

Transformasi Arja ke dalam Wayang Kulit Arja Lakon Citta Kelangen Dalang I Made Sidja

I Putu Gede Budhi Danaswara¹, I Nyoman Sedana², I Gusti Putu Sudarta³

^{1,2,3} Program Magister, Institut Seni Indonesia Denpasar

e-mail: budhidanaswara@gmail.com¹, bali.module@yahoo.com²,
vajrajnyana@yahoo.com³

Abstrak

Penelitian ini mengangkat pokok masalah yaitu : 1) Bagaimana transformasi *arja* ke dalam wayang kulit *arja* lakon Citta Kelangen Dalang I Made Sidja ?. Penelitian ini dirancang sebagai penelitian kualitatif dengan menggunakan tiga teori yaitu teori *transformasi*. secara umum, penelitian ini bertujuan : 1) Mendapatkan informasi yang jelas tentang tranformasi *arja* ke dalam wayang kulit *arja* lakon Citta Kelangen Dalang I Made Sidja ; 2) Menyuguhkan lakon Citta Kelangen yang dibawakan Dalang I Made Sidja mengandung unsur kreativitas yang tinggi, *kawi dalang*, makna serta sangat lengkap dalam struktur dramatik lakon ; 3) Memaparkan pertunjukan wayang kulit *arja* lakon Citta Kelangen Dalang I Made Sidja sebagai pengetahuan sehingga diketahui oleh praktisi pewayangan dan masyarakat luas pada saat ini hingga masa yang akan datang. Metode-metode pengumpulan data yang digunakan meliputi observasi, wawancara, dokumentasi, dan kepustakaan. Seluruh data diolah menggunakan teknik deskriptif. Hasil yang diperoleh dalam : 1) transformasi *arja* ke dalam wayang kulit *arja* lakon Citta Kelangen Dalang I Made Sidja adalah -tranformasi tata rias wajah pemain *arja* ke dalam wajah wayang kulit *arja* ; -tranformasi busana penari *arja* ke dalam bentuk busana wayang kulit *arja* ; -tranformasi gerak tari penari *arja* ke dalam *tatikesan* wayang kulit *arja* ; -tranformasi suara vocal penari *arja* ke dalam suara *vocal I Made Sidja sebagai dalang* wayang kulit *arja* ; dan -bentuk penyajian *arja* ke dalam wayang kulit *arja*.

Kata kunci: *Transformasi, Wayang Arja, Dalang I Made Sidja*

Abstract

This research raises the main issues, namely: 1) How is the transformation of *arja* into the *arja* leather puppet in the play Citta Kelangen Dalang I Made Sidja? This research was designed as qualitative research using three theories, namely transformation theory. In general, this research aims to: 1) Obtain clear information about the transformation of *arja* into the *arja* leather puppets in the play Citta Kelangen by Dalang I Made Sidja; 2) Presenting the play Citta Kelangen performed by Dalang I Made Sidja, which contains elements of high creativity, *kawi dalang*, meaning and is very complete in the dramatic structure of the play; 3) Presenting the wayang kulit *arja* performance of the play Citta Kelangen Dalang I Made Sidja as knowledge so that it is known by wayang practitioners and the wider community now and in the future. The data collection methods used include observation, interviews, documentation and literature. All data is processed using descriptive techniques. The results obtained in: 1) the transformation of the *arja* into the *arja* leather puppets of the play Citta Kelangen Dalang I Made Sidja are - the transformation of the *arja* performer's facial make-up into the faces of the *arja* leather puppets; -transformation of *arja* dancers' clothing into the form of *arja* leather puppet clothing; -transformation of the *Arja* dancers' dance movements into *Arja* shadow puppet *tatikesan*; -transformation of the vocal sounds of *Arja* dancers into the vocal sounds of I Made Sidja as the *Arja* shadow puppet puppeteer; and -the form of presentation of *arja* in the *arja* leather puppets.

Keywords: *Transformation, Wayang Arja, Dalang I Made Sidja*

PENDAHULUAN

Arja merupakan salah satu seni pertunjukan klasik di Bali, yang dikemas dengan tiga unsur pokok seni yakni Drama, Tari, dan *Tembang*. Dalam praktek *arja*, pemain tidak hanya dituntut dapat menari dengan gerakan yang luwes, namun harus menguasai dan memahami *tembang* sesuai dengan pakem *tembang macapat* yang digunakan dalam *pengarjan*. *Tembang* yang dilantunkan difungsikan sebagai media ungkap suasana yang tergambar dengan menceritakan segala sesuatu yang terjadi dalam alur cerita. *Arja* juga merupakan salah satu seni pertunjukan yang sampai saat ini masih tetap eksis di Bali, terlihat dari banyaknya komunitas-komunitas *arja* seperti Akah Canging, Canging Mas, Printing Mas, dan masih banyak lagi *sekaa* yang berkecimpung di dunia *pengarjan*. Hal itu tidak dapat dipungkiri karena antusias masyarakat Bali yang banyak menanggapi seni pertunjukan ini sebagai hiburan yang bermasyarakat. Oleh karena itu, *arja* digolongkan sebagai seni *balih-balihan* yang dijadikan sebagai hiburan masyarakat khususnya di Bali.

Menurut Bandem dan de Boer (1981:89), *arja* adalah perpaduan antara drama, tari, dan musik yang saling mendukung dan tidak dapat dipisahkan, dan menjadi suatu bentuk tontonan yang menyatu. Pemain berakting dengan menari dan menyanyi yang mengikuti irama musik iringannya, disamping itu ada juga yang menggunakan dialog-dialog lain yang diucapkan dalam bahasa Bali maupun bahasa Kawi. Sedangkan menurut Dibia (1992 : 20), *arja* adalah kesenian tradisional Bali yang memiliki kehidupan yang dinamis. Dramatari dengan dialog *tembang macapat* ini pernah mengalami pasang surut, bahkan pernah diperkirakan akan segera sirna, namun kenyataannya hingga kini masih tetap ada. Tidak dapat dipungkiri, sebagai kesenian rakyat, keberadaan *arja* pada masa lampau tidak sama dengan keberadaannya yang sekarang.

Dramatari *arja* merupakan perkembangan dramatari *gambuh* yaitu dramatari yang dianggap paling tua di Bali, yang mendapat pengaruh yang cukup besar dari Jawa Timur yaitu kerajaan Majapahit. Dikatakan juga bahwa *gambuh* diciptakan oleh Sri Udayana dengan meramu materi gerak tari Jawa dan Bali (Soedarsono, 1979:10). Hubungan antara Bali dan Jawa memuncak setelah kejatuhan Majapahit ke tangan-orang-orang Islam pada permukaan abad 16. Seni dramatari *arja* pada dasarnya adalah sebuah kesenian dramatari musikal, yang menggunakan retorika vokal *tembang* dengan lakon yang bersumber pada cerita Panji (Malat) (Tim Penyusun, 2022 : 6).

Awal mula kemunculan *arja* di Bali hingga kini belum dapat dipastikan. Hingga sejauh ini, para ahli seni pertunjukan Bali pada umumnya sepakat bahwa *arja* sudah muncul di Bali sekitar dekade ketiga dari abad XIX, yaitu sekitar tahun 1825, pada zaman pemerintahan I Dewa Agung Gde Kusamba dari Puri Klungkung, raja dengan kekuasaan tertinggi di Bali. I Dewa Agung Gde Kusamba mangkat pada akhir 50 tahun pemerintahannya. Upacara kremasi jenazahnya atau dikenal dengan nama *palebun* menjadi acara pembakaran jenazah paling terkenal dalam sejarah Bali. Seluruh raja dan bangsawan dari kerajaan-kerajaan lainnya di seluruh Bali hadir dalam *palebun* itu dan memberikan sumbangan dalam pelaksanaan upacara tersebut. Raja Badung dan Gianyar mengirimkan penari-penari dan musisi-musisi untuk membantu persiapan upacara *palebun* tersebut. Kelompok kombinasi dibentuk untuk menampilkan pertunjukan khusus dan baru hingga kemudian dikenal dengan nama *arja*. Namun, belum ada yang dapat memastikan bagaimana bentuk *arja* dari zaman Kerajaan Klungkung tersebut (Dibia, 1978:44; Bandem dan de Boer, 1981:90).

Pertunjukan ini sebagai penghormatan untuk Ida Dewa Agung Kusamba yang wafat akibat melerai pertarungan antara Bangli dengan Satrya Taman Bali, selain sebagai wujud penghormatan juga sebagai bentuk sindiran kepada I Gusti Ayu Karangasem karena tidak mau melaksanakan prosesi "*Labuh Gen*" yang merupakan prosesi penceburan diri istri kedalam api saat sang suami wafat sebagai wujud kesetiaan, namun hal ini ditolak oleh Gusti Ayu Karangasem yang dinilai sebagai tingkah memalukan oleh elit Bali pada masa itu, maka lakon *arja* "*Kesayang Limbur*" yang dipergunakan sebagai sindiran pada masa itu oleh

I Dewa Agung Manggis raja Puri Gianyar, dan I Dewa Agung Jambe raja Puri Badung pada saat Pelebon Ida Dewa Agung Kusamba (Tim Penyusun, 2022 : 7).

Kata *arja* diduga berasal dari kata *reja* atau *areja* dalam bahasa Kawi yang antara lain berarti cantik, manis, tampan, indah, dan menarik (Zoetmulder dan Robson, 2006 : 936). Salah satu sumber sastra yang di dalamnya menyebut *arja* adalah *kidung Siwaratri Kalpa*, sebuah karya sastra kidung yang berasal dari abad XV karya sastrawan agung Mpu Tanakung. Pada bait 37, dari karya ini, terdapat satu kalimat yang berbunyi :

“...yadin mangucapang kidung rumanang kakawin apasang Arja lan nita...”

Terjemahannya :

...serta melantunkan *kidung*, mendengarkan *kakawin*, atau seni drama yang dipadukan dengan permainan judi... (Teeuw, 1969 : 142-3)

Pada tahun 1904 di daerah Sukawati dan sekitarnya muncul suatu pertunjukan seni drama menggunakan *tembang* dengan bentuk pertunjukan yang sangat sederhana, tanpa gamelan pengiring dan dilakukan secara berpindah-pindah. Oleh masyarakat setempat seni drama dengan penampilan sederhana ini disebut dengan *arja doyong*. *Arja doyong* adalah seni drama berdialog nyanyian atau *tembang* yang dibawakan oleh seorang pemain laki-laki yang memainkan semua peran yang ada di dalam cerita dan menggunakan lakon-lakon dari cerita Panji atau Malat. Pemain ini menggunakan busana yang sangat sederhana, tanpa rias muka, dan tanpa iringan musik. Pertunjukan ini juga dikenal dengan nama *arja negak* karena ketika menyajikan tokoh-tokoh dalam lakon penarinya lebih banyak duduk atau jongkok (Dibia, 2017 : 15).

Sejumlah dokumen juga menunjukkan bahwa pada tahun 1920-an, *arja* telah tumbuh menjadi sebuah pertunjukan yang kompleks dan dibawakan oleh pemain campuran laki-laki dan perempuan. Lakon-lakon yang dibawakan masih didominasi oleh cerita Panji, cerita rakyat Bali seperti Basur, Cupak, dan Jayaprana-Layonsari. Ada juga cerita rakyat dari Tiongkok yaitu Sampik Ing Tai mulai digunakan dalam pertunjukan *Arja* (Dibia, 2017 : 16). Sejak tahun 1930-an, seperti yang ditulis deZoete dan Spies (1972 : 321-322), *arja* juga menampilkan lakon-lakon berisikan kisah cinta yang diambil dari budaya Betawi yaitu Tuan Wei dan juga cerita Mahabharata seperti Gatotkaca Seraya.

Pada tahun 1940-an dramatari *arja* lebih disempurnakan lagi yang disebut dengan *arja gede*. Disebut *arja gede* karena jumlah pemainnya lebih banyak dan lengkap (Soedarsono, 2011:199). Pada zaman ini, *arja* mulai menemukan bentuknya seperti sekarang. Hal ini ditandai dengan mulai digunakannya ansambel kecil bersuara lembut yang disebut *gaguntangan*. *Gamelan* ini didominasi oleh alat-alat musik bambu terutama dua buah alat musik pukul (*idiophone*) yang disebut *guntang*. Satu yang bernada rendah “*pur*” yang biasa disebut dengan *guntang kempur* dan yang lebih kecil benada tinggi “*tii*” yang disebut dengan *guntang kempli* atau *kajar*. Digunakannya *gamelan gaguntangan* menandakan dimulainya sebuah era baru yaitu *arja gaguntangan*. Selain menggunakan *gamelan gaguntangan*, *arja* mulai menampilkan struktur formal 4 (empat) babak utama (*stock scenes*), dan digunakannya *tembang macapat* yang lebih kaya dan bervariasi, gerak-gerak tari yang lebih berpola, serta menggunakan narasi dan dialog berbahasa Bali dan Kawi atau Jawa Kuna (Dibia, 2017 : 17).

Sekitar tahun 1960-an sampai 1970-an, *arja* mencapai puncak kejayaannya. Ketika itu, kesenian *arja* bermunculan hampir di setiap desa, terutama di Bali Selatan. Di beberapa tempat, *arja* bahkan muncul di setiap banjar seperti di Desa Singapadu yang ketika itu terdiri dari 13 banjar, muncul tidak kurang 10 (sepuluh) *sekaa arja*, 9 (sembilan) *sekaa Arja sebunan* (dramatari *arja* yang dimainkan oleh sebuah grup yang para anggotanya berasal dari satu tempat atau wilayah) dan 1 (satu) *sekaa selupsupan* (dramatari *arja* yang dimainkan oleh sebuah grup yang para anggotanya berasal dari berbagai tempat atau wilayah) (Dibia, 2017 : 18).

Pertunjukan *arja* mulai memperhitungkan unsur-unsur estetisnya, seperti perbendaharaan gerak, *tembang*, musik, serta penambahan tokoh untuk menunjang alur cerita yang lebih lengkap. Teknik dalam membawakan *arja* dengan pola-pola yang terdapat di dalamnya terkait satu dengan yang lainnya. *Arja* tidak terlepas dari keberadaan *pupuh*

sebagai bagian dari *tembang*, maka penempatan dan sinkronisasi sangat diperlukan ketika memadukan beberapa unsur-unsur pembentuk dramatari *arja* tersebut. Peranan *pupuh* berada pada setiap adegan struktur pertunjukannya yang dibagi menjadi 3 adegan yaitu : pembukaan atau pengenalan karakter (*papeson*), bercerita (*panyarita*), dialog atau pemutus cerita (*patemon lan pekaad*). Penggunaan *pupuh* menjadi sebuah kewajiban bagi tokoh-tokoh protagonist (baik) atau sering disebut tokoh *manis*, yang seluruh dialognya dari awal hingga akhir menggunakan *pupuh*, tetapi tokoh yang berlawanan dan terkesan bebas atau disebut dengan *buduh* diperkenankan menggunakan retorika dialog tanpa *pupuh* pada bagian monolog, dialog, maupun epilognya.

Pada tahun 1976, muncul ide untuk mentransformasikan pertunjukan *arja* ke dalam bentuk wayang kulit yang diungkapkan oleh Alm. I Ketut Rindha dalam Loka Karya *Arja* se-Bali tanggal 29-30 Desember 1976 di Hotel Rama Denpasar. Pemerintah Provinsi Bali melalui Listibya dan Yayasan Pewayangan memberikan bantuan dan dorongan dalam penggarapan wayang kreasi baru yang dikenal dengan nama Wayang Kulit *Arja*. Wayang Kulit *Arja* diciptakan oleh Dalang I Made Sidja, seorang dalang dari Banjar Dana, Desa Bona, Kecamatan Blahbatuh, Kabupaten Gianyar. Wayang Kulit *Arja* pertama kali dipentaskan atau digelar di Puri Agung Gianyar pada tanggal 8 Januari 1977 dengan menyajikan lakon Citta Kelangen (Sedana, 1994 : 24), Lakon ini mengisahkan hubungan asmara antara Diah Rangke Sari (*Galuh Daha*) dengan salah seorang abadinya yang bernama I Made Citta Kelangen (*Mantri Manis*). Hubungan mereka diketahui oleh Pramiswari (*Limbur*) Kerajaan Daha sangat marah dan mengusir Citta Kelangen dari istana. Citta Kelangen diiringi oleh *Punta* dan *Kartala* harus meninggalkan pekerjaannya sebagai tukang rias tuan putri yang sekaligus kekasihnya, serta dipaksa untuk hidup sebagai pengembala itik di sawah. Tidak tahan dipisahkan dari kekasihnya, Diah Rangkesari nekat mencari Citta Kelangen di sawah dan mengajaknya ke *kaputren* untuk meneruskan percintaan mereka.

Guna menghindari konflik dengan putrinya sendiri yang dikhawatirkan akan minggat dari istana, Pramiswari mencari putranya di Magada, agar segera melamar Diah Rangkesari. Ketika Diah Rangkesari menolak cinta Pangeran Magada (*Mantri Buduh*), Pramiswari sangat marah, sehingga menitahkan Patih Werda Mangsa agar membunuh Citta Kelangen. Setelah siasat Werda Wangsa berhasil menggiring Citta Kelangen ke dalam hutan, ternyata Werda Wangsa tidak mampu membunuhnya tanpa petunjuk Citta Kelangen sendiri. Melalui surat yang ditemuinya di bawah kasur, Diah Rangkesari segera menyusul perjalan Citta Kelangen ke tengah hutan. Melihat Citta Kelangen sudah tewas terbunuh maka Diah Rangkesari menjadi sangat sedih. Di tengah kesedihannya, tiba-tiba Citta Kelangen dihidupkan kembali oleh para dewata. Setelah terungkap, bahwa Citta Kelangen bukan seorang pemuda dari kasta rendah melainkan seorang putra raja, hubungan mereka berdua direstui (Sedana, 1997 : 23).

Pagelaran atau pertunjukan pertama Wayang Kulit *Arja* disambut dengan hangat dan meriah dari kalangan masyarakat pecinta wayang dan Pemerintah Provinsi Bali. Wayang Kulit *Arja* mulai pentas di berbagai tempat seperti *Art Centre* Denpasar, TVRI, Pura Samuan Tiga, dan tempat lainnya dengan lakon-lakon yang semakin berkembang seperti *Godogan*, *Singala-alan*, *Luh Marthalangu*, dan lainnya (Sedana, 1986 : 39).

Pada masa-masa berikutnya, Wayang Kulit *Arja* mengalami kemunduran dalam perkembangannya. Setelah satu dekade terciptanya Wayang Kulit *Arja*, ASTI Denpasar memasukan Wayang Kulit *Arja* ke dalam matakuliah pada tahun akademik 1987/1988. Mata kuliah ini dibimbing langsung oleh Dalang I Made Sidja dan diikuti oleh 7 (tujuh) orang mahasiswa dari jurusan Pedalangan yaitu : I Ketut Kaca Winaya, I Made Marajaya, I Made Yudabakti, I Gusti Ngurah Serama Semadi, Dewa Ketut Wicaksana, I Ketut Kodi, dan I Nyoman Sedana (Sedana, 1997 : 3)

Pada tahun berikutnya, Wayang Kulit *Arja* dipentaskan sebagai ujian sarjana seni bidang seni pedalangan oleh I Nyoman Sedana di ASTI Denpasar dan langsung dipentaskan untuk ngayah di Pura Tegalwangi, Tegallinggah, Gianyar dengan lakon "*Luh Marthalangu*". Pada tahun 1991, Wayang Kulit *Arja* kembali dipentaskan oleh seorang dalang wanita yaitu

Ni Nyoman Tjandri dalam rangka Pesta Kesenian Bali XIII dengan lakon "*Limun Hilang Serepet Teka*". Pada tahun 1994 Wayang Kulit *Arja* kembali bangkit dengan dipentaskannya di berbagai tempat pada tahun tersebut. Pada tanggal 1 April 1994, pada saat perayaan Ulang Tahun Sanggar Paripurna yang ke-4 (empat), Dalang Made Sidja kembali mementaskan Wayang Kulit *Arja* kemudian disusul dengan ngayah di Banjar Mas, Desa Wanayu, Gianyar. Kemudian pada tanggal 18 Agustus 1994, Wayang Kulit *Arja* dipentaskan dengan lakon Panji oleh I Wayan Wija, seorang seniman dalang yang juga menciptakan Wayang Tantri di Jaba Pura Desa, Banjar Babakan, Sukawati, Gianyar. Pada tahun 1996, Ni Nyoman Tjandri juga kembali mementaskan Wayang Kulit *Arja* pada acara Pekan Pewayangan Regional yang dilaksanakan mulai tanggal 26 Oktober sampai dengan 1 November 1996 dengan lakon "*Bandana Kencana*" (Sedana, 1997 : 9-12)

Melihat perkembangan Wayang Kulit *Arja* yang mulai bangkit, Dinas Kebudayaan Provinsi Daerah Tingkat I. Bali menyelenggarakan Festival Wayang *Arja* se-Bali yang digelar pada tanggal; 4 – 20 Desember 1996. Dalam festival tersebut, para dalang Wayang Kulit *Arja* sebagai wakil dari kabupaten dan kotamadya juga dinilai oleh para dewan juri yang terdiri dari : I Nyoman Sumandhi, I Nyoman Sedana, Dewa Ngakan Sayang, I Made Sidja, dan Ida Bagus Raka. Setelah rapat dewan juri pada tanggal 20 Desember 1996 di Kantor Dinas Kebudayaan, maka disepakati dalang dengan penyaji terbaik adalah I Nyoman Sudana, dari Tumbak Bayuh, Mengwi sebagai wakil Badung (Sedana, 1997 : 13-14). Setelah mendapatkan penyaji terbaik, maka I Nyoman Sudana, dari Tumbak Bayuh, Mengwi, Badung mendapatkan tawaran mementaskan Wayang Kulit *Arja* di beberapa tempat hingga mengisi acara mengenai Wayang Kulit *Arja* TVRI.

Dewasa ini, Wayang Kulit *Arja* mengalami kemunduran yang sangat signifikan bahkan dapat dikatakan mati suri karena tidak adanya pementasan Wayang Kulit *Arja*. Faktor-faktor yang menghambat perkembangan Wayang Kulit *Arja* antara lain : 1. Pertunjukan yang monoton dan membosankan dengan lambatnya muncul cerita ; 2) Pertunjukan yang sangat melelahkan ; 3) Penonton lebih suka menonton dramatar *Arja* daripada Wayang Kulit *Arja* ; 4) Pakem Tembang Bali yang cukup sulit dan kompleks ; 5) Tantangan berat bagi dalang yang ingin mementaskan ; 6) Wujud fisik dari Wayang Kulit *Arja* yang sudah langka dan ada yang sudah menjadi koleksi museum baik di Bali ataupun di Jakarta. (Sedana, 1997 : 3-6)

Menilik dari keberadaan perkembangan Wayang Kulit *Arja* yang cukup panjang dan sudah mengalami kemunduran pada dewasa ini, maka penulis memiliki ketertarikan untuk mengkaji mengenai Wayang Kulit *Arja* dalam tesis yang berjudul Transformasi *Arja* ke dalam Wayang Kulit *Arja* Lakon Citta Kelangen Dalang I Made Sidja.

Alasan penulis mengangkat tesis dengan judul "Transformasi *Arja* ke dalam Wayang Kulit *Arja* Lakon Citta Kelangen Dalang I Made Sidja", yaitu :

- 1) Wayang Kulit *Arja* merupakan salah satu warisa budaya yang adiluhung sehingga perlu dipertahankan dan diperkenalkan kepada generasi yang akan mendatang.
- 2) Wayang Kulit *Arja* yang merupakan transformasi dari Dramatari *Arja* dalam lakon Citta Kelangen Dalang I Made Sidja sangat menarik untuk dikaji karena merupakan sejarah pertama kali munculnya wayang *arja* berdasarkan hasil Loka Karya *Arja* se-Bali 1976 dengan lakon Citta Kelangen merupakan lakon pertama yang dipentaskan dan merupakan karangan dari Dalang I Made Sidja sendiri.
- 3) Wayang Kulit *Arja* Lakon Citta Kelangen oleh Dalang I Made Sidja sangat lengkap dalam tokoh, penokohan, pupuh, dan struktur dramatik lakon sehingga dapat digunakan kedepannya sebagai modul pembelajaran Wayang Kulit *Arja* yang dapat dipelajari oleh para dalang di masa mendatang.
- 4) Wayang Kulit *Arja* Lakon Citta Kelangen Dalang I Made Sidja dijadikan bahan ajar Mata Kuliah Keahlian yaitu Wayang Kulit *Arja* di Program Studi Seni Pedalangan dari tahun 1989 yang pada saat itu masih bernama STSI Denpasar dan diajarkan langsung oleh Dalang I Made Sidja hingga di Program Studi Seni Pedalangan, Institut Seni Indonesia Denpasar yang dilanjutkan oleh I Nyoman Sedana. Namun, sekarang lakon tersebut sudah diganti dengan lakon lainnya dan dilanjutkan dengan I Ketut Suidana.

METODE

Penulisan tesis “Transformasi *Arja* ke dalam Wayang Kulit *Arja* Lakon Citta Kelangen Dalang I Made Sidja” dilakukan dengan merancang terlebih dahulu segala teknis yang akan dilakukan di dalam mencari data. Jenis penelitian dalam tulisan ini tergolong jenis penelitian kualitatif. Menurut Strauss dan Corbin (dalam Basrowi dan Sukidin, 2002 : 1) mengatakan bahwa penelitian kualitatif adalah jenis penelitian yang menghasilkan penemuan-penemuan yang tidak dapat dicapai dengan menggunakan prosedur-prosedur statistik atau dengan cara kuantitatif lainnya. Sugiyono mendefinisikan metode kualitatif sebagai metode penelitian yang digunakan untuk meneliti pada kondisi obyek yang alamiah, dimana penelitian adalah sebagai instrumen kunci, teknik pengumpulan data dilakukan secara gabungan, analisis data bersifat induktif, dan hasil penelitian kualitatif lebih menekankan makna dari pada *generalisasi* (Sugiyono, 2010: 9).

Kriteria data dalam penelitian kualitatif adalah data yang pasti, penelitian kualitatif lebih bersifat deskriptif, data yang terkumpul berbentuk kata-kata atau gambar, sehingga tidak menekankan pada angka. Data yang terkumpul setelah dianalisis selanjutnya dideskripsikan sehingga mudah dipahami oleh orang lain. Berdasarkan pada definisi diatas, model penelitian kualitatif ialah dengan pertimbangan-pertimbangan yaitu: (1) penulis berusaha untuk tidak memanipulasi latar penelitian yang mana cakupannya membahas wayang kulit *arja* lakon Citta Kelangen Dalang I Made Sidja, (2) metode ini digunakan untuk obyek yang alamiah atau *natural setting*, sehingga metode penelitian ini bisa menjadikan penelitian ini sebagai penelitian yang natural atau tidak dibuat-buat. (3) menekankan pada transformasi *arja* ke dalam wayang kulit *arja* lakon Citta Kelangen Dalang I Made Sidja. Kajian ini akan berorientasi pada kepentingan umum sebagai bentuk apresiasi penulis dalam pelestarian budaya bidang pedalangan atau pewayangan.

Pendekatan kualitatif ada lima jenis, yaitu : biografi, fenomenologi, penelitian *grounded theory*, etnografi dan studi kasus. Pendekatan biografi digunakan untuk meneliti satu individu jika materinya tersedia, dan mudah didapat dan individu yang diteliti mau berbagi informasi. Pendekatan fenomenologi digunakan untuk meneliti sebuah fenomena dan makna yang dikandung untuk suatu individu. Pendekatan *grounded theory* digunakan untuk menghasilkan dan mengembangkan teori. Pendekatan etnografi digunakan untuk meneliti perilaku sebuah grup pertukaran kebudayaan atau individual. Sedangkan pendekatan studi kasus digunakan untuk meneliti suatu kasus yang terjadi pada waktu dan tempat tertentu (Satori, 2010 : 33-36). Dasar pendekatan kualitatif yang dipakai dalam penelitian ini adalah gabungan dari pendekatan biografi, pendekatan fenomenologi, dan pendekatan studi kasus.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Dalam Kamus Besar Bahasa Indonesia (<https://kbbi.web.id/transformasi>) transformasi/trans-for-ma-si/ n 1 perubahan rupa (bentuk, sifat, fungsi, dan sebagainya): 2 Ling perubahan struktur gramatikal menjadi struktur gramatikal lain dengan menambah, mengurangi, atau menata kembali unsur-unsurnya. Kemudian ada pendapat dari Jorge Silveti dalam buku “*Pengantar Arsitektur*” Universitas Tarumanegara (1999). Transformasi adalah operasi yang dilakukan pada elemen-elemen batasan yang ada dengan mengacu pada wujud asli dan fungsi kanoniknya, dengan cara pendistorsian, pengelompokan dan penyusutan kembali atau secara umum dengan mengubahnya sedemikian rupa sehingga mencapai bentuk tahap akhir dan memberikan arti baru namun tetap memiliki nilai-nilai aslinya. Transformasi juga merupakan proses perubahan sedemikian sehingga bentuk tersebut mencapai tingkat tinggi, menjawab keserbaragaman dinamika internal dan eksternal, bisa juga merupakan suatu proses dan fenomena dari perubahan bentuk yang terjadi karena adanya perubahan keadaan.

Kemudian Laseau (dalam Stephanie Jill Najoo dan Johansen Mandey, 2011:120), mengelompokkan transformasi menjadi 4 kategori transformasi yaitu : 1) Transformasi bersifat (geometri) bentuk geometri yang berubah dengan komponen pembentuk dan fungsi ruang yang sama ; 2) Transformasi bersifat hiasan (ornamental) dilakukan dengan

menggeser, memutar, mencerminkan, menjungkirbalikan, melipat, dan yang lainnya ; 3) Transformasi bersifat (kebalikan) pembalikan citra pada figur objek yang akan ditransformasi dimana citra objek dirubah menjadi citra sebaliknya ; 4) Transformasi bersifat (merancukan) kebebasan perancang dalam beraktifitas. Berdasarkan pendapat Laseau, transformasi yang terjadi pada transformasi *arja* ke dalam wayang kulit *arja* lakon Citta Kelangen Dalang I Made Sidja adalah transformasi bersifat geometri yaitu bentuk geometri yang berubah dengan komponen pembentuk dan fungsi ruang yang sama. Dimana bentuk *arja* yang pada awalnya berbentuk dramatari dengan orang atau manusia sebagai pemainnya yang bersifat tiga dimensi berubah menjadi bentuk wayang kulit yang bersifat dua dimensi. Namun, komponen pembentuk dan fungsi ruang yang sama antara *arja* dengan wayang kulit *arja*.

Pada pembahasan ini digunakan teori transformasi untuk menjawab rumusan masalah yang pertama, tentang transformasi *arja* ke dalam wayang kulit *arja* lakon Citta Kelangen Dalang I Made Sidja. Teori transformasi ini dikemukakan oleh Mezirow pada tahun 1970-an. Teori ini juga menjelaskan mengenai kata transformasi, yang sering digunakan untuk merujuk pada makna perubahan. Kata ini berasal dari bahasa Inggris *transform*, yang artinya (1) *to change in composition or structure*; (2) *to change the outward from or appearance of* ; dan (3) *to change in character of condition*. Dari makna-makna tersebut dapat ditarik pengertian bahwa transformasi berarti perubahan komposisi atau struktur, penampilan, atau karakter dari sebuah kondisi. Istilah lain yang serupa dengan kata ini adalah *metamorphose*, *convert* dan *transmute*. Ketiganya dapat dimaknai adanya sebuah perubahan, di mana tidak hanya berubah derajatnya tetapi berubah jenisnya.

Berdasarkan pendapat dari Mezirow, transformasi yang terjadi pada transformasi *arja* ke dalam wayang kulit *arja* lakon Citta Kelangen Dalang I Made Sidja sesuai dengan 3 (tiga) makna transformasi yaitu 1) *to change in composition or structure*; (2) *to change the outward from or appearance of* ; dan (3) *to change in character of condition*. Hal ini terlihat pada perubahan objek dimana perubahan simbol dalam *arja* dari dramatari dengan orang atau manusia sebagai pemainnya berubah menjadi wayang kulit. Simbol tersebut diwujudkan dalam bentuk objek atau benda kasat mata yaitu diwujudkan sebagai wayang kulit *arja*.

Teori ini dikombinasikan dengan metode yang diciptakan oleh Ida Pedanda Made Sidemen dari Griya Delod Pasar, Desa Sanur, Kecamatan Denpasar Selatan, Kota Denpasar yaitu *Gandha Sesa* dan *Bhasma Sesa*. *Gandha Sesa* berkaitan dengan kegiatan karang mengarang menuruti jejak Bhagawan Byasa, sedangkan *Bhasma Sesa* berkaitan dengan kegiatan kearsitekturan menuruti jejak Bhagawan Wiswakarma. Dalam Transformasi *Arja* ke dalam Wayang Kulit *Arja* Lakon Citta Kelangen Dalang I Made Sidja, penulis menggunakan metode *Bhasma Sesa* yaitu 1) tranformasi tata rias wajah pemain *arja* ke dalam wajah wayang kulit *arja* ; 2) tranformasi busana penari *arja* ke dalam bentuk busana wayang kulit *arja* ; 3) tranformasi gerak tari penari *arja* ke dalam *tatikesan* wayang kulit *arja* ; 4) tranformasi suara vocal penari *arja* ke dalam suara *vocal I Made Sidja* sebagai *dalang* wayang kulit *arja* ; dan 5) bentuk penyajian *arja* ke dalam wayang kulit *arja*.

1) Tranformasi Tata Rias Wajah Pemain *Arja* ke dalam Wajah Wayang Kulit *Arja*

Tata rias wajah dalam sebuah pementasan tari menjadi salah satu unsur penunjang yang perlu diperhatikan oleh seorang penari. Dalam pertunjukan *arja*, tata rias yang digunakan harus sesuai dengan karakter yang dibawakan oleh seorang penari. Alat-alat pendukung tata rias wajah penari dalam pertunjukkan dramatari *arja* diantaranya; *milk cleanser* sebagai pembersih wajah, alas bedak dengan warna coklat kemerahan, bedak tabur warna kemerahan, perona pipi (*blush on*) warna merah, pemulas atau perekat *eye shadow*, *eye shadow* warna kuning, merah, biru, pensil alis warna hitam, *eye liner* warna hitam, maskara warna hitam, *lipstick* warna merah, lulur kocok, dan *pamor* atau kapur sirih.

Menurut Dibia (2013: 68) *gecek pamor* merupakan salah satu hal yang penting, sebab penari diyakini bisa terbebas dari segala ikatan sosial seperti perbedaan kasta serta cunctaka selama berada di atas pentas. Hal ini juga sejalan dengan pendapat Guru Anom Ranuara yang menyebutkan bahwa meskipun sekarang sudah ada banyak bahan pengganti *pamor*, namun makna dari simbolisasi *pamor* tersebut masih dipertahankan.

(wawancara dengan dengan I Gede Anom Ranuara pada tanggal 25 Agustus 2023). Tranformasi tata rias wajah pemain *arja* ke dalam wajah wayang kulit *arja* dibagi menjadi karakter manis dan karakter keras atau *buduh*.

Karakter Manis

Tokoh-tokoh yang termasuk ke dalam karakter manis adalah *Mantri Manis*, *Galuh*, *Condong*, *Penasar Manis*, dan *Wijil Manis*. Karakter tokoh seperti *Mantri Manis* sebagai seorang tokoh putra halus, maka tata rias yang digunakan adalah tata rias panggung dengan karakter putra halus. Jenis tata rias putra halus merupakan jenis tata rias yang bertujuan hanya untuk mempertegas garis wajah penari sehingga penari terlihat tampan dan berwibawa sebagai seorang pangeran atau raja.

Tata rias wajah karakter *Mantri Manis* ditranformasikan ke dalam wajah Wayang Kulit *Arja* menjadi wajah wayang yang tampan, rupawan dan berwibawa dengan warna dominan coklat muda atau *cream* keputih-putihan. Pemilihan warna ini disesuaikan dengan warna kulit manusia pada umumnya sehingga wayang terlihat tampan dan berwibawa sebagai karakter seorang pangeran atau raja.

Karakter *Galuh* sebagai seorang tokoh putri halus, maka tata rias yang digunakan adalah tata rias panggung dengan karakter putri halus. Jenis tata rias putri halus merupakan jenis tata rias yang bertujuan hanya untuk mempertegas garis wajah penari sehingga penari terlihat cantik dan mempesona sebagai seorang putri.

Tata rias wajah karakter *Galuh* ditranformasikan ke dalam wajah Wayang Kulit *Arja* menjadi wajah wayang yang cantik, ayu, dan mempesona dengan warna dominan coklat muda atau *cream* keputih-putihan. Pemilihan warna ini disesuaikan dengan warna kulit manusia pada umumnya sehingga wayang terlihat cantik dan mempesona sebagai karakter seorang putri.

Karakter *Condong* sebagai seorang *emban* atau *penyeroan*, maka tata rias yang digunakan adalah tata rias panggung dengan karakter putri halus. Jenis tata rias putri halus merupakan jenis tata rias yang bertujuan hanya untuk mempertegas garis wajah penari. Tata rias wajah karakter *Condong* ditranformasikan ke dalam wajah Wayang Kulit *Arja* menjadi wajah wayang yang cantik walaupun kedudukan sebagai *emban* atau *penyeroan* dengan warna dominan coklat muda atau *cream* keputih-putihan. Pemilihan warna ini disesuaikan dengan warna kulit manusia pada umumnya.

Karakter *Penasar Manis* dan *Wijil Manis* sebagai seorang *parekan*, maka tata rias yang digunakan adalah tata rias panggung dengan karakter *Penasar* dan *Wijil*. Tata rias karakter *Penasar* didominasi dengan warna *blush on* merah dan kumis hitam yang besar dan tebal. Sedangkan Tata rias karakter *Wijil* seperti tata rias putra halus dengan tambahan kumis kecil dan *colek pamor*. Tata rias wajah karakter *Penasar Manis* ditranformasikan ke dalam wajah Wayang Kulit *Arja* menjadi wajah wayang dengan warna dominan merah sebagai ciri khas tokoh *Penasar* dan mulut bawah yang bisa digerakan dengan tali. Sedangkan tokoh *Wijil Manis* didominasi dengan warna dominan coklat muda atau *cream* keputih-putihan. Pemilihan warna ini disesuaikan dengan warna kulit manusia pada umumnya. Mulut bawah tokoh ini juga bisa digerakan dengan tali. Kedua tokoh ini dibuat dengan mata sipit sebagai ciri khas karakter wayang manis.

Karakter Buduh atau Keras

Tokoh-tokoh yang termasuk ke dalam karakter *buduh* atau keras adalah *Mantri Buduh*, *Limbur*, *Desak Rai*, *Penasar Buduh*, dan *Wijil Buduh*. Tranformasi karakter tokoh *Liku* tidak ditampilkan karena dalam Wayang Kulit *Arja* Lakon Citta Kelangen Dalang I Made Sidja tidak menggunakan tokoh *Liku*.

Karakter *Mantri Buduh* menggunakan tata rias panggung dengan karakter putra halus bertujuan untuk mempertegas garis wajah penari. Walaupun tokoh ini menggambarkan karakter raja atau pangeran yang keras karena berisi kata "*buduh*" di belakangnya. Penggambaran "*buduh*" karakter ini dapat dilihat dari tata bicara, gerak tari, dan perilaku di panggung.

Sedangkan, tata rias wajah karakter *Mantri Buduh* ditranformasikan ke dalam wajah Wayang Kulit *Arja* menjadi wajah wayang yang tampan, rupawan dan berwibawa

namun dengan warna dominan merah Pemilihan warna ini dipilih sebagai penggambaran karakter keras sehingga wayang terlihat sebagai karakter seorang pangeran atau raja yang keras atau *buduh* berbeda dengan karakter *Mantri Manis*.

Karakter *Desak Rai* sebagai seorang *emban* atau *penyeroan*, maka tata rias yang digunakan adalah tata rias panggung dengan karakter putri.. Jenis tata rias putri merupakan jenis tata rias yang bertujuan hanya untuk mempertegas garis wajah penari. Namun, pada tokoh *Desak Rai* di sepanjang atas alis diisi dengan *gecek* putih atau *pamor*. Tata rias wajah karakter *Desak Rai* ditranformasikan ke dalam wajah Wayang Kulit *Arja* menjadi wajah wayang yang cantik walaupun kedudukan sebagai *emban* atau *penyeroan* dengan warna dominan coklat muda atau *cream* keputih-putihan. Pemilihan warna ini disesuaikan dengan warna kulit manusia pada umumnya.

Karakter *Limbur* menggunakan tata rias panggung dengan karakter putri bertujuan untuk mempertegas garis wajah penari, walaupun tokoh ini menggambarkan karakter ratu atau permaisuri yang keras. Penggambaran keras karakter ini dapat dilihat dari tata bicara, gerak tari, dan perilaku di panggung.

Sedangkan, tata rias wajah karakter *Limbur* ditranformasikan ke dalam wajah Wayang Kulit *Arja* menjadi wajah wayang yang cantik namun dengan warna dominan merah Pemilihan warna ini dipilih sebagai penggambaran karakter keras sehingga wayang terlihat sebagai karakter seorang permaisuri atau ratu yang keras.

Karakter *Penasar Buduh* dan *Wijil Buduh* sebagai seorang *parekan*, maka tata rias yang digunakan adalah tata rias panggung dengan karakter *Penasar* dan *Wijil*. Tata rias karakter *Penasar* didominasi dengan warna *blush on* merah dan kumis hitam yang besar dan tebal. Sedangkan Tata rias karakter *Wijil* seperti tata rias putra halus dengan tambahan kumis kecil dan *colek pamor*. Tata rias wajah karakter *Penasar Buduh* ditranformasikan ke dalam wajah Wayang Kulit *Arja* menjadi wajah wayang dengan warna dominan merah sebagai ciri khas tokoh *Penasar* dan mulut bawah yang bisa digerakan dengan tali. Sedangkan tokoh *Wijil Buduh* didominasi dengan warna dominan coklat muda atau *cream* keputih-putihan. Pemilihan warna ini disesuaikan dengan warna kulit manusia pada umumnya. Mulut bawah tokoh ini juga bisa digerakan dengan tali. Kedua tokoh ini dibuat dengan mata *dedeling* atau bulat sebagai ciri khas karakter wayang *keras* atau *buduh* (wawancara dengan I Gede Anom Ranuara pada tanggal 25 Agustus 2023)

2) Tranformasi Busana Penari *Arja* ke dalam Bentuk Busana Wayang Kulit *Arja*

Busana tari adalah busana yang dipakai untuk kebutuhan tarian yang ditarikan diatas pentas (Bandem, 1997:81). Busana tari yang dimaksud adalah busana tari yang artistik dengan segala perlengkapannya termasuk asesori, dan hiasan kepala (*gelungan*). Sebagai perbandingan bahwa, rancangan busana tari sangat berbeda dengan rancangan busana mode yang kita kenal dengan istilah "*fashion design*". Rancangan busana tari harus memperhatikan konsep tarinya yang menyangkut tema, karakter, dan interpretasi dramatiknya. Untuk sebuah sendratari atau dramatari harus diperhatikan kaitannya dengan seluruh konsep produksi itu yaitu busana sebagai satu kesatuan, sesuai itu baru busana tari secara individu dikaitkan dengan setiap tokoh didalamnya salah satunya adalah dramatari *arja*.

Pada umumnya busana pada penari dramatari *arja* menggunakan kain *prada* yaitu kain yang mempunyai fungsi yang sangat penting dalam masyarakat Bali. Kain ini merupakan salah satu kain yang dipergunakan dalam dramatari *arja* disamping songket, endek, dan lain sebagainya. Teknik pembuatan ragam hias kain *prada* ini ialah menempelkan dengan *prada* di atas sebidang kain. Ragam hias kain *prada* meliputi pola-pola binatang, pepohonan, dan manusia. Pada zaman dahulu, kain *prada* merupakan kain yang digemari di kalangan para raja dan bangsawan karena warnanya yang gemerlap. Pada masa kini, kain *prada* banyak digunakan dalam busana tari. Sebab warna yang gemerlap amat cocok dengan jiwa dinamis tarian Bali dan jika disinari lampu penerang, kain ini kelihatan sangat teatrikal (Bandem, 1996:7-8).

Busana di dalam dramatari *Arja* mempunyai arti tertentu, karena dipergunakan untuk menunjukkan karakter atau identitas setiap tokoh yang ditampilkan. Di samping itu busana juga dapat mempengaruhi segi perbendaharaan gerak tarinya. Hiasan kepala atau *gelungan* adalah satu dari busana yang dipakai dalam dramatari tersebut. Busana yang dipergunakan dalam dramatari *Arja* dapat dibedakan menjadi dua macam yakni busana tokoh putra dan busana tokoh putri.

Busana tokoh putra memberikan kesan bahwa laki-laki itu cenderung pada sifat maskulin, kesederhanaan, dan kebebasan. Hal ini dapat dilihat pada *jaler*, *setewel*, *kamen kancut*, *baju*, *sabuk*, *angkep tundu*, *angkep pala*, *badong*, dan yang paling mengesankan yaitu penggunaan *saput* yang ditopang oleh *semayut* dan *keris* yang diselipkan pada punggung sebelah kanan. Namun, ada perbedaan di beberapa tokoh putra seperti : tokoh *Mantri* baik *Mantri Manis* atau *Mantri Buduh* menggunakan celana putih atau *jaler* yang dipasang dengan *stewel* di bagian kaki dan baju putih dengan *gelungan Mantri*. Tokoh *Penasar Manis* menggunakan celana putih atau *jaler* yang dipasang dengan *stewel* di bagian kaki dan baju hitam atau merah. Sedangkan *Penasar Buduh* menggunakan celana putih atau *jaler* tanpa dipasang dengan *stewel* dengan baju hitam atau merah dengan udeng penasar.

Tokoh *Wijil* baik *Wijil Manis* atau *Wijil Buduh* menggunakan celana putih atau *jaler* tanpa dipasang dengan *stewel* dengan baju putih lengan pendek dengan udeng *Wijil*. Busana tokoh putri memberikan kesan dan menonjolkan bagian-bagian keindahan dari wanita seperti pingang yang kelihatan sangat ramping setelah *stagen* atau *sabuk prada* itu melilit dari pinggang sampai menutupi buah dada penari putri tersebut. Melihat design kain yang dipakai memberikan tanda bahwa seorang perempuan cenderung feminim, seperti cara berjalannya diibaratkan dalam istilah jawa yaitu seperti *macan luwe* karena desain kain yang memanjang ke bawah dan tersisa sampai ke belakang. Dengan kain semacam itu berjalan menjadi tidak cepat dan keeluasaan didalam bergerak juga sangat terbatas. Kesesuaian desain tersebut jika dihuungkan dengan lekuk tubuh wanita sungguh memberikan kesan yang sangat dinamis dan mengandung suatu keindahan yang mendalam. Hal ini dapat dilihat pada *kamen prada*, *angkin*, *stagen*, *baju*, *sabuk*, *lamak*, *ampok-ampok*, *badong* dan *gelungan*. Namun, ada perbedaan di beberapa tokoh putra seperti : Tokoh Galuh menggunakan *lamak* yang besar dan panjang sedangkan Tokoh Condong menggunakan *lamak* yang kecil dengan jumlah dua.

Tokoh Limbur menggunakan *kamen songket* tanpa tersisa sampai ke belakang.dengan tambahan *saput prada* pendek. Limbur juga tidak menggunakan baju namun tetap menggunakan *gelang kana* dan *gelang lengan*. Pada prinsipnya busana dramatari *Arja* bertujuan untuk membantu agar mendapatkan ciri khas atas karakter peran yang dibawakan oleh pelaku. mengngat busana dramatari *Arja* mempunyai fungsi sangat penting di dalam pertunjukan. Di samping itu melalui busana, penonton akan bisa membedakan atau mengetahui karakter yang diperankan dan menghidupkan perwatakan pelaku (wawancara dengan dengan I Nyoman Sudana pada tanggal 27 Agustus 2023)

Busana di dalam dramatari *Arja* ditranformasikan ke dalam *Wayang Kulit Arja* dengan menyesuaikan karakter atau identitas setiap tokoh yang ditampilkan dalam *Arja*. Busana yang dipergunakan dalam *Wayang Kulit Arja* dapat dibedakan menjadi dua macam yakni busana tokoh putra dan busana tokoh putri. Busana tokoh putra terdiri dari *jaler*, *setewel*, *kamen kancut*, *baju*, *sabuk*, *angkep tundu*, *angkep pala*, *badong*, dan *saput* yang ditopang oleh *semayut* dan *keris*. Sedangkan busana tokoh putri terdiri dari *kamen prada*, *angkin*, *stagen*, *baju*, *sabuk*, *lamak*, *ampok-ampok*, *badong* dan *gelungan*. Namun, ada perbedaan antara busana Dramatari *Arja* dengan *Wayang Kulit Arja* seperti : *badong* yang seharusnya bermotif parsiran dan mote dibuat menjadi motif ukiran papatran dengan warna *prada*. Hal ini dilakukan agar lebih mudah dalam menuangkan ke dalam media 2 (dua) dimensi. Kemudian *saput* pada *Wayang Kulit Arja* dibuat menjadi agak terbuka agar membuat kesan wayang tersebut seperti menari. *Gelang Kana* yang seharusnya bermotif parsiran dan mote dibuat menjadi motif ukiran papatran dengan warna *prada* seperti *Gelang Kana Wayang Parwa*. Kemudian hiasan *ampok-ampok* pada

tokoh wayang putri tidak dapat dibuat karen ukuran wayang terlalu kecil dan sudah terlalu padat dengan ukuran motif *kamen prada* wayang.

3) Tranformasi Gerak Tari Penari *Arja* ke dalam *Tatikesan* Wayang Kulit *Arja*

Gerak dalam dramatari *Arja* masih tetap mengacu pada konsep gerak tari Bali yaitu *agem*, *tandang*, *tangkis*, *tangkep* sesuai dengan tokoh yang diperankan. Kekhasan gerak masing-masing tokoh tampak jelas pada adegan struktur *papeson*. Selama masa menarikan tari *papeson* struktur formal tarian tetap dipertahankan seperti *agem* dan aspek lainnya. Penari diperkenankan mulai seolah-olah *ngelebang igel* (lepas menari) ketika memasuki adegan pendramaan. Namun demikian hal yang tidak dapat diabaikan adalah *takeh* atau *tangkep* di atas panggung. Hal ini penting untuk menguatkan ekspresi dan maksud pesan yang ingin disampaikan.

Dalam struktur tarian *Dramatari Arja* seorang pemeran tokoh *dramatari Arja* harus menguasai *uger-uger* bentuk *tembang* secara fasih, untuk kepentingan dialog di atas panggung mereka harus mampu mengarang *tembang* secara spontanitas sesuai dengan kebutuhan dialog. Demikian pula untuk kepentingan struktur *papeson*, mesti diperhatikan seberapa baris untuk bertembang di *rangki*, berapa baris *mungkah lawang* (seberapa suku kata untuk *angsel bawak*, *angsel kado*, dan *angsel lantang*), seberapa baris untuk *ngilehin kalangan*, kapan *metanganan*, apa penanda untuk mencari *angsel* dan sebagainya. Terutama untuk *ngeseh* dan *ngangsel* dalam dramatari *Arja* kyunya selalu datang dari penari.

Dalam konteks ini terjadi tari mendominir musik. Pembagian frase *gending* tiap-tiap penari tokoh antara penari satu dengan lainnya tentu tidak sama, hal ini disebabkan oleh karena bentuk *tembang* berbeda juga bentuk *tabuh* iringannya yang juga berbeda antara *batel*, *tabuh dua*, dan *tabuh* untuk *gending Adri*. Untuk jenis *tembang pangkur*, *durma*, umumnya menggunakan ukuran *tabuh batel* sehingga *angselnya* terletak usai pukulan *Gong (sir)*. Sementara untuk *tabuh dua* yang wataknya lebih tenang penanda *angselnya* umumnya usai jatuhnya pukulan *tawa-tawa (pung)*, sedangkan untuk *tembang Adri* yang karakternya lebih lembut penanda *angselnya* jatuh pada pukulan *tawa-tawa (pung)* menuju *Gong (sir)*. (Tim Penyusun, 2022 : 13-16).

Ada beberapa bentuk gerak tari yang terdapat pada *Arja*, sering mempunyai nama yang sama dengan *pegambuhan*, tetapi pelaksanaannya tidak sepenuhnya sama disempurnakan, disesuaikan dengan tokoh dan fungsinya masing-masing. Adapun gerak tersebut adalah sebagai berikut:

1. *Mungkah lawang*
2. *Igel langse*, yang terdiri dari *nyeleyog*, *nyerere*, *seledet*, *ngentungan langse* dan lain-lain.
3. *Agem*, pokok cara berdiri, tiap-tiap tokoh mempunyai cara yang berlainan tergantung pada wataknya.
4. *Angsel*, perubahan dinamika gerak, dimana tanda-tanda diberikan melalui kaki atau *angsehan gending*.
5. *Tetangisan*, mengganti *agem* dari kanan kekiri dan sebaliknya.
6. *Nyingsing kampuh* mengambil *saput*.
7. *Amiles suku*, *maiseran* sewaktu mengganti *agem*
8. *Nabdab gelung*, mengambil *gelungan* sambil berjalan.
9. *Nabdab gelangkana*, mengambil *gelangkana* sambil berjalan.
10. *Tayong* berjalan dengan ayunan tangan, seperti terlihat dalam tokoh gambuh.
11. *Milpil* berjalan cepat dan sering dipakai oleh tokoh-tokoh seperti *mantri* dan yang sejenis.
12. *Metanganan*, gerak tangan yang biasa di pakai pada akhir tari.
13. *Menganjali*, dipakai oleh *penasar* waktu menghadap rajanya.
14. *Seledet*, gerak mata yang merupakan juga ekspresi utama dari tari *Arja*.

Gerak dalam dramatari *Arja* ditransformasikan ke dalam *tatikesan* (gerak wayang) Wayang Kulit *Arja*, dimana masih tetap mengacu pada konsep gerak tari Bali yaitu *agem*,

tandang, *tangkis*, *tangkep* sesuai dengan tokoh yang diperankan namun, disesuaikan dengan wujud wayang yang merupakan benda 2 (dua) dimensi. Adapun *tatikesan* dalam Wayang Kulit Arja adalah sebagai berikut:

1. *Ngliwes* (wayang dimiringkan menjauhi kelir dan tangannya diputar).
2. *Ngangsel* (wayang menempel ke dekat kelir).
3. *Nyledet* (muka wayang ditarik ke belakang dengan cepat dan dikembalikan ke depan).
4. *Ngagem tengen* atau *ngagem* kanan.
5. *Nuding alus* (tangan wayang menunjuk secara pelan).
6. *Gandang Arep* (wayang melenggang ke depan).
7. *Tayung arep dan tayung uri* (gerakan tangan wayang ke depan dan ke belakang).
8. *Nyliog* (Mirip dengan *miles* dalam tari)
9. *Matatanganan* (gerak tangan wayang yang biasa di pakai pada akhir tari).
10. *Nabdab gelung* (mengambil *gelungan* sambil berjalan).
11. *Ngaud* (wayang ditarik mundur).
12. *Tayung ngojog rangki* (melenggang ke belakang).
13. *Ngembat Kiwa dan Ngembat Tengen* (tangan belakang wayang dipanjangkan baik ke kiri maupun ke kanan).
14. *Nepuk Gelang* (akhir dari tari *papeson*)
(wawancara dengan I Nyoman Sudana pada tanggal 27 Agustus 2023)

4) Tranformasi Suara Vocal Penari Arja ke dalam Suara Vocal I Made Sidja Sebagai Dalang Wayang Kulit Arja

Dalam *pupuh*, suara vocal yang digunakan adalah suara dengan konsonan *palatal*. Konsonan ini juga disebut sebagai konsonan langit-langit. Konsonan *palatal* adalah konsonan di mana anggota lidah dinaikkan ke langit-langit keras (bagian pusat langit-langit mulut). Konsonan yang dihasilkan dengan ujung lidah pada langit-langit disebut tarik-belakang. Aliterasi konsonan *palatal* adalah “c, j, ny, y” (wawancara dengan I Gede Anom Ranuara pada tanggal 25 Agustus 2023).

Para *panembang pupuh* biasanya juga memiliki warna-warna suara seperti suara *goloh* (longgar), suara *lemuh* (luwes), *kenyat* (ketat), dan *renyah* (nyaring). Warna suara di atas mutlak dibutuhkan oleh para *panembang pupuh*. Dengan berbagi modal penting yang dimiliki oleh seorang *panembang pupuh*, para *panembang* juga dituntut untuk bisa mengolah suara dengan baik agar bisa memberi ekspresi kepada *pupuh* yang ditembangkan.

Sedangkan Dalang Made Sidja memiliki konsonan *velar* atau *dorso-velar*, yaitu konsonan yang dihasilkan oleh belakang lidah sebagai artikulator dang langit-langit lembut sebagai artikulasi atau belakang lidah menempel/mendekati langit-langit lunak. Aliterasi konsonan *velar* atau *dorso-velar* adalah “ka, ga, dan nga” (wawancara dengan I Gede Anom Ranuara pada tanggal 25 Agustus 2023). Dengan suara vocal yang dimiliki oleh Dalang I Made Sidja pada konsonan *velar* atau *dorso-velar*, maka seharusnya Dalang I Made Sidja lebih cocok untuk melantunkan *kakawin* atau *palawakya* dengan suara vocal demikian. Namun, Dalang I Made Sidja sangat pandai dalam mengolah suara. Walaupun suara vocal yang dimilikinya *belah* dan *beser* namun tetap *lengut* untuk didengarkan.

5) Tranformasi Bentuk Penyajian Arja ke dalam Wayang Kulit Arja Lakon Citta Kelangen Dalang I Made Sidja

Salah satu aspek yang penting dalam pertunjukan atau penyajian dramatari Arja adalah tempat pertunjukan. Hal ini dikarenakan tempat pertunjukan juga berperan penting dalam keberhasilan sebuah pementasan. Pementasan dramatari Arja sering diadakan di wantilan pura atau bale banjar yang ukurannya luas. Ada juga yang dipentaskan di *jaba pura* atau di panggung pertunjukan khusus seperti di *Art Centre*. Untuk mendukung pertunjukan, maka diberikan hiasan-hiasan di panggung. Dekorasi

tersebut ada yang bersifat wajib, ada pula yang bersifat tambahan saja, Dekorasi yang wajib adalah *langse* (sejenis korden yang dihias dengan *prada*). Dekorasi yang bersifat tambahan biasanya adalah *sampian*, *gebogan*, *paku pipit*, *candi bentar*, serta taman dari bunga. Ada juga yang menggunakan *gayor* seperti upacara *pawiwahan*.

Sedangkan, *Wayang Kulit Arja* yang merupakan transformasi dari Dramatari *Arja* dipentaskan atau dipertunjukkan di panggung tradisional yaitu di bale di kediaman Dalang I Made Sidja, Banjar Dana, Desa Bona, Kecamatan Blahbahtuh, Kabupaten Gianyar dalam rangka Inventaris Dokumen dan Pementasan Aneka Wayang Kulit Bali oleh Tim Inventaris Dokumentasi Dinas Kebudayaan Provinsi Bali.

Tokoh-tokoh yang ada dalam dramatari *Arja* pada umumnya adalah 1. *Condong* ; 2. *Galuh* ; 3. *Punta* atau *Penasar Manis* ; 4. *Kartala* atau *Wijil Manis* ; 5. *Mantri Manis* ; 6. *Limbur* ; 7. *Desak Rai* ; 8. *Liku* ; 9. *Punta* atau *Penasar Buduh* ; 10. *Kartala* atau *Wijil Buduh* ; 11. *Mantri Buduh* ; 12. *Patih* sehingga disebut sebagai *Arja Gede* yaitu *arja* dengan tokoh atau pemain yang lengkap. Sedangkan tokoh yang ditampilkan dalam Wayang kulit *arja* lakon Citta Kelangen Dalang I Made Sidja antara lain : 1. *Condong* ; 2. *Galuh* ; 3. *Punta* atau *Penasar Manis* ; 4. *Kartala* atau *Wijil Manis* ; 5. *Mantri Manis* ; 6. *Limbur* ; 7. *Desak Rai* ; 8. *Punta* atau *Penasar Buduh* ; 9. *Kartala* atau *Wijil Buduh* ; 10. *Mantri Buduh* ; 11. *Patih*. Tokoh yang ditampilkan hanya ada sebelas (11) dari dua belas (12) tokoh yang ada dalam wayang *arja*, dimana tokoh *Liku* tidak ada dimunculkan. Hal ini terjadi karena kebutuhan dari alur cerita Citta Kelangen tidak memerlukan adanya tokoh *Liku* ini.

Kemudian dalam iringan pementasan, pertunjukan dramatarai *arja* pada umumnya dengan wayang kulit *arja* lakon Citta Kelangen Dalang I Made Sidja menggunakan *Gamelan Pengarjan*. *Barungan Gamelan Pengarjan* disebut pula dengan nama *Geguntangan*. Berdasarkan fungsinya, instrumen dalam *Gamelan Pengarjan* dibagi ke dalam 3 (tiga) kategori yaitu instrumen melodis, kolotomik, dan ritmis. Instrumen yang termasuk ke dalam golongan melodis adalah suling. Instrumen yang termasuk dalam golongan kolotomik adalah *guntang*, *gong pulu*, *tawa-tawa*, dan *klenang*. Sedangkan yang termasuk dalam golongan ritmis adalah *kendang*, *ceng-ceng ricik*, dan *kajar trengtengan*.

Pertunjukan *Dramatari Arja* pada umumnya menggunakan lampu penerangan atau lampu *lighting* sebagai sumber penerangan saat pementasan di panggung atau *kalangan*. Sedangkan Pertunjukan Wayang Kulit *Arja* Lakon Citta Kelangen Dalang I Made Sidja menggunakan pencahayaan atau *lighting* secara tradisional yaitu *blencong*. *Blencong* adalah lampuu penerangan yang dipakai untuk wayang kulit terbuat dari tanah liat dengan sumbu dari kapas dan minyak kelapa. Dengan menggunakan *blencong*, pertunjukan menjadi hidup karena bayangan wayang mengikuti arah api *blencong* sehingga tercipta konsep multimedia yaitu merubah yang biasa menjadi luar biasa.

SIMPULAN

Sebelumnya telah dipaparkan hal-hal mengenai transformasi *arja* ke dalam wayang kulit *arja* lakon Citta Kelangen Dalang I Made Sidja, *kawi dalang* dalam wayang kulit *arja* lakon Citta Kelangen Dalang I Made Sidja, dan makna yang terkandung dalam wayang kulit *arja* lakon Citta Kelangen Dalang I Made Sidja. Berdasarkan uraian yang dijelaskan pada bab-bab tersebut, maka dapatlah ditarik simpulan sebagai berikut :

1) Transformasi *arja* ke dalam wayang kulit *arja* lakon Citta Kelangen Dalang I Made Sidja dikupas menggunakan teori transformasi yang dikemukakan oleh Mezirow pada tahun 1970-an. Teori ini juga menjelaskan mengenai kata transformasi, yang sering digunakan untuk merujuk pada makna perubahan. Teori ini dikombinasikan dengan metode yang diciptakan oleh Ida Pedanda Made Sidemen dari Griya Delod Pasar, Desa Sanur, Kecamatan Denpasar Selatan, Kota Denpasar yaitu *Bhasma Sesa*, berkaitan dengan kegiatan kearsitekturan menuruti jejak Bhagawan Wiswakarma. Dalam Transformasi *Arja* ke dalam Wayang Kulit *Arja* Lakon Citta Kelangen Dalang I Made Sidja, penulis menggunakan metode *Bhasma Sesa* yaitu 1) tranformasi tata rias wajah pemain *arja* ke dalam wajah

wayang kulit *arja* ; 2) tranformasi busana penari *arja* ke dalam bentuk busana wayang kulit *arja* ; 3) tranformasi gerak tari penari *arja* ke dalam *tatikesan* wayang kulit *arja* ; 4) tranformasi suara vocal penari *arja* ke dalam suara vocal *I Made Sidja* sebagai *dalang* wayang kulit *arja* ; dan 5) bentuk penyajian *arja* ke dalam wayang kulit *arja*.

DAFTAR PUSTAKA

- Alwasilah, C. 2002. *Pokoknya Kualitatif Dasar-dasar Merancang dan Melakukan Penelitian Kualitatif*, Bandung : Pustaka Jaya.
- Alwi, Hasan, dkk. 2003. *Tata Bahasa Baku Bahasa Indonesia*. Jakarta: Balai. Pustaka.
- Arikunto. 1989. *Prosedur Penelitian : Suatu Pendekatan Praktis*. Jakarta : Bina Aksara.
- Bandem, I Made; DeBoer, Fredrik Eugene. 1981. *Kaja and Kelod; Balinese Dance In Transition*. Kuala Lumpur : Oxford University Press.
- Basrowi dan Sukidin. 2002. *Metode Penelitian Kualitatif Perspektif : Mikro (Inter Simbalik, Hermenutik, etnometodologi, etnografi, Dramaturgi, Metode Refleksi)*. Surabaya : Insan Cendika.
- Binti Nasukah dan Endah Winarti. 2021. "Teori Transformasi dan Implikasinya pada Pengelolaan Lembaga Pendidikan Islam" dalam *Jurnal Southeast Asian Journal of Islamic Education Management* Vol. 2 No. 2 (2021) hal. 177-190 (<http://sajiem.iainponorogo.ac.id/sajiem>).
- Chaer, Abdul. 2007. *Linguistik Umum cetakan ketiga*. Jakarta: Rineka Cipta.
- Creswell, John W. 2015. *Penelitian Kualitatif & Desain Riset*. Yogyakarta : Pustaka Pelajar.
- DeZoete, Beryl dan Walter Spies. 1973. "Dance and Drama in Bali". Kuala Lumpur: Oxford University Press.
- Dibia, I Wayan. 1978. "Pengantar Karawitan Bali" Denpasar : Proyek ASTI Denpasar.
- _____. 1992. "Arja: A Sung-Dance Drama of Bali A Study of Charge and Transformation" (Disertasi). University of California, Los Angeles.
- _____. 2012. *Taksu dalam Seni dan Kehidupan Bali*. Denpasar : Bali Mangsi Foundation.
- _____. 2017. "Arja Anyar: Seni Tradisi Yang Dibarukan". Denpasar: Cakra Press.
- Djelantik, A.A. M 2004. *Estetika Sebuah Pengantar*, Bandung : Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia (MSPI).
- Gie, The Liang 2004. *Filsafat Seni*. Yogyakarta : PUBIB.
<https://kbbi.web.id/transformasi>
http://www.takey.com/Thesis_38.pdf
<http://www.unima-usa.org/pi-38-selection-4?rq=sedana>
<https://sare.um.edu.my/article/view/19054/10298>
<http://www.bona.desa.id> diakses tanggal 15 Mei 2024)
- Januarti dan Jefri Audi Wempi. 2019. "Makna Tenun Ikat Dayak Sintang Ditinjau dari Teori Semiotika Sosial Theo Van Leeuwen" dalam *Bricolage*, Jurnal Magister Ilmu Komunikasi Vol.5 (No. 1) : 73 - 102 Th. 2019 p-ISSN: 2502-0935 e-ISSN: 2615.
- Jill Najooan, Stephanie dan Mandey, Johansen. 2011. *The New Grolier Webster Internasional Dictionary of English Language*. New York : Grolier Incorporated New York.
- Koentjaraningrat. 2000. *Matode – metode Penelitian Masyarakat*. Jakarta : Gramedia.
- _____. 2009. *Pengantar Ilmu Antropologi*. Jakarta : Penerbit Rineka Cipta.
- Marajaya, I Made. 2015. "Buku Ajar Estetika Pedalngan" Denpasar : ISI Denpasar
- Mardika, I Ketut, dkk. 2010. *Arjuna Wiwaha*. Denpasar : Dinas Kebudayaan Kota Denpasar.
- Miles, Matthew B. 1992. *Analisis Data Kualitatif Buku Sumber tentang Metode-Metode Baru*. Jakarta : UI Press.
- Muada I Ketut. 2019. "Retorika Dalam T tutur Tembang Tari Arja". *Jurnal Pendidikan Fakultas Pendidikan Bahasa dan Seni, IKIP PGRI Bali*.
- Natsir, Moh. 1988. *Metode Penelitian*. Jakarta : Ghalia Indonesia.
- Padmodarmaya, Pramana. 1988. *Tata dan Teknik Pentas*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Parisada Hindu Dharma Indonesia. 2014. *Swastikarana Pedoman Ajaran Hindu Dharmal* Jakarta : PT. Mabhakti

- Poerwadarmita, 1985 *Kamus Bahasa Indonesia*, Jakarta.: Gramedia.
- Poerwanto. 2003. *Strukturalisme*. Jakarta : Yayasan Bor Indonesia.
- Redana, I Made 2006. *Panduan Praktek Penulisan Karya Ilmiah dan Proposal*. IHDN Denpasar
- Rohman, Saifur. 2013. "Panduan ke Arah Desain Penelitian dan Analisis" Yogyakarta : Graha Ilmu,.
- Rota, I Ketut. 1990. Laporan Penelitian "Retorika sebagai Ragam Bahasa Pangung dalam Seni Pertunjukan Wayang Kulit Bali". Denpasar : STSI Denpasar.
- Satori, Djam'an dan Aan Komariah. 2010. *Metodologi Penelitian Kualitatif*. Bandung : Penerbit Alfabeta.
- Sedana, Nyoman. 1997. "Wayang Kulit Arja. Pakeliran Gaya Baku X.". Denpasar : STSI Denpasar.
- _____. 1994. "Keadaan Wayang Langka Di Bali Masa Kini" Makalah dalam rangka acara Temu Karya Wayang Pinggiran Malang.
- _____. 2002. "Kawi Dalang: Creativity in Wayang Theatre". Disertasi untuk meraih gelar Ph.D/Doktor di The University of Georgia.
- _____. 2018. "Contribution of Wayang Creative Theory Into Cross Cultural Training Education". Makalah dalam rangka Festival Kesenian Indonesia ke-10. Surabaya.
- _____, dkk. 2021. *Laporan Hasil Penelitian PDUPT "Teori dan Metode Kreativitas Seni Berbasis Tradisi Kreatif Sanggit / Kawi Dalang"* dibiayai oleh Dana DIPA Institut Seni Indonesia Denpasar.
- Soedarsono, 1979. "Hubungan dan Pengaruh Tari Jawa Terhadap Tari Bali". Yogyakarta : UPT Perpustakaan ISI Yogyakarta.
- Soedarsono, R. dan N. T. 2011. "Dramatari di Indonesia, Kontinuitas dan Perubahan." Yogyakarta : Gajah Mada University Press.
- Sudarta, I Gusti Putu, dan Darma Putra, I Gusti Made. 2022. "Teater Pakeliran Tuter Candra Bherawa: Proses Penciptaan Bertolak Dari Penjelajahan Teater Tradisi." dalam *Prosiding Bali Dwipantara Waskita : Seminar Nasional Republik Seni Nusantara Vol. 2* Hal 269-286 dan diseminarkan pada tanggal 29 Juli 2022.
- Sugiyono. 2010. *Metode Penelitian Kuantitatif Kualitatif dan R & D*. Bandung : Alfa beta.
- Sugriwa, I Gusti Bagus. 1963. *Ilmu Pedalangan / Pewayangan*. Konservatori Karawitan Indonesia : Kansius.
- Suharto dan Tasa Iryato, 2002 *Kamus Bahasa Indonesia*, Surabaya.: Indah.
- Teeuw, A. dan Th.P. Galestin, S.O. Robson, P.J. Worsley, P.J. Zoetmulder. 1969. "Siwaratrikalpa Of Mpu Tanakung". The Hague: Martinus Nijhoff.
- Tim Penyusun, 2022. "Buku Panduan Dasar Pembelajaran Tari Arja" Gianyar : Arja Widya Candra (buku pribadi, tidak diperjualbelikan).
- Universitas Tarumanagara. 1999. *Pengantar Arsitektur*. Jakarta: UPT Penerbit.
- Video *Pementasan Wayang Kulit Arja Lakon Citta Kelangen* oleh I Made Sidja yang direkam oleh Dinas Kebudayaan Provinsi Bali pada tahun 2004
- Video yang berjudul *Dokumenter Pengenalan Kesenian Wayang Kulit Arja* yang diunggah di YouTube oleh channel Pusat Teknologi dan Budaya ITB Stikom Bali.
- Warna, I Wayan, dkk. 1978. *Kamus Bali-Indonesia*. Denpasar : Dinas Pengajaran Propinsi Tingkat I Bali.
- Wicaksana, I Dewa Ketut. *Wayang Sapuh Leger Fungsi dan Maknanya dalam Masyarakat Bali*. Denpasar : PT. Offset Bali Post.
- _____. 2009. *Buku Ajar Pengetahuan Pedalangan I Dan II*. Denpasar : Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia Denpasar.
- Yudabakti, I Made dan I Wayan Watra. 2007. *Filsafat Seni Sakral dalam Kebudayaan Bali*. Surabaya : Penerbit Paramita.
- Yuwana, Setya. 2001. *Metode Penelitian Kebudayaan*. Surabaya : Unesa Unipress
- Zoetmulder, P. J. 1982. *Old Javanese-English Dictionary*. Leiden : Martinus Nijhoff.
- _____. 1985. *Kalangwan, Sastra Jawa Kuna Selayang Pandang*. Jakarta : Djambatan.
- _____. 1995. *Kamus Jawa Kuna – Indonesia*. Jakarta : Gramedia Pustaka Utama.

Zoetmulder, P.J., Robson, S.O. 2006. "*Kamus Jawa Kuna-Indonesia*" Jakarta : Penerbit Gramedia.