

Kèjhungan: Gaya Nyanyian Madura dalam Pemaknaan Masyarakat Madura Barat pada Penyelenggaraan Tradisi Rèmoh

Zulkarnain Mistortoify¹, Timbul Haryono, Lono L. Simatupang, dan Victorius Ganap

Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjana,
Universitas Gadjah Mada Yogyakarta

ABSTRACT

Kèjhungan in Rèmoh Tradition on West Madura. Kèjhungan or singing style comes from the activity of people singing about their everyday lives in Madura's society. When the kèjhungan has become an "established" singing style, therefore the meaning of the kèjhungan includes the ownership meaning that is inherited through oral traditions and legitimized in the culture of the people of Madura. The research's assumption explains that the existence of the kèjhungan becomes an important conscious for the whole singing culture of the Madura people. Even, in the elite village life for example in the "gathering tradition" of blatèr community, kèjhungan has become their identity of existence. This research is a study on the representation of values when the kèjhungan is made as a symbol or legitimate image for the blatèr community in the Madura society. The findings of this research explains that kèjhungan has become the object of consumption that is advanced to the blatèr community in achieving their respect. With their power, the blatèr can construct traditional kèjhungan values into outstanding symbols in strengthening their existence in Madura's society.

Key words: *blatèr community - meaning - kèjhungan - rèmoh tradition.*

Pendahuluan

Kata *kèjhungan*, berasal dari kata *kejhung* atau nyanyian. Skala pengertian umum, *kèjhungan* mencakup makna kepemilikan sebagai gaya nyanyian rakyat yang diwariskan secara tradisi lisan di Madura. *Kèjhungan* memiliki cengkok nyanyian yang khas, disertai dengan cara-cara pengungkapan tertentu yang mencerminkan perasaan dan estetika kolektif masyarakatnya. Praktik ekspresinya begitu kuat, bahkan menjadi ciri dari *kèjhungan* ini. Ekspresi dengan greget yang menonjol seringkali membuat orang awam menilai *kejhungan* bukanlah nyanyian yang "wajar", tetapi lebih dikesankan seperti orang yang sedang berkeluh kesah, meratap, dan dilantunkan dengan nyaring (setengah berteriak) atau diistilahkan *ong-klaongan*.

Turner menulis bahwa ekspresi merupakan pengungkapan kristalisasi dari suatu pengalaman hidup manusia. Menurut Bruner, ekspresi selalu mempunyai hubungan dengan pengalaman budaya masyarakatnya. Hubungannya begitu dialogis dan dialektis ketika "pengalaman menstrukturekspresi", namun sebaliknya "ekspresi juga menstruktur pengalaman" (misalnya melalui ekspresi gaya nyanyian), dan di situlah ekspresi

pada batas tertentu mampu menerangkan pengalaman terdalam manusia. Dari kedua hubungan pengalaman dan ekspresi itu, pemaknaan *indigenous* dapat ditemukan, sebab ekspresi tersebut merupakan artikulasi, formulasi, dan representasi dari pengalaman mereka sendiri (Bruner and Turner, 1986: 5,6,9).

Praktik *kèjhungan* (*ngèjhung*) yang sifatnya spontan dan situasional dalam keseharian secara gamblang seringkali diekspresikan manakala dalam suasana hati yang emosional, seperti ketika dalam suasana sedih, kesal, putus asa, marah, bangga, gembira, ataupun sekadar mengusir rasa sepi atau bosan. Dalam banyak kasus, momentum *ngèjhung* itu dapat terjadi ketika seseorang sedang kesal namun tidak mampu berbuat apa-apa; atau ketika seseorang baru saja kehilangan anggota keluarga yang dicintainya, maka ia akan mengekspresikan kedukaannya yang mendalam itu hingga ratapannya seperti "menyanyi" (ekspresi kedukaannya bermuatan melodis).

Kèjhungan dalam pengertian sajian formal merupakan kegiatan (praktik) menyanyi yang mengacu pada suatu gending. *Kèjhungan* dalam pengertian yang formal inilah yang menjadi objek material penelitian ini. Alasannya, *kèjhungan*

1 Alamat korespondensi: Jln. Ki Hajar Dewantara 19, Ketingan, Surakarta, 57126, Telp. (0271) 647658. HP: 081329224066. E-mail: mistortoify@yahoo.com

pada konteks ini cenderung disajikan dalam perulangan pola gaya nyanyian yang relatif stabil sehingga gejalanya dapat dianalisis. Sementara, aktivitas “*ngèjhung*” dalam konteks spontanitas keseharian akan sulit diprediksi secara analisis musikologis maupun momentum aktivitasnya, mengingat sifatnya yang sporadis dan spontan. Namun demikian, keberadaannya tetap menjadi bagian penting yang mendasari konstruk ekspresi *kejhungan* yang mapan pada sajian formalnya. Fenomena selanjutnya, bisa kebalikannya, yaitu *kejhungan* sajian formal dapat menjadi dunia pengalaman bagi ekspresi spontan dari *ngèjhung* masyarakat penggunanya.

Kejhungan dalam penyajiannya telah menjadi satu kesatuan utuh dengan unsur pertunjukan lainnya, seperti unsur tarian, musik, teater, sastra, yang kesemuanya terbungkus dalam seni pertunjukan yang disebut *sandur* Madura. *Sandur* adalah teater rakyat Madura yang dianggap sebagai akronim dari “sandiwaru Madura”. *Sandur* mewadahi keberadaan *kejhungan*, *tandhâng* (tarian) *sendèlan* (semacam *parikan* atau pantun berbalas yang dialogis), serta praktik-praktik pemeranan yang memaparkan cerita keseharian. Teater ini dalam banyak hal memiliki kesamaan dengan pertunjukan ludruk *jawatimuran* dalam hal bentuk, struktur, maupun praktik-praktik penyajiannya. Namun belakangan ini, *sandur* semakin tidak utuh lagi penyajiannya sebagai bentuk teater ketika kesenian ini dimanfaatkan dalam suatu tradisi kegiatan *rèmoh* (arisan ala Madura). Hubungan yang intens antara kesenian *sandur* dan *rèmoh* melahirkan gejala kausalitas yang berujud indeksional, yaitu tidak ada *rèmoh* jika tidak ada *sandur*, atau sebaliknya.

Rèmoh dan *sandur* sedemikian digandrungi oleh komunitas *blatèr*, yaitu komunitas orang-orang pemberani (jagoan atau jawara) Madura dari kalangan urban desa yang elitis, disegani secara sosial dan sukses secara ekonomi justru di kota-kota besar di tanah perantauannya, seperti Jawa dan Kalimantan. Bahkan, kota Surabaya yang secara geografis dekat dengan Pulau Madura menjadi basis terbesar dari eksistensi komunitas ini. Mereka mempunyai kebiasaan berkumpul secara periodik yang digalang dalam wadah arisan (*rèmoh*) yang begitu terorganisir rapi dan disiplin.

Rèmoh dalam terminologi Madura pada dasarnya merupakan kegiatan sosial berupa pelaksanaan

hajat anggota masyarakat. Menurut Nilam, *rèmoh* mulanya merupakan kegiatan saling membantu diantara warga yang mempunyai hajat. Para warga datang dengan membawa uang, beras, gula, hewan ternak, dan lain-lain untuk disumbangkan kepada pemilik hajat. Pola solidaritas itu berkembang menjadi pola arisan yang kemudian dimeriahkan layaknya pesta. *Rèmoh* akhirnya menjadi kegiatan arisan “hutang-piutang” yang berskala besar, baik jumlah nominal maupun jaringan keanggotaannya di kalangan kaum *blatèr* (Nilam dalam *Ruh Islam Dalam Budaya Bangsa*, 1996: 271)

Rèmoh yang semula sekadar ajang transaksi ekonomi, kemudian menjadi ajang penguatan status sosial bagi sosok *blatèr*. *Rèmoh* menjadi sarana atas eksistensi komunitas ini yang harus dijalankan untuk menjadi *blatèr* yang disegani (Rozaki, 2004). Singkatnya, *remoh*, *sandur*, dan *kejhungan* telah menjadi sarana aktualitas yang mengokohkan keberadaan komunitas *blatèr*. Tradisi *rèmoh* menempatkan *kejhungan* dan seni pertunjukan *sandur* menjadi bagian dari sistem *rèmoh* itu sendiri.

Topik penelitian ini menekankan pada aspek pemaknaan *kejhungan* dalam konteks tradisi *rèmoh*, serta menyoroti alasan-alasan orang *blatèr* memilih *kejhungan* sebagai bagian identitasnya. Dalam hal ini, sosok *Blatèr* sebagai komunitas sentral yang memaknai keberadaan *kejhungan* sudah seharusnya ditempatkan sebagai subjek atas objeknya (*kejhungan*). Sebab, keberadaan atau keberlangsungan budaya *kejhungan* telah sepenuhnya dikembangkan oleh komunitas *blatèr* sebagai penggunanya. Meskipun di luar fokus ini tidak dipungkiri pula bahwa masyarakat Madura umumnya mengakui keberadaan *kejhungan* sebagai bagian dari habitat budaya tradisional Madura.

Kejhungan sebagai produk dari budaya nyanyian Madura menjelaskan sekian banyak representasi yang mencerminkan spirit, karakteristik, dan pengalaman manusianya. Hal inilah yang memotivasi penelitian ini untuk mengetahui lebih dalam hubungan fakta musikal (ekspresi gaya nyanyian, cara-cara penyanyian orang Madura) dengan konteks karakteristik orang Madura melalui pemaknaan yang ditangkap oleh masyarakat penggunanya. Fokus penelitian ini adalah dunia pemaknaan masyarakat *blatèr* Madura terhadap *kejhungan* yang memiliki kaitan

dengan pengalaman estetik dan pengalaman budaya, serta karakteristik manusia Madura yang mendasarinya. Hal yang dicari adalah pemahaman dasar atas pertanyaan penelitian tersebut melalui penelusuran fakta empiris dan fakta ideologis terhadap aspek-aspek musikal *kèjhungan* maupun ketika *kèjhungan* dipresentasikan dalam konteks budayanya, seperti dalam tradisi *rèmoh*.

Aktivitas musik dalam kaitannya dengan manusia dan kebudayaannya memberi pemahaman mengenai alasan mengapa manusia bermusik, membutuhkan musik dan apa maknanya bagi mereka. John Blacking (1973) banyak membahas mengenai bagaimana manusia memperlakukan atau mengorganisir suara hingga menjadi bagian penting dalam kehidupan budayanya. Musik tidak akan dapat berkembang jika tanpa memiliki asosiasi makna diantara masyarakatnya. Oleh karenanya, musik memiliki hubungan mendalam dengan perasaan dan pengalaman masyarakatnya. Blacking menempatkan suara/musik sebagai entitas yang dapat menjelaskan suatu kebudayaan masyarakat tertentu. Thomas Turino (2008) pun juga menunjukkan bagaimana dan mengapa musik itu dibentuk; dianggap begitu penting bagi pemahaman masyarakat terhadap dirinya dan identitasnya, terhadap kelompok sosialnya, komunikasi spiritual dan emosionalnya, gerakan politik, serta aspek fundamental lainnya dalam kehidupan sosial.

Dengan kata lain, seni (dalam hal ini musik dan nyanyian) merupakan aktivitas yang berharga bagi integrasi personal dengan kelangsungan sosial dan lingkungannya. Dua pemikiran tersebut memberi dasar dan menghantarkan kepada ranah tentang bagaimana *kèjhungan* diciptakan, dikomunikasikan, dan dimaknai oleh masyarakat Madura sebagai pemilikinya (khususnya komunitas *blatèr*).

Penelitian ini pada dasarnya merupakan studi tentang “penghadiran” (representasi) nilai yang muncul pada diri *kèjhungan* (sebagai ekspresi estetis) yang menjadi simbol atau citra yang melegitimasi eksistensi komunitas *blatèr* dalam masyarakat Madura. Dalam hal ini, teori habitus dan pembentukan “selera” (cita rasa atau *taste*) yang dirumuskan oleh Pierre Bourdieu dinilai relevan dalam membedah pertanyaan pokok penelitian ini. Dalam teori habitus, lingkungan (*field*) dilihat sebagai sebuah arena

pertarungan atau ajang eksistensial individu, kelompok, komunitas (Bourdieu and Wacquant, ed., 1992: 101). Struktur lingkungan inilah yang membimbing strategi yang digunakan si “penghuni” yang berada di posisi tertentu untuk melindungi atau meningkatkan posisi mereka (Bourdieu, 1989: 14-25). Strategi kontestasi yang ditunjukkan komunitas *blatèr* (sebagai penghuni lingkungan) juga adalah untuk meraih posisi tertentu di masyarakat agar eksistensinya terbaca oleh publik. Contohnya, seperti bagaimana mereka menggunakan dan memaknai *kèjhungan* (dan *sandur*) dalam tradisi *rèmoh*.

Lingkungan adalah sejenis pasar kompetisi (kontestasi) di mana berbagai jenis modal (ekonomi, kultural, sosial, simbolik) digunakan dan disebar. Bourdieu membahasnya menjadi empat tipe kapital yang berangkat dari lingkungan ekonomi, di mana arti “modal ekonomi” sudah jelas berkaitan dengan uang (kapital). Lantaran kapital itulah yang memungkinkan orang untuk mengendalikan nasibnya sendiri maupun nasib orang lain (Portes and Landolt dalam *American Prospect* 26, 1996: 18-21). “Modal kultural” meliputi berbagai pengetahuan yang sah (pengetahuan, keyakinan, cara pandang tradisional). “Modal sosial” terdiri dari hubungan (relasi) sosial yang punya nilai diantara individu (nilai moral, etika setempat, status). “Modal simbolik” berasal dari kehormatan dan prestise seseorang. Empat jenis modal ini oleh peneliti digunakan sebagai alat untuk melihat perjuangan *blatèr* dalam meraih posisi. *Blatèr* harus menjaga eksistensinya dengan membuat simbol-simbol yang menguatkan keberadaannya.

Bourdieu memusatkan perhatiannya pada perbedaan tentang “selera” keindahan antara berbagai kelas sosial terhadap bermacam-macam objek kultural yang mengandung nilai keindahan. Selera, menurutnya, adalah juga *practise* (perilaku) yang antara lain memberikan pemahaman kepada seseorang mengenai posisinya di dalam tatanan sosial (Ritzer and Goodman, 2004: 527). Ada dua lingkungan (*field*) saling berkaitan yang terlibat dalam situasi ini, yakni hubungan kelas (sosial) dan hubungan kultur. Di sisi lain, Bourdieu juga menghubungkan selera dengan habitus. Selera dibentuk oleh habitus yang berlangsung lama, bukan dibentuk oleh opini dangkal dan retorika. Di samping itu, terdapat hubungan erat antara

posisi sosial dan kecenderungan pelaku (agen) yang menempati posisi itu (Bourdieu, 1984: 110). Orang yang tidak setuju dengan selera dominan komunitasnya dapat luntur atau mengalah karena tekanan yang melingkupi selera simbolik milik komunitasnya. Misalnya, untuk menjadi seorang *blatèr* harus menerima tradisi *rèmoh*, *kèjhungan*, *sandur* sebagai bagian integral dari eksistensinya.

Orang mengejar kehormatan (*distinction*) dalam berbagai macam lingkungan kultural, memahatinya dalam produk selera-selera mereka dan diartikan kembali (interpretasi baru) setiap kali produk itu disediakan. Tujuan utama dari semuanya itu adalah seseorang atau komunitas menjadi eksis dalam ruang sosial, menjadi berbeda, menonjol, memberi kategori persepsi, terdapatnya pengklasifikasian, terdapatnya selera tertentu yang mengijinkannya untuk membuat perbedaan (Bourdieu, 1998: 9). Pernyataan ini merupakan inti dari teori Bourdieu tentang habitus melalui studi *distinction*-nya.

Penelitian ini, sebagaimana Bourdieu (1984) tentang *Distinction*, memusatkan perhatiannya tentang "selera" keindahan oleh kelompok sosial (komunitas) *blatèr* terhadap objek kultural yang mengandung nilai keindahan. Pertanyaan tentang makna apa yang muncul dan mengapa *blatèr* memilih *kèjhungan* sebagai simbol identitasnya? Jawabannya dapat diperoleh dari data yang dijarah lewat metode hermeneutiknya.

Gaya nyanyian atau dunia musik merupakan "bahasa" emosional yang metaforis dalam interaksinya, sehingga membutuhkan perangkat interpretasi untuk memaknainya. Cara yang ditempuh adalah dengan mengkaitkan secara tafsiriah antara aspek formal yang kasat indera dengan aspek ideal yang tidak kasat indera. Sebab, inti dari metode interpretatif adalah menghubungkan realitas pragmatis dengan realitas ide-ide. Aspek formal yang dimaksud adalah segala sesuatu yang memberi petunjuk pada hal-hal yang dapat mendeskripsikan unsur-unsur penentu *genre* nyanyian/musik dan pertunjukan. Sementara, aspek ideal yang dimaksud berkisar pada wacana musikal yang meliputi 1) asumsi yang berkembang di benak para kreator [seniman], 2) referensi atau konteks-konteks yang menjadi bagian dari proses terumuskannya makna estetis, dan 3) implikasi yang dibayangkan oleh para komunikannya, khususnya komunitas *blatèr*.

Hal pertama yang dilakukan dalam penelitian ini adalah pengoperasian teori hermeneutik, untuk mengenali terlebih dahulu serangkaian nilai (*meaning*) apa yang ada dalam *kèjhungan*, yang pantas dijadikan sebagai modal untuk memikat selera komunitas *blatèr*. Hal kedua, penelitian ini berlanjut mengetahui bagian konsep habitus dan selera itu beroperasi dalam pembentukan selera komunitas *blatèr* terhadap *kèjhungan*. Metodologi ini untuk menginterpretasi atau mencari nilai-nilai (*meaning*) dalam budaya *kèjhungan*. Nilai itu banyak sekali dan disaring bagian mana yang pantas dijadikan modal. Nilai-nilai itu harus dikelompokkan menurut kategori modal, seperti modal ekonomi, kultural, sosial, simbolik.

Ada dua metode untuk mengoperasikan hermeneutiknya, yaitu 1) metode interpretasi data terhadap semua jenis data, seperti wawancara, pengamatan, hasil-hasil dokumentasi, dan hasil pengembangan wawasan lewat kajian pustaka dan diskusi. Dari pemahaman yang utuh itulah, kemudian menghantarkan penelitian ini kepada dasar untuk menghadirkan interpretasi-interpretasi baru dalam melihat keterkaitan komunitas *blatèr* memilih *kèjhung*. Di sinilah, teori *distinction* dipakai untuk mengkaji *blatèr* (sebagai masyarakat pengguna yang dominan) dalam rangka meraih kehormatannya melalui *kèjhungan*. 2) Metode riset sejarah digunakan untuk mencermati dinamika perkembangan *kèjhungan* melalui tiga tahapan proses: (a) memahami sudut pandang/gagasan para pelaku asli, (b) memahami makna kegiatan-kegiatan mereka pada hal-hal yang secara langsung berhubungan dengan dinamika *kèjhungan*, (c) menilai peristiwa-peristiwa tersebut berdasarkan gagasan yang berlaku pada saat pelaku sejarah itu hidup. Targetnya adalah peneliti menilai atau menginterpretasi poin (a) dan (b), dimana tahapan ini menuju pada pemaknaan atau penafsiran baru.

Berdasarkan target subjek penelitian ini, ada tiga kelompok narasumber utama yang akan dijarah, yaitu 1) komunitas *blatèr*, 2) pelaku *kèjhungan*/tandak dan musisinya, 3) budayawan atau pemerhati seni dan budaya tradisi Madura (baik dari kalangan Madura sendiri maupun dari luar Madura). Sementara, lokasi penelitian didasarkan pada pertimbangan kebasisan penyelenggaraan *rèmoh* dan domisili para subjek penelitian ini. Kabupaten Bangkalan (Madura Barat)

dan Surabaya (Jawa Timur) merupakan wilayah yang paling intens menyelenggarakan *rèmoh*.

Pembahasan

Analisis Hermeneutik Tekstual *Kèjhungan*

Term "*kèjhungan*" dalam pengertian formal, baru dapat dikatakan memiliki makna yang baku ketika senandung seseorang tersebut diwadahi dalam kerangka gending yang telah ditentukan baik dalam bentuk kalimat lagunya, maupun alur lagunya yang mengarah pada "terminal" nada akhir tertentu. Dalam bahasa musik "terminal" itu disebut kadensa (Jawa: *seleh*, Madura: *ghāgghār[ān]*). Dengan pengertian ini, status *kèjhungan* secara bentuk sudah "terikat" oleh sistim karena *kèjhungan* berada dalam wadah kerangka gending. Berdasarkan struktur gending ini pula, kalimat-kalimat melodi pun diatur berdasarkan jumlah baris kalimat syairnya dalam setiap baitnya. Meskipun demikian, secara isi, *tokang kèjhung* (*pengèjhung* atau juru kidung) masih mempunyai keleluasaan yang cukup luas dalam mengolah cengkok-cengkok *kèjhungan*-nya secara individual.

Suara yang ideal untuk *tokang kèjhung* cenderung didasarkan pada segi pencapaian kemandapan suara lepas (los) terutama pada saat melakukan *kellèk*. *Kellèk* adalah permainan nada-nada tinggi yang dilantunkan secara melismatis di antara lirik-lirik lagu yang biasanya berupa "kata hias" (kata yang sulit diartikan). Teknik ini umumnya dipergunakan pada bagian awal kalimat lagu ketika mulai dinyanyikan (angkatan awal tarikan suara).

Ciri pokok inilah yang kemudian membedakan gaya nyanyian Madura Barat yang

diistilahkan *kèjhungan bârà'* dengan tetangganya Madura Timur yang gaya nyanyiannya dikenal melankolis. Sementara, kesan umum terhadap *kèjhungan bârà'* memiliki sifat-sifat yang kaku (*gherrâ*) dan kasar (*blâkah*), terutama jika diamati pada kontur melodi dan pengekspresianya. Di sisi lain, *kèjhungan bârà'* (Madura Barat) lebih memiliki kebebasan dalam melakukan manuver cengkok nyanyian, sehingga pembacaan kontur melodi, titinada (*pitch*), serta artikulasinya dalam pembacaan teks/lirik lagu *kèjhungan* relatif kurang nampak jelas. Permainan *kellèk* dan olah ekspresi yang kuat seringkali berakibat terhadap ketidakjelasan tersebut.

Permainan *kellèk* pada *kèjhungan bârà'* bisa mencapai nada tinggi 3 (*lu*) atau 5 (*mo*) pada nada slendro. Suatu hal yang tidak lazim jika dilihat dari sudut pandang ambitus nyanyian di Jawa maupun di Madura Timur, sehingga *kèjhungan bârà'* dianggap sebagai sebuah gaya nyanyian yang "menyimpang" dari pakem orientasinya (gamelannya). Di Jawa dikenal ambang batas (ambitus) nada bagi praktik penyanyiannya hingga nada paling tinggi adalah 2 (*ro*), di luar itu sudah dianggap tidak lazim. Penelitian ini menemukan ambitus nada tertingginya hingga mencapai nada f.2 (dalam papan piano), atau nada 5 (*mo*) dalam gamelan slendro. Capaian nada tersebut melebihi "batas maksimum" dari ambitus suara normal suara laki-laki sebagai standarnya karena yang membawakan *kèjhungan bârà'* tersebut umumnya laki-laki.

Ciri utama *kèjhungan* secara tekstual (wujud nyanyiannya) dapat dilihat dari kontur melodi, motif melodi, ornamen nyanyian (nada hias berupa pola-pola melismatis, potongan dekoratif), serta timbre, ambitus, artikulasi, dan ekspresinya.

Gending Yang-Layang

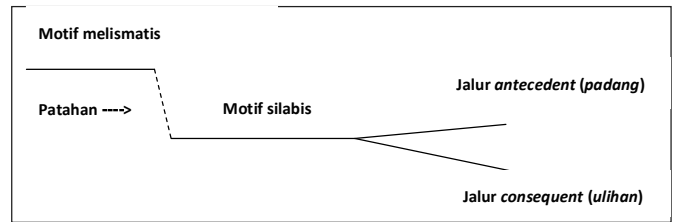
-	1	-	6	N
.	
2 3	2 13 2 62 1 62 1 2	2 2 1	3 3 5 2 2 2 1 - - -	
alé		dhuwā' na-pè rèng	sè è rangsang	
-	1	-	3	N
.	
3 1 2	16 216 2 1 2	3 2 1 3	3 1 3 2 1 6 6 6 - - -	
la o lé		dhuwā' dhāghing rèng ma nè	sān gāntheng	
				N



Gambar 1. Tokang *kèjhung* berkarakter laki-laki dituntut kemantapan greget dan *jhegjbeg* (kokoh dan *gherrâ*) dengan teknik penyuaran kerongkongan (foto: Zulkarnain, 2010).

Keunikan *kèjhungan* Madura yang menonjol adalah pergerakan kontur melodi yang ekstrim. Pergerakan ini kemudian mengarahkan pada penggunaan kombinasi antara teknik penyuaran normal dan teknik *kellèk*. Teknik *kellèk* umumnya mengandalkan pada pengendalian suara kerongkongan, sementara penyuaran normal bertumpu pada pengendalian suara dada. Dari sisi ekspresinya, karakter *kèjhungan* (terutama di Madura Barat) menampilkan dominasi terhadap nada-nada tinggi yang stabil dan kuat (*tennyeng*), keras, kaku, bertenaga, serta memiliki greget.

Alur pergerakan melodi pokok bersifat *descending* (kontur menurun), namun setelah sepertiga bagian dari suatu kalimat itu terdapat semacam “patahan” (kontur yang terjal/ekstrim). Sepertiga bagian awal tersebut merupakan pusat olah *kellèk* yang didominasi motif melismatis. Permainan cengkok yang melengking dan bertenaga (*santak*) pada bagian ini seringkali mengesankan karakter musikal yang meraung sedih (*mellas*) tetapi dengan ekspresi menghentak-hentak. Tidak mengherankan, jika akhirnya banyak orang menilai bahwa *kellèk kèjhungan* menjadi media atau percerminan ekspresi kejiwaan orang Madura yang muncul dari suasana hati yang kalut, kecewa, atau kurang menyenangkan.



Gambar 2 : ilustrasi gamblang tentang kontur melodi *kèjhungan*

Ilustrasi di atas memberi gambaran bahwa pola *kèjhungan* teridentifikasi dalam tiga bagian dasar, yaitu bagian *kellèk* (disebut “angkatan”), bagian liris yang silabis, dan bagian akhir kalimat lagu (ke arah anteseden dan arah konsekuen).

Ranah teks/lirik nyanyian kurang berkembang dalam dunia *kèjhungan*, sebab *kèjhungan* lebih berpusat pada pengolahan cengkok nyanyiannya (alur melodi) daripada teks/lirik lagunya. Justru penggunaan kata-kata hias yang tidak jelas arti harafiahnya itu yang terasa lebih kuat tendensinya dalam mendukung totalitas pengekspresian *kèjhungan* yang *ambhâ' patèh* (ekspresi segenap jiwa). *Do-ado, jâ'-enjâ', la-olle, e-lae* dan seterusnya, merupakan kata-kata hias yang menunjukkan suasana jiwa yang mendalam, dan kata-kata arkaik seperti itu yang sering dipilih untuk dilantunkan dalam momentum *kellèk* tersebut. Lirik *sendèlan* yang umumnya pendek-pendek menjadi alasan mengapa sisipan kata-kata hias begitu kuat di Madura, selain alasan karakteristik orang Madura yang dikenal lugas dalam mengekspresikan jiwanya.

Analisis Hermeneutik Kontekstual: *Kèjhungan* dan Sandur dalam Tradisi Rèmoh

Citra auditif *kèjhungan* secara lebih luas telah dipahami sebagai indeks (tanda) oleh masyarakatnya, yaitu apabila mereka mendengar sanandung *kèjhungan* di lingkungannya, hal itu menjadi pratanda bahwa sedang ada kegiatan *rèmoh*. Fenomena ini merefleksikan adanya pengidentifikasian masyarakat terhadap hubungan *kèjhungan* dengan dunia *rèmoh* menjadi satu kesatuan. *Kèjhungan* senantiasa menghiasi siang dan malam sebuah perhelatan *rèmoh* yang digelar. *Kèjhungan* dan tabuhan gamelan Madura tiada henti mengisi setiap bagian dari keseluruhan tahapan penyelenggaraan *rèmoh*, bahkan hampir

tidak ada ruang suara kosong yang dibiarkan tanpa bunyi-bunyian gamelan dan *kèjhungan*. Itulah gambaran umum *soundscape* gelaran *rèmoh*.

Berikut ini penggambaran secara naratif tentang hajat *rèmoh* agar pembaca dapat menangkap suasana peristiwa itu lebih dekat. Gending khusus “Giroan” selalu dibunyikan manakala setiap rombongan tamu *rèmoh* yang jumlahnya puluhan orang itu memasuki area perhelatan *rèmoh*. Meskipun tamu yang hadir jumlahnya ratusan, tetapi suasana tidak berisik dan gaduh. Semua tamu duduk bersila dalam urutan yang rapi dan panjang. Hampir semua yang hadir tidak banyak bicara (apalagi bicara terlalu keras). Hal ini memberi indikasi bahwa *rèmoh* merupakan perhelatan formal yang sangat menjaga tatakrama dan kehormatan mereka masing-masing.

Memasuki acara pembukaan formal, sajian gending Naong Dâjâ mulai ditabuh. Gending ini selalu dimainkan apabila pertunjukan *sandur* akan memulai suatu acara penting (seperti halnya *rèmoh*). Naong Dâjâ bukan sembarang gending. Format komposisi musiknya berbeda dari yang lain, yaitu dinyanyikan secara bersama, dengan lirik-lirik arkaik (kuno, asing, dan misteri) yang dianggap sebagai simbol “doa keselamatan”. Atmosfir nyanyian bersama yang melengking-lengking bersahut-sahutan mengesankan suasana mencekam dan misteri. Gending ini juga sebagai pertanda bahwa sebentar lagi tandak akan memasuki *stage* atau area pertunjukan yang tidak berwujud panggung.

Usai gending “keramat” itu, langsung disusul gending Yang-Layang, sebuah gending yang selalu ditampilkan sebelum acara inti dimulai. Saat itulah seorang tandak memasuki *stage* sambil melakukan gerakan tarian yang berpusat pada kekuatan gerakan kaki. Gerakan kakinya tampak lebih bertenaga dibanding gerak tangannya, efisien dan sederhana. Saat berikutnya dilantunkan *kèjhungan* gending Yang-Layang yang menuntut *pengèjhungan* menampilkan *kellèk* demi *kellèk*.

Masih dalam sesi yang sama, lalu dilanjutkan dengan tarian *tandhang rosak* (tarian lawakan). “Tarian rusak” ini merupakan tarian komedi yang diperankan laki-laki dengan dandanan yang mengundang tawa. Tandak *tandhangrosak* ini paling luwes tugasnya, ia menari, *ngèjhung*, dan berbicara *blak-blakan* tanpa beban. Semua dibawakannya dengan cara yang jenaka. Justru melalui tingkah

laku pelawak ini, pesan-pesan yang sebenarnya serius dapat disuarakan dengan jenaka melalui sindiran-sindiran segar. Mediana bisa lewat lirik *kèjhungan* maupun canda bicara yang monolog memakai bahasa campuran (bahasa Madura, Jawa, dan bahasa Indonesia). Isu yang diangkat adalah tema kepedulian sosial, etika pergaulan, ketidakadilan, dan kerukunan. Keseriusan yang disembunyikan lewat kejenakaan.

Setelah *tandhang rosak*, gending Yang-Layang terus dibunyikan, sementara tandak-tandak itu terus menyanyi bergantian dari balik kelir karena harus sambil berdandan dan persiapan untuk tampil pada sesi berikutnya. *Andongan* merupakan sesi yang diperuntukkan kepada para tamu yang ingin memberi saweran (*tapelan*) kepada sang tandak penari. Sang pemilik hajat adalah orang yang pertama kali maju ke arah tandak dengan langkah kaki yang tegap berwibawa untuk melakukan tarian bersama sepasang tandak dan aksi memberi *tapelan*. Kemudian ia menggapai mikropon yang menggantung di atas *stage* dan mengucapkan salam secara formal kepada seluruh tamu dengan suara lantang.

Tindakan serupa disusul oleh *tokang panggil* (juru panggil tamu). Ia berjalan maju untuk menari bersama dengan sepasang tandak, memberi *tapelan*, dan kemudian mengucapkan salam dan memberi informasi seperlunya dengan gaya bahasa, format salam, dan intonasi bicara yang nampaknya telah dibakukan. Gaya bicara senantiasa dihentak-hentakkan dengan suara lantang (walau sudah memakai mikropon), roman mukanya serius tanpa senyum pertanda menunjukkan sikap kehati-hatian yang tinggi.

Salam yang diucapkannya:

Nyara ta' langkong ka'dinto ngatoraghi salam songkemmat Mat Lawi sekeluarga: Mator sakalangkong da' rèng seppo bân tarètan sè alèngghi è lowar tèrop kantos è dalem tèrop ka aposân. Sekalèrona tuan rumah, sareng tokang panggil, sareng tokang penyelidi', ta' lagkong nyo'ona beccè'an, sadhâja !!

[Mohon maaf, saya di sini menghantarkan salam sungkem (hormat) dari Mat Lawi sekeluarga (pemilik hajat): Terimakasih kepada orang tua dan saudara yang duduk di luar terop hingga yang ada di dalam terop (disertai) dengan suguhan kami yang sangat sederhana ini. Apabila ada kesalahan

penyambutan dari tuan rumah, juru panggil undangan, dan juru keamanan, (anda dimohon berbaik hati (untuk memaafkannya), Semuanya!!]

Kemudian, juru panggil menginformasikan jadwal *rèmoh* yang akan datang, dan informasi itu sekaligus sebagai undangan resmi. Dengan demikian, resmiah acara pokok *rèmoh* dimulai. Selanjutnya, wakil tuan rumah memanggil pertama kali tokoh setempat dimana penyelenggaraan *rèmoh* itu digelar, kemudian diikuti tamu-tamu senior, dan tamu peserta lainnya. Disinilah, perilaku *ghendhâg* (eksebisionis) dimulai dengan memasang saweran ke tubuh tandak yang melakukan tari *andongan* tadi. Sasaran saweran ada di belahan dada dan di atas kepala (titik itu merupakan sasaran favorit bagi penyawer). Para penyawer berbondong-bondong memasang lembaran uang yang relatif besar nominalnya yang diselipkan di udeng sang tandak.

Acara inti *rèmoh* adalah acara pengumpulan uang dengan cara melakukan panggilan pada setiap tamu yang memiliki “nama panggilan” (artinya tidak semua tamu yang hadir mendapat kesempatan untuk tampil ke depan). Satu per satu tamu undangan dipanggil atas nama julukannya masing-masing dengan cara diteriakkan oleh tokang panggil, “*klèbun Brakas..!*” (Lurah Daerah Brakas) atau “*klèbun Pasar Loak..!*” (Lurah [fiktif] di daerah pasar loak). Tamu yang dipanggil akan langsung menjawab: *bādā!* (ada/hadir) dengan suara yang berteriak pula sambil berdiri. Seketika itu pula penabuh kendang menyahutnya dengan sentakan keras pola tepakan kendang tertentu yang mengarahkan pada permainan gending tertentu pula. Setiap panggilan selalu disertai oleh iringan “Gending Panggilan”. Kemudian sang tamu bergegas berjalan dengan langkah segagah mungkin dan dengan roman muka yang serius menuju ke arah *stage*, dimana sepasang tandak dan sang tuan rumah sudah menunggunya. Setiap langkahnya senantiasa diiringi oleh gending yang telah dipilih oleh sang tamu sendiri sebelumnya. Gending yang paling sering diminta adalah gending *Sabrang*, *Thèkthèk*, *Blandaran*, dan *Orambak*.

”Panggilan” merupakan momentum sangat bermakna bagi keberadaannya sebagai seorang *blatèr*. Kesenangan dan rasa bangga itu tampak dari sikap dan cara berjalan yang tegap berwibawa pada saat

memasuki area *rèmoh* sambil diiringi *giroan* atau gending yang telah dipilihnya. Kebanggaan dan rasa percaya diri ini juga nampak ketika menari di depan tandak dengan karakternya yang kokoh (representasi dari wibawa *blatèr*).



Gambar 3. Salah satu posisi gerakan menari sang tamu peserta *rèmoh* yang terlihat kokoh menyerupai “kuda-kuda” pencak silat (Foto: Zulkarnain, 2010)

Sang tamu panggilan sesaat menjejakkan kakinya di hadapan tandak langsung mengambil sikap menari dengan rentangan tangan yang lebar. Tidak seperti orang menari pada umumnya, sang tamu sangat membatasi gerakan tarinya, sehingga terkesan lebih banyak melakukan gerakan “diam”. Sesekali ia bergerak seperti gerakan pencak silat. Gerakannya nampak kokoh dan bertenaga. Tak lama berselang, ia menghentikan tariannya lalu memberi *tapelan* (saweran) kepada kedua tandak. Di sinilah tugas terberat pengendang atau pemain bonang, jangan sampai ada kekeliruan dalam membunyikan gending untuk setiap tamu, serta ketepatan memberi aksan pukulan kendang dan gong dalam mengiringi gerakan tari para tamu yang mengibing. Jika tidak, kesalahan akan memicu keributan karena dapat membuat sang tamu malu dan tersinggung.

Praktik pencitraan kewibawaan dan prestisius tidak hanya berhenti di situ. Ketika pandangan sang tamu kemudian beralih ke tuan rumah yang menempati di posisi samping *stage*, ia mengeluarkan segepok uang dari balik baju dan jaketnya. Dengan sikap tubuh yang masih setengah berdiri atau jongkok (tidak sampai duduk), ia menyerahkan sejumlah uang di depan tuan rumah dan juru pencatat. Sikap seperti itu tidak dianggap kurang sopan, melainkan sebuah simbol mawas diri

yang telah diajarkan oleh pendahulunya. Setiap uang arisan yang diserahkan umumnya telah "dilebihkan" (*ngompangè*) dari besaran nominal yang seharusnya. Maksudnya sebagai pancingan agar sang tuan rumah di waktu mendatang dapat mengembalikan uangnya sebanyak itu atau bahkan juga *ngompangè* yang lebih lagi.

Momentum panggilan bagi setiap tamu relatif singkat (sekitar 5 menit), namun hal ini sangat berarti bagi keberadaannya sebagai seorang *blatèr* dan sangat ditunggu-tunggu. Mereka akan merasa lega apabila nama julukannya telah dipanggil dan bisa *abhubu* (membayar arisan). Perasaan bangga dan terhormat pun diraihinya.

Selesai menunaikan kewajiban utamanya, *abhubu*, si tamu kembali menuju sepasang tandak dan mengambil sikap menari seperti semula, dan tidak lupa memberi *tapelan* lagi. Semakin banyak tamu menapel, semakin banggalah ia karena langsung disaksikan oleh para tamu yang lain. Momentum tersebut dianggap penting untuk "show of force" yang menunjukkan dirinya sebagai orang *blatèr* sejati.

Tabuhan gamelan, melalui aba-aba pukulan kendang, secara tiba-tiba dapat menghentikan tabuhannya manakala sang tamu melakukan gerakan menutup dengan sebuah hentakan kaki meskipun kadang tidak tepat dengan momentum *seleh* (kadens) pukulan gong. Kemudian sang tamu berjalan dengan sedikit membungkuk sebagai ungkapan rasa hormat kepada seluruh tamu atau forum yang telah memberikan kesempatan kepadanya.

Demikian seterusnya, hingga seluruh tamu selesai dipanggil. Acara ini memakan waktu yang sangat lama sebab tamu yang memiliki nama panggilan cukup banyak dan seluruh tamu yang hadir hingga mencapai ratusan orang (umumnya di atas 300 orang tamu). Tamu yang dianggap "sempurna" adalah tamu yang mampu melengkapi norma sebagai "Tamu Panggilan" *rèmoh*, yaitu punya "kewajiban" menari dengan tandak, memberi *tapelan*, dan menyerahkan *bhubuàn* (uang arisan dan *ompangan* /uang pancingan).

Kèjhungan Sebagai Representasi Simbolik dari Eksistensi Komunitas Blatèr

Lingkungan dan ranah sosial masyarakat Madura yang khas, juga karakter tradisi *rèmoh*

yang demikian prestisius bagi kalangan elit sosial masyarakat Madura, telah menjadi arena kontestasi nilai-nilai bagi individu maupun kelompok sosial yang hendak menempatkan status dan posisi sosialnya. Dalam hal ini, "lingkungan", sebagaimana Bourdieu, merupakan sebuah arena pertarungan yang telah menempatkan komunitas *blatèr* (dengan segala modal yang mereka miliki) tampil sebagai kelompok sosial yang mampu menaklukkan individu-individu maupun kelompok-kelompok sosial yang lain.

Blatèr adalah gelar sosial yang berdampak terhadap status di kalangan mereka menjadi lebih disegani, dihormati, bahkan ditakuti. Nilai ini sangat diimpikan dan semuanya dipertaruhkan untuk meraih posisi tokoh dalam dunia *blatèr*. Posisinya tidak hanya diperhitungkan di kalangan mereka sendiri, melainkan di mata pemerintah (birokrat) maupun kyai. Pembawaan mereka juga sangat dijaga agar nampak berwibawa dengan cara tidak banyak bicara, hati-hati dalam bertutur kata dan bertingkah laku. Di sisi lain, ia harus bersikap berani, bernyalai besar, tegas dalam mengambil keputusan. Semuanya dalam rangka memperkuat citra kewibawaannya sebagai sosok *blatèr*.

Ada efek sosial yang diharapkan oleh para peserta *rèmoh*, yaitu kekuatan jaringan elit desa. Konflik sosial akan lebih mudah diatasi apabila mereka berada dalam jaringan *orèng blatèr*. Individu yang berada dalam jaringan ini sangat hati-hati dalam mengambil keputusan dan saling menjaga etika, saling menghormati, terutama bagi sesama *blatèr*. Oleh karena itu peranan para tokoh *blatèr* menjadi kendali bagi anak buahnya. Demikian pula, anak buah yang juga peserta *rèmoh* juga memiliki peranan penting di tingkat akar rumput. Perasaan ditokohkan barangkali jauh lebih penting artinya bagi mereka dari sekadar mencari kekayaan. Sebab, *rèmoh* bukan tempat mencari kekayaan, melainkan strategi membangun kewibawaan, kekuasaan, atau pengaruh ketokohan di masyarakat, serta jaringan antar *blatèr* sendiri.

Komunitas *rèmoh* merupakan komunitas yang digandrungi oleh kalangan para "jawara" kaum *blatèr*, maka tidak mengherankan jika suasana *rèmoh* sangat ketat aturan karena dianggap rawan konflik. Peraturan *rèmoh* sangat dijunjung tinggi, di antara mereka harus bisa saling menjaga diri dan dalam keadaan "siaga" jika nantinya terjadi hal yang tidak diinginkan. Situasi yang penuh

kehati-hatian tersebut, sering membuat suasana mencekam. Kehadiran unsur kesenian pun terasa kurang menonjol sebagai hiburan semata, melainkan diposisikan sebagai aspek pengabsah secara kultural dalam penyelenggaraan *rèmoh*.

Rèmoh memang menjadi habitat atas eksisnya pertunjukan *sandur* dan *kèjhungan*. Sebaliknya pula, *rèmoh* tanpa *sandur* tidak akan pernah dapat dilakukan acara panggilan yang khas kepada para peserta *rèmoh* yang sesungguhnya menjadi inti dari kegiatan ini. *Kèjhungan* dan *sandur* adalah dimensi estetis yang melekat dalam eksistensi *rèmoh* Madura.

Kegiatan *rèmoh*, *kèjhungan*, *sandur*, serta relasi sosial yang solid dan "rapi" dalam komunitas *blatèr* merangkai keseluruhan modal (yang menurut teori distingsi Bourdieu) akan menentukan masyarakat atau komunitasnya untuk menjatuhkan pilihan selera (*taste*) atau cita rasa budayanya pada produk estetika tertentu. Modal-modal tersebut adalah 1) modal ekonomi, 2) modal sosial, 3) modal kultural, dan 4) modal simbolik. Hal pertama yang sudah dijelaskan pada bagian aktivitas *rèmoh* maupun komunitas *blatèr* adalah modal ekonomi. *Rèmoh* dan *blatèr* merupakan entitas ekonomi yang melahirkan kekuatan kapital dan terorganisir rapi. *Rèmoh* merupakan kegiatan arisan yang bisa menggelembungkan kekuatan ekonomi kapital dan jaringan bisnis diantara para pesertanya (komunitas *blatèr*), dengan sendirinya akan menjadi kekuatan pula dalam menentukan *taste* bagi komunitasnya.

Adapun modal sosial dan kultural yang dimiliki oleh kalangan *blatèr* sesungguhnya saling berkaitan dalam hal pembentukan selera, yakni hubungan kelas (sosial) dan hubungan kultur. Komunitas *blatèr* yang memiliki jaringan "organisasi" yang rapi, hirarkis, dan solid dengan sendirinya merupakan modal sosial yang amat canggih untuk menentukan sikap, perilaku, gaya/performa, hingga cita rasa atau selera (seni). Sementara, nilai-nilai kultural yang ada dalam *rèmoh* dan *kèjhungan* telah eksis secara bentuk, dan kokoh dalam hal simbol dan muatan citra kemaduraannya. Itu semua adalah *magnitude* yang mapan (modal kultural yang terbelikan) untuk memikat komunitas yang gemar mempercantik citra dirinya seperti kalangan *blatèr* tersebut. Pencitraan diri yang disandangnya itu sangat diwarnai oleh pengetahuan, keyakinan, dan cara

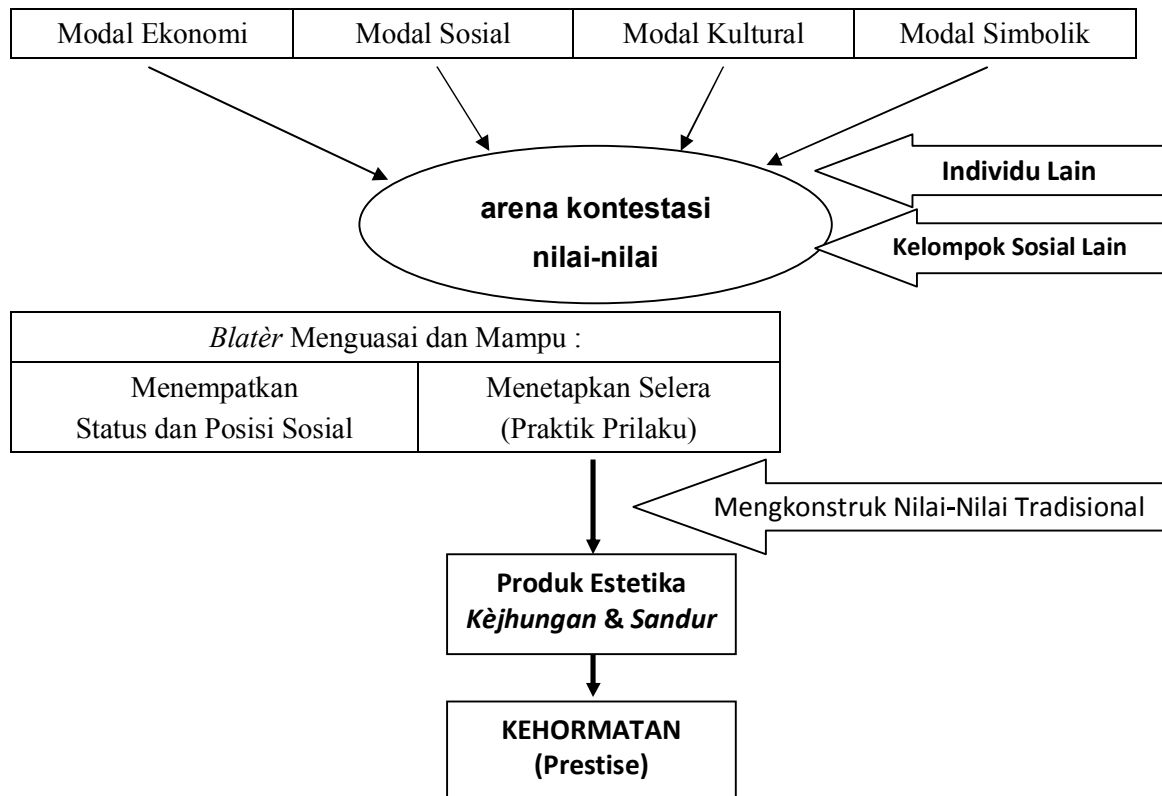
pandangan yang mereka miliki sebelumnya.

Modal simbolik yang berasal dari kehormatan dan prestise seseorang dengan sendirinya telah termaktub pada saat sebuah komunitas menjatuhkan pilihan selera untuk selanjutnya mengembangkan nilai-nilai yang ada pada produk selera tersebut agar menjadi sesuatu yang secara simbolik maupun praktis mampu memunculkan prestise para pelakunya. Dalam kaitan ini, *kèjhungan* yang mampu menghadirkan keseluruhan nilai-nilai simbolik dan citra kemaduraan adalah pilihan utama dalam menancapkan selera estetis musikalnya.

Selera keindahan berbagai kelas sosial, menurut Bourdieu, cenderung berbeda-beda secara signifikan. "Selera" ternyata adalah juga praktik (perilaku) yang memberikan seseorang individu maupun orang lain suatu pemahaman mengenai posisinya di dalam tatanan sosial (Ritzer and Goodman, 2003: 527). Melalui penerapan habitus dan selera, orang menggolong-golongkan objek dan sekaligus mereka berada dalam proses penggolong-golongan diri mereka sendiri. Dalam hal ini, komunitas *blatèr* yang telah, sedang, dan akan selalu memperkokoh citra kemaduraannya, dengan bangga menjatuhkan selera estetisnya pada *kèjhungan* dan *sandur*. Pemilihan selera ini tentu saja bukan dibentuk oleh opini dangkal dan retorika, melainkan dibentuk oleh habitus yang berlangsung lama dan selanjutnya diwujudkan melalui kekuatan modal-modal yang dimilikinya tadi.

Representasi posisi sosial *blatèr* bahwa orang akan mengejar kehormatan (*distinction*) dalam berbagai lingkungan kultural. Apapun yang dikonsumsi, disenangi, diapresiasi, bahkan yang dialami, merupakan bentuk relasional antara subyek [orang] dan obyek [lingkungan] yang saling berintegrasi dalam kesatuan praktik sosial yang mencerminkan sifat-sifat habitus, modal dan ranah yang dikuasai. Dengan kata lain, hubungan itu secara obyektif terphatikan dalam produk yang menjadi selera mereka dan diartikan kembali (interpretasi baru) setiap kali produk itu disediakan. Begitulah Bourdieu dalam menjelaskan konsep distingsi seseorang ataupun kelompok sosial dalam meraih kehormatan (Bourdieu, 1998: 9). Secara skematis, konsep Bourdieu dapat dijabarkan pada subjek *blatèr* sebagai berikut:

Komunitas *Blatèr*



Komunitas *blatèr* telah membangun posisi sosialnya secara eksis, kokoh, dan disegani masyarakat Madura melalui penguatan produk kesenian yang paling digemari, yaitu *kejhungan* sebagai obyeknya. Bagaimana *kejhungan* sampai bisa diapresiasi sedemikian rupa hingga mengeliminasi ekspresi-ekspresi estetis lainnya, tentu hal ini tidak lepas dari nilai-nilai obyektif dalam *kejhungan* yang mampu menghadirkan simbol dan bahkan ikon untuk merepresentasikan eksistensi komunitas *blatèr*.

Kejhungan melalui paparan hermeneutik tekstual di atas, menegaskan karakternya sebagai gaya nyanyian yang menuntut performa yang nyaring (*santak*), tinggi (*nyenthèk*), kuat/bertenaga, stabil (*tennyeng*), kaku/kasar (*gherrâ*), lugas, memiliki greget dan menghentak. Namun, *kejhungan* sekaligus memaparkan karakter sedih (*mellas*), keluh kesah atau rintihan dalam bingkai melodi nyanyian yang penuh hayat (*lè-kalèllean*). Paparan hermeneutik tekstual ini

nampaknya memiliki hubungan dengan kesan yang ditangkap orang *blatèr* tentang *kejhungan* yang lebih dimaknai sebagai "senandung jiwa yang meronta". Setidaknya, ekspresi *kejhungan* tersebut telah dihimpun oleh komunitas *blatèr* dan dianggap mampu menghadirkan nilai-nilai kemaduraan yang relevan dengan karakter mereka yang "keras" dan pengalaman sejarah sosial yang getir dari masyarakat Madura secara umum (lihat kuntowijoyo [2002], Rozaki [2004]).

Praktik penyanyian *kejhungan* (dengan muatan nilai yang ada tersebut) yang disuarakan seorang tandak itu terapresiasikan secara langsung kepada komunitas *blatèr*. Melalui bingkai pertunjukan *sandur* dan *rèmoh*, praktik *kejhungan* juga semakin mudah (kuat) diusung menjadi elemen penting bagi pencitraan atas keberadaan kaum *blatèr*. Nilai kejiwaan inilah yang kemudian disukai dan diidentifikasi dengan personalitas seorang *blatèr*. Demikian pentingnya *kejhungan* bagi komunitas ini membuat kehadirannya secara

kontekstual dalam *rèmoh* nyaris tak tergantikan oleh musik atau kesenian lain. Setidaknya, *kèjhungan* mampu menjadi ruang katarsis tersebut bagi komunitas *blatèr*.

Kèjhungan menjadi begitu bermakna bagi kaum *blatèr* dan selanjutnya dipilih sebagai representasi atas eksistensinya di tengah-tengah masyarakat Madura. *Orèng blatèr* yang hidup sukses di kota besar seperti Surabaya dan Jakarta pun tidak meninggalkan kebiasaannya terhadap *sandur* dan *kèjhungan*-nya karena jenis kesenian inilah yang dinilai mampu menjaga intensitas *keblatèran* mereka. Di mobil-mobil dan rumah-rumah mereka masih tersimpan berbagai koleksi album rekaman *sandur-kèjhungan*, diperdengarkan pada saat-saat tertentu, menandakan komunitas ini masih cukup kuat untuk mempertahankan simbol-simbol eksistensi *blatèr* yang telah banyak memberi andil dalam kompleksitas hidup mereka di kota besar.

Penutup

Kèjhungan dibangun dari modal kultural seperti karakter manusia Madura yang "keras" dan pengalaman historis dari sosio kultural Madura. Ketika *kèjhungan* telah menjadi sebuah gaya nyanyian yang "mapan", maka pertimbangan terhadap mengedepankan karakter *kèjhungan* yang nyaring (*santak*), tinggi (*nyenthèk*), kuat dan stabil (*tennyeng*), kaku, kasar (*gherrâ*), ada greget, namun sekaligus berkarakter sedih (*mellas*) dan berkeluh kesah. *Kellèk* hadir sebagai refleksi dari jeritan kesedihan dari nilai kejiwaan dan karakteristik orang Madura secara holistik. Demikianlah cara orang Madura dalam mengungkapkan ekspresi jiwanya melalui perilaku musikalnya.

Kèjhungan telah menjadi obyek konsumsi yang canggih bagi kaum *blatèr* dalam rangka meraih kehormatannya. Bahkan dalam ranah yang lebih luas, *kèjhungan* sebagai budaya musik telah diposisikan pada orientasi kesadaran yang penting dalam pencarian identitas kemaduraan mereka. *Kèjhungan* juga dianggap mampu menempatkan dirinya sebagai bagian yang penting dalam keseluruhan budaya nyanyian orang Madura. *Kèjhungan* hadir sebagai sebuah gaya (*style*) yang "genuine" dari cara bernyanyi orang Madura. Di sinilah, kita sesungguhnya telah diperlihatkan sebuah kontinuitas dan transformasi budaya yang terjadi di masyarakat Madura.

Sebagaimana ditunjukkan oleh Bourdieu, keterkaitan kekuasaan kaum *blatèr* dengan *kèjhungan* sebagai pilihan *practice* (perilaku) estetikanya tersebut, tidak terlepas dari kesesuaian karakter antar keduanya dan proses pencitraan *kèjhungan* sebagai satu bentuk representasi eksistensi komunitas *blatèr*. Pada proses pencitraan inilah kekuasaan itu beroperasi. Dengan kekuasaan yang dimilikinya, kaum *blatèr* telah mampu mengonstruksi nilai-nilai tradisional *kèjhungan* menjadi simbol-simbol yang cemerlang dalam kerangka mengokohkan eksistensi kehadirannya di tengah masyarakat.

Kepustakaan

- Blacking, John. 1974. *How Musical is Man?* Washington: University of Washington Press.
- Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- _____. 1989. "Social Space and Symbolic Power" in *Sociology Theory* 7.
- _____. 1998. *Practical Reason*. Stanford California: Stanford University Press.
- Bouvier, Helene. 2002. *Lebur! Seni Musik dan Pertunjukan dalam Masyarakat Madura*. Jakarta: Yayasan Obor.
- Bruner, Edward M., dan Victor W. Turner. 1986. *The Anthropology of Experience*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Buys J.S & A. Brandts. 1928. "De Toonkunst Bij De Madoerezen" dalam *Jawa VIII*. Weltevreden.
- De Jonge, Huub. (ed.). 1989. *Agama, Kebudayaan, dan Ekonomi*. Jakarta: Rajawali Press.
- Kuntowijoyo. 2002. *Perubahan Sosial dalam Madura 1850-1940*. Yogyakarta: Mata Bangsa, bekerja sama dengan Yayasan Adikarya IKAPI dan The Ford Foundation.
- Nilam, H. Muhammad, 1996. "Perilaku Bisnis Orang Madura Kontemporer" dalam *Ruh Islam Dalam Budaya Bangsa, (Aneka Budaya di Jawa)* (Jakarta: Yayasan Festival Istiqlal,
- Portes, Alejandro and Patricia Landolt, "The Downside of Social Capital", *American Prospect* 26., 1996,

Rozaki, Abdur. 2004. *Menabur Kharisma Menuai Kuasa, Kiprah Kiai dan Blater sebagai Rezim Kembar di Madura*. Yogyakarta: Pustaka Marwa.

Ritzer, George & Douglas J. Goodman, 2004. *Teori Sosiologi Modern*. Jakarta: Kencana.

“The Purpose of Reflexive Sociology (The Chicago Workshop)” in P. Bourdieu and L.J.O.

Wacquant (eds). 1992. *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago: University of Chicago Press.

Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politic of Participation*. Chicago and London: The University of Chicago Press.