktur Pertunjukan <i>Topeng</i> , dimulai dengan menampilkan tari <i>Panji, Baksarai, Samba Putih, Samba Merah, Tumenggung</i> atau <i>Patih, Rummyang, Klana Muda</i> dan terakhir <i>Klana tua</i>	Pertunjukan <i>Topeng</i> sakral, menempatkan seorang <i>Dalang Topeng</i> sebagai dukun. Penonton memberikan <i>sawer</i> , merupakan simbol bahwa menaburkan uang ke <i>Dalang Topeng</i> adalah sedekah atau semacam sesaji terhadap yang gaib, untuk mendapatkan berkah.	Pertunjukan <i>Topeng</i> semakin menarik, ada ibu-ibu yang ikut menari dengan <i>Dalang Topeng</i> . Pemda Indramayu yang diwakili oleh Disbudpar, diikuti dari perwakilan Pemda Kabupaten Bandung, Garut, Ciamis dan Suwang ikut meramaikan Budaya <i>Ngarot</i> .	Unsur-unsur/simbol-simbol yang mengalami perubahan yaitu 1) Ritualisme; 2) Proses upacara; 3) Fungsi dan tujuan pertunjukan; 4) Struktur tari 5) Tempat pertunjukan; 6) Struktur upacara; 7) Suasana magis dan penonton.

Bagan 1

Transformasi Pertunjukan *Topeng* dalam Budaya *Ngarot*

Catatan: sumber dianalisis dari wawancara penulis dengan tokoh masyarakat; dan observasi pada *Ngarot* 2011 dan *Ngarot* 2012

satu kesatuan yang sangat interaktif. Secara terpadu berlangsung antara media yang dipergunakan (pertunjukan *Topeng*) pada upacara dan warga masyarakat sebagai pelaku, sehingga secara psikologis mempunyai pengaruh positif.

Rasa syukur mereka tuangkan dalam bentuk suka-cita, dengan mengadakan arak-arakan dengan berbagai kreativitas, dan partisipasi dari Pemda lain seperti Pemda Kabupaten Bandung, Garut, Ciamis dan Subang ikut meramaikan dan ikut dalam puncak upacara seperti penyerahan alat-alat pertanian dan benih secara simbolik oleh bapak Kuwu dan Pamong desa kepada wakil pemuda-pemudi peserta *Ngarot*.

Peserta *Ngarot* pemuda (*cawene*) berbusana ceria memakai kain batik, selendang dan tutup kepala yang dibuat dari rangkaian bunga *kenanga*, *kantil*, *marwar*, *melati*, *cempaka*, *karniem* dan bunga *pudak* yang dikombinasikan dengan bunga-bunga kertas warna-warni. Lain halnya untuk pemuda yang sudah mempunyai pasangan ada tambahan pada tutup kepalanya berupa hiasan janur (daun kelapa muda) berbentuk '*cunduk*'/'*cula*' yang merupakan isyarat bahwa ia tidak boleh diganggu, karena sudah mempunyai pacar (calon suami). Selain itu ada sebuah mitos, bahwa bila bunga yang dipakai sebagai hiasan kepala si pemuda itu layu sebelum upacara selesai, berarti ia sudah tidak perawan lagi. Busana pemuda memakai baju *kampret* hitam dan celana pangsi warna hitam, menggunakan ikat kepala, akan tetapi ada juga yang memakai celana panjang hitam, baju putih tanpa penutup kepala. Sebenarnya untuk pakaian pemuda tidak ditentukan harus mengenakan kostum apa atau warna penentuan apa, akan tetapi tiap tahun selalu berubah menurut kesepakatan kelompok masing-masing.

Perkembangan terkini, peserta *Ngarot* berbeda dengan tahun-tahun sebelumnya, terutama dilihat dari umur, mereka kebanyakan anak-anak berumur kira-kira antara

umur sepuluh tahunan. Mereka sudah bu-bar/pulang, padahal upacara belum selesai. Perubahan ini tentunya akan berpengaruh pada makna 'konsepsi'. Konsepsi ini, adalah makna simbol. Penafsiran kebudayaan pada dasarnya adalah penafsiran simbol-simbol, sebab simbol-simbol bersifat teraba, terserap, umum, dan konkret. Minatnya adalah memahami apa arti atau makna tindakan-tindakan simbolis bagi orang-orang yang melakukannya, membeberkan 'struktur-struktur konseptual' yang dinyatakan oleh tindakan-tindakan ritual, (lihat: Geertz dalam Dillistone, 2002:116). Dapatkah bentuk-bentuk tata cara tradisional masih diberlakukan kembali secara dramatis sedemikian sehingga membawa para peserta ke dalam hubungan yang vital dengan realitas transenden?

PENUTUP

Lewat pengamatan Sketsa Teori Sosiologi Mengenai Persepsi Seni, kita bisa menyingkap, atau menyadari secara efektif, bentuk-bentuk persepsi yang sesuai dengan beragam tingkatan yang telah dikerangkakan oleh analisis teoritis lewat pemilahan abstrak. Aset kultural apapun, mulai soal masak-memasak sampai musik dodekafonik yang disuguhkan film-film Barat, bisa menjadi objek keingintahuan, yang merentang dari sekadar sensasi sederhana dan aktual sampai apresiasi yang terpelajar. Ideologi '*fresh eye*' (*mata naif*) mengabaikan fakta bahwa sensasi atau afeksi yang distimulasi karya seni sebenarnya memiliki 'nilai' yang berbeda ketika dia melandasi seluruh pengalaman estetis dengan ketika dia jadi bagian dari pengalaman yang adekuat mengenai karya seni. Karena itulah, kita dapat membedakan, melalui abstraksi ini, dua bentuk kesenangan estetis yang ekstrim dan saling bertentangan, yang dipisahkan oleh semua derajat mediasinya, yaitu: kesenangan yang menyertai persepsi estetis

yang direduksi menjadi *aithesis* sederhana, dan kesenangan yang didapatkan dari selera terpelajar, yang mengandaikan-sebagai syarat niscaya namun bukan satu-satunya-penguraian adekuat. Seperti melukis, persepsi tentang lukisan adalah sebuah aktivitas mental, minimal ketika persepsi tersebut mendukung norma-norma persepsi yang imanen di dalam karya seni atau, dengan kata lain, ketika intensi estetis pengamat diidentikan dengan intensi objek karya seni (jadi tidak mesti diidentikan dengan intensi senimannya).

Keterbacaan sebuah karya di satu zaman berbeda-beda sesuai dengan hubungan yang dimiliki para pecinta dalam satu periode tertentu dalam masyarakat tertentu dengan kode-kode periode sebelumnya. Oleh karena itu, kita dapat membedakan secara garis besar antara: periode-periode klasik, dimana sebuah gaya mencapai kesempurnaan karena para pencipta sudah mengeksploitasinya sampai titik pencapaian tertinggi, bahkan mungkin sudah menghabiskan kemungkinan-kemungkinan yang disediakan bagi seni penemuan yang diwariskan, dan periode-periode retakan, di mana seni baru penemuan ditemukan, di mana sebuah gramatika generatif mengenai bentuk-bentuk baru digandeng, dan tidak lagi meneruskan tradisi-tradisi estetis suatu masa atau sebuah lingkungan tertentu. Kata kunci 'transformasi' dimana instrumen-instrumen produksi selalu mendahului transformasi instrumen-instrumen persepsi seni dan transformasi moda-moda persepsinya berjalan lambat, karena ini adalah soal mencabut akar jenis kompetensi seni tertentu (produk dari internalisasi kode sosial, tertancap kuat dalam kebiasaan dan memori karena dia berfungsi di level sub sadar) dan soal menggantinya dengan yang lain, dengan proses internalisasi yang baru, yang sudah pasti memerlukan waktu yang lama dan sulit.

Dalang Topeng mengajarkan ilmunya ke-

pada muridnya diatas panggung adalah *Keempuan*. *Keempuan* (*Connoisseurship*) adalah sebuah 'seni' yang seperti seni berpikir atau seni kehidupan, tidak tertanam sepenuhnya dalam bentuk ajaran-ajaran (*precepts*) atau instruksi-instruksi. Proses magang bersama seorang empu mengandaikan kontak yang sama lamanya dengan kontak murid dan pemula dalam pendidikan tradisional, artinya kontak berulang-ulang dengan karya seni (atau dengan karya-karya di kelas yang sama). Seorang murid dapat menyerap tanpa sadar aturan-aturan seni, termasuk aturan yang tidak diketahui secara eksplisit oleh pencipta karya seni itu sendiri, dengan menyerahkan diri sepenuhnya kepada aturan-aturan, menghilangkan semua analisis, penyelesaian elemen-elemen, dan tindakan yang harus diikuti, maka membiarkan diri larut kedalam karya. Para pecinta seni dapat menginternalisasi prinsip-prinsip dan aturan-aturan pengonstruksian karya-karya tersebut tanpa pernah membawanya kedalam kesadaran mereka untuk dirumuskan sebagai prinsip atau aturan. Transformasi ini adalah untuk berkomunikasi dengan cara baru, untuk membuka dialog dan memunculkan partisipasi yang tidak dapat diciptakan sendiri oleh masyarakat, sebagai pelaku memerlukan dan dapat senantiasa menempatkan diri pada ruang publik, serta menjadikannya sebagai sebuah pembelajaran kepekaan, intuisi, dari gagasan kreatif dan atau menginovasikan tari *Topeng* untuk masyarakat.

Sebagaimana yang telah kita lihat, persis inilah sikap yang cenderung diambil oleh seni yang tidak terlatih, sebagai lawan dari seni akademis. Ideologi yang menyatakan bahwa semua bentuk paling modern dari seni non piguratif lebih bisa diakses langsung oleh keluguan anak-anak atau orang tidak berpendidikan dibanding oleh kompetensi yang diperoleh lewat pelatihan yang dianggap merusak, biasanya yang diperoleh dari sekolah, bukan hanya dimentahkan

oleh fakta-fakta, meskipun bentuk-bentuk paling inovatif dari seni hanya menyampaikan pesan pertama-tama kepada segelintir ahli. Fakta menunjukkan bahwa bentuk-bentuk inovatif itu juga menuntut kemampuan untuk memisahkan diri dari semua kode, tentunya mulai dengan berpisah dari kode kehidupan hidup sehari-hari, dan bahwa kemampuan ini diperoleh lewat asosiasi dengan kode-kode yang berbeda dan akhirnya lewat pengalaman tentang sejarah seni itu sendiri sebagai sebuah suksesi retakan-retakan dengan kode-kode yang ada, yang menghasilkan pengaplikasian kode-kode sosial yang berbeda secara objektif dan tepat yang disyaratkan oleh karya-karya yang tersedia sebagai sebuah keseluruhan di satu momen tertentu.

Catatan Akhir

¹Tulisan ini merupakan salah satu bagian hasil pembahasan penelitian disertasi penulis yang membahas seputar Dinamika Pertunjukan *Topeng* pada Budaya *Ngarot* di Lelea Indramayu.

²Asep Sulaeman adalah kandidat doktor pada Program Doktor Kajian Budaya (Seni) Fakultas Ilmu Budaya Universitas Padjadjaran

³H.I. Syarief Hidayat adalah Guru Besar pada Fakultas Ilmu Budaya Universitas Padjadjaran. Saat ini bertindak sebagai promotor penulis dalam proses penelitian serta penyelesaian disertasi

⁴Ganjar Kurnia adalah Guru Besar pada Fakultas Pertanian serta Rektor Universitas Padjadjaran. Saat ini bertindak sebagai co-promotor penulis dalam proses penelitian serta penyelesaian disertasi.

⁵Endang Caturwati adalah Guru Besar Jurusan Tari Sekolah Tinggi Seni Indonesia Bandung. Saat ini bertindak sebagai co-promotor penulis dalam proses penelitian serta penyelesaian disertasi.

⁶Samian narasumber tokoh masyarakat dan mantan kepala desa Lelea

⁷Carpan narasumber dan *Dalang Topeng* per kumpulan *Topeng 'Sekar Muda'* dari kecamatan Cikédung Indramayu.

Daftar Pustaka

- Bourdieu, Pierre
2010 *ArenaProduksi Kultural, Sebuah Kajian Sosiologi Budaya*. Diterjemahkan oleh Yudi Santosa. Bantul: Kreasi Wacana
- Dillistone, F.W
2002 *The power of Symbols*. Diterjemahkan oleh A. Widyamartaya. Yogyakarta: Kanisius
- FX. Widaryanto dan Sri Rustiyanti
2013 "Konsep Lawang Sewu atau White Box sebagai Fenomena Baru Proses Kreatif Kebertubuhan" *Jurnal Pangung*. Vol. 23 No. 4, Desember
- Harker, Richard, Cheelen Mahar & Chris Wilkes
2005 (Habitus x Modal) + Ranah = Praktek, Pengantar Paling Komprehensif kepada Pemikiran Pierre Bourdieu. Yogyakarta: Jalasutra
- Jakob Sumardjo
2002 *Arkeologi Budaya Indonesia*. Yogyakarta: Penerbit Kalam
- Jaeni
2012 *Komunikasi Estetik Menggagas Kajian Seni dari Peristiwa Komunikasi Pertunjukan*. Bogor: PT Penerbit IPB Press
- Maman Suryaatmadja
1980 "Topeng Cirebon". Bandung: *Laporan Penelitian ASTI*
- ,
1985 "Pertunjukan *Topeng* Suatu Penelaahan Segi Busananya". *Laporan Penelitian*. Bandung: ASTI

Ope Mustapa
1991 *"Kebudayaan Daerah Indramayu"*. In-
dramayu: Pemerintah Kabupaten
Daerah Tingkat II

R. Gaos Somantri
1978 *"Topeng Cirebon"*. Bandung: Proyek

Pengembangan Institut Kesenian In-
donesia Sub. Proyek ASTI

Tjetjep Rohendi Rohidi
2000 *Kesenian Dalam Pendekatan Kebudayaan*. STISI Press Pusat Penelitian dan
Pengabdian Masyarakat (P3M)