

Prof. Dr. Agnes Maria Hermien Kusmayati, S.S.T., S.U. adalah rektor perempuan pertama di Institut Seni Indonesia Yogyakarta yang menjabat dari tahun 2010 hingga 2014. Beliau lahir di Bondowoso pada 19 Februari 1952. Beliau lulus sarjana Seni Tari ASTI pada 1980, melanjutkan ke jenjang magister Ilmu Ilmu Humaniora Universitas Gadjah Mada lulus tahun 1988, serta studi tingkat doktoral Ilmu Sastra Universitas Gadjah Mada lulus pada 1999.

Prof. Hermien diangkat sebagai Pegawai Negeri Sipil (PNS) pada tahun 1975 dengan golongan II/b. Selama masa kerjanya, Prof. Hermien mengajar di program studi tari dan sudah banyak menghasilkan karya-karya hebat. Beliau fokus menggeluti bidang Seni Tari hingga pada akhirnya meraih gelar guru besar pada Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia Yogyakarta bidang Seni Tari tahun 2005. Atas ketekunannya dalam bekerja, Prof. Hermien mendapatkan berbagai penghargaan, antara lain dosen teladan di tingkat fakultas dan institut, satyaencana karya satya, dan penghargaan asthabrata Keraton Ngayogyakarta Hadiningrat Sultan Hamengku Buwana X. Prof. Hermien wafat tepat pada hari pendidikan nasional (2 Mei) tahun 2020 di usia 68 tahun.

Atas sumbangsih keilmuan Prof. Hermien, buku ini berisi pemikiran-pemikiran yang tidak lepas dari bidang yang ditekuni beliau, yaitu seni pertunjukan. Pembaca buku ini akan diperkenalkan dengan beberapa cabang keilmuan seni, termasuk di dalamnya tari, musik, rupa dan media rekam. Beberapa tulisan dalam buku ini membahas tentang etnokoreologi tari tradisi, perkembangan tari tradisi, paradoks lakon wayang, beberapa seni pertunjukan tradisional di beberapa daerah di Indonesia, pendidikan seni, etnopsikologi, serta desain. Bagian pertama buku ini menjelaskan secara rinci setiap latar belakang, kajian teori, metode, serta analisis dan diskusi yang didasarkan pada topik penelitian tertentu. Oleh karena itu, hasil temuan dalam artikel-artikel yang dimuat dalam buku ini dapat menjadi pengetahuan serta pemahaman baru bagi para pembaca untuk mengembangkan keilmuan bidang kesenian, khususnya seni pertunjukan. Bagian kedua memuat tulisan pengalaman diri rekan dan kolega bersama Prof. Hermien dalam mengajar, meneliti, mengabdikan, dan mencipta karya tari maupun tulis. Sosok seorang ibu bagi seorang putra dan dua putri pun tertuang pada bagian akhir buku ini. Refleksi dan kenangan tersebut memberikan gambaran menyeluruh pada pembaca atas sosok Prof. Hermien.



MENARI BERSAMA SARASWATI

PROF. DR. AM. HERMIEN KUSMAYATI, S.S.T., S.U.



Kampus  
Merdeka  
INDONESIA JAYA



PROF. DR. A.M. HERMIEN KUSMAYATI, S.S.T., S.U.  
**MENARI  
BERSAMA  
SARASWATI**

EDITOR: RINA MARTIARA

**MENARI  
BERSAMA  
SARASWATI**

**Undang-Undang Republik Indonesia Nomor 19 Tahun 2002 tentang Hak Cipta**  
**Lingkup Hak Cipta**

Pasal 2:

1. Hak Cipta merupakan hak eksklusif bagi Pencipta atau Pemegang Hak cipta untuk mengumumkan atau memperbanyak Ciptaannya, yang timbul secara otomatis setelah suatu ciptaan dilahirkan tanpa mengurangi pembatasan menurut peraturan perundang-undangan yang berlaku.

**Ketentuan Pidana**

Pasal 72:

1. Barangsiapa dengan sengaja atau tanpa hak melakukan perbuatan sebagaimana dimaksud dalam Pasal 2 ayat (1) atau Pasal 49 ayat (1) dan ayat (2) dipidana dengan pidana penjara masing-masing paling singkat 1 (satu) bulan dan/atau denda paling sedikit Rp1.000.000,00 (satu juta rupiah), atau pidana penjara paling lama 7 (tujuh) tahun dan/atau denda paling banyak Rp5.000.000.000,00 (lima miliar rupiah)
2. Barang siapa dengan sengaja menyiarkan, memamerkan, mengedarkan, atau menjual kepada umum suatu Ciptaan atau barang hasil pelanggaran Hak Cipta atau Hak Terkait sebagaimana dimaksud pada ayat (1) dipidana dengan pidana penjara paling lama 5 tahun dan/atau denda paling banyak Rp500.000.000,00 (lima ratus juta rupiah)

PROF. DR. A.M. HERMIEN KUSMAYATI, S.S.T., S.U

MENARI  
BERSAMA  
SARASWATI

EDITOR: RINA MARTIARA



Yogyakarta:  
**ciptamedia Penerbit**

KATALOG DALAM TERBITAN (KDT) Perpustakaan Nasional Jakarta

# MENARI BERSAMA SARASWATI

© Prof. Dr. A.M. Hermien Kusmayati, S.S.T, S.U.

ISBN-13 : 978 - 602 - 7897 - 21 - 2

**Editor**

Rina Martiara

**Perancang Sampul**

Edi Jatmiko

**Penata Letak**

Fatqurrohman Arroseyid

**Tim Penyunting**

Ni Nyoman Sudewi

Galih Prakasiwi

Agustin Anggraeni

**Penerbit**

**Cipta Media** Yogyakarta

**Redaksi :**

Ruko Perum Candi Gebang Permai Blok 1 No.4

Sleman Yogyakarta 55584

Tel / Fax : +62 2744532877

Mobile : 0878 3814 6271

email : [ciptamediapublisher@gmail.com](mailto:ciptamediapublisher@gmail.com)

**Cetakan I, Tahun 2023**

**Yogyakarta; Cipta Media 2023**

**xx+ 452 hlm.; 15.5 x 23 cm**

Dicetak Oleh **Multigrafindo** Yogyakarta [www.multigrafindo.com](http://www.multigrafindo.com)

(*member of Multi Rezeki Abadi, Cv*)

**Isi di luar tanggung jawab percetakan**



# Pengantar Editor

*Alhamdulillah rabbil 'alamin.* Segala puji bagi Allah, Sang Maha Pencipta Langit dan Bumi, Maha Pengasih, dan Maha Penyayang. Berkat rahmat dan kasih sayang-Nya, buku persembahan untuk Prof. Dr. A.M. Hermien Kusmayati, S.S.T., S.U. ini dapat diterbitkan. Proses mewujudkan buku bunga rampai ini memerlukan proses yang cukup panjang dan kemauan kuat. Berbagai tulisan dari staf pengajar di Institut Seni Indonesia Yogyakarta, kolega, sahabat, serta putra-putri dari Prof. Hermien, berhasil dihimpun, diedit, dan disajikan kepada masyarakat terutama khalayak ilmuwan seni, khususnya tari di Indonesia. Tulisan persembahan kepada para Guru Besar, sudah menjadi tradisi pada setiap perguruan tinggi untuk memberikan penghargaan kepada para profesor di saat purna tugas mereka. Sebenarnya, masa purna tugas Prof. Hermien, masih cukup panjang setelah selesai menjabat sebagai Rektor ISI Yogyakarta periode 2010-2014. Namun, belum sempat memasuki masa purna tugas, Tuhan lebih sayang kepada beliau dengan lebih dahulu memanggil beliau untuk kembali ke haribaan-Nya pada 2020.

Bagi saya pribadi, mengenal Prof. Hermien dengan dekat, setelah Prof. Hermien kembali ke Program Studi Tari. Tanpa kecanggungan,

beliau yang bertahun-tahun selalu menduduki posisi penting di Rektorat sebagai Pembantu Rektor Bidang Akademik (2002-2010), dan Rektor ISI Yogyakarta (2010-2014) berbaur dengan hangat dan penuh keakraban. Di lingkungan program studi, beliau adalah ibu yang sangat mengayomi kami para juniornya. Saya mengenang sosok prof. Hermien sebagai sosok seorang ibu, yang lembut dan tidak pernah berkata keras. Beliau selalu tersenyum dalam menanggapi keriuhan kami. Jika pun ada hal yang lucu sekali, beliau tertawa sampai mata beliau menyipit namun tidak juga ada suara yang keluar dari mulut.

Setelah tidak menjabat Rektor, Prof. Hermien kembali ke Prodi Tari. Di prodi ini, ada ruangan khusus untuk para profesor yang ditempati oleh Prof. Dr. I Wayan Dana, Prof. Dr. Y. Sumandiyo Hadi, dan Prof. Hermien. Pada saat itu, Prof. Mandyo beberapa kali mengatakan akan menerbitkan buku tentang Prof. Hermien, yang ditanggapi oleh Prof. Hermien dengan senyuman. Dalam pandangan saya yang sederhana, Prof. Hermien adalah tipe ideal wanita Jawa, manusia yang mampu menahan diri atas segala sikap dan perilakunya. Saya lantas mengartikan inilah wanita ideal Jawa, jika marah tidak diperlihatkan, jika sedih dipendam dalam-dalam, jika kecewa jangan diucapkan, jika senang tidak boleh berlebihan, jika tertawa tidak terbahak-bahak.

Judul buku ini adalah “Prof. Dr. A.M. Hermien Kusmayati: Menari bersama Saraswati”. Pilihan atas judul ini tentunya bukan tanpa alasan. Melalui beberapa perdebatan dan diskusi di grup *whatsApp* “Keluarga Jurusan Tari”, akhirnya kami mencapai kesepakatan memilih judul tersebut. Hal ini didasarkan pada sebuah pemaknaan bahwa Saraswati adalah Dewi Ilmu Pengetahuan dan Seni, yang juga merupakan lambang Institut Seni Indonesia Yogyakarta. Selain itu, Prof. Hermien

memiliki peran penting ketika merancang Tari Saraswati, tari ikon Institut Seni Indonesia Yogyakarta karya Dra. Sri Hastuti, M.Hum & Dr. Darmawan Dadijono (dosen di Prodi Tari), yang selalu dipertunjukkan pada Sidang Senat Terbuka ISI Yogyakarta. Menurut koreografer, Prof. Hermien terus menerus mengawal tari Saraswati dengan memberikan evaluasi dan saran baik dari sisi koreografi maupun rias busana. Selain beberapa hal tersebut, Prof. Hermien juga merupakan satu-satunya rektor perempuan di Institut Seni Indonesia Yogyakarta yang hingga saat ini belum ada lagi sosok perempuan penari yang menduduki jabatan tersebut.

Rencana untuk menerbitkan kumpulan tulisan persembahan ini sebenarnya sudah beberapa waktu lalu, tetapi rencana tersebut selalu tertunda karena berbagai kendala. Oleh karena itu, dalam rangka mewujudkan rencana tersebut, Prodi Tari diminta oleh Pembantu Dekan I Fakultas Seni Pertunjukan, Dra. M. Heni Winahyuningsih, M. Hum untuk bertindak sebagai editor atas tulisan-tulisan yang akan disumbangkan oleh para kolega. Penunjukkan Prodi Tari sebagai editor, sebenarnya tidak otomatis saya sebagai Ketua Program Studi untuk menjadi editornya. Tidak sebagaimana pada buku persembahan purna tugas Prof. Dr. Y. Sumandiyo Hadi, saya ingat betul prof. Mandyo langsung menunjuk ibu Heni Winahyuningsih sebagai editor bukunya. Hal inilah yang menjadi dilema dan beban tersendiri bagi saya. Akhirnya, sebagai Ketua Prodi Tari, saya meminta kesediaan Dr. Ni Nyoman Sudewi, M. Hum dan Dr. Y. Adityanto Aji untuk menjadi penghubung antara rekan, sahabat, serta kolega dan tim editor buku untuk mengumpulkan naskah. Pilihan atas kedua nama ini bukan juga tanpa alasan. Bu Dewi adalah orang yang



malang melintang di dunia tari, sedangkan mas Aji adalah putra dari Prof. Hermien dan pak Mardjijo yang juga staf dosen di Prodi Tari.

Prodi Tari sangat berterima kasih kepada Dr. Ni Nyoman Sudewi, M.Hum, atas keuletannya dalam mengingatkan teman-teman penulis untuk mengirimkan tulisan-tulisan yang telah dijanjikan. Rasanya tidak salah untuk meminta bantuan kepada ibu Dewi karena beliau merupakan orang yang memiliki otoritas tinggi, memiliki relasi yang sangat istimewa dengan para senior di bidang Tari, serta kemampuan untuk meminta partisipasi teman-teman dan para kolega dengan ikhlas. Pada saat proses pengumpulan naskah berlangsung, bu Heni, selaku Pembantu Dekan I sempat mempertanyakan, mengapa Prodi Tari tidak mengirimkan surat atau membuat pengumuman agar teman-teman dan kolega mengirimkan makalah. Namun, saya sangat percaya sepenuhnya kepada Bu Dewi. Prodi Tari tidak meragukan kemampuan beliau, yang mana hanya dengan mengirimkan pesan singkat, teman-teman dan kolega sudah sangat antusias dan sukarela mengirimkan naskah. Hal ini terbukti, dari semua kolega yang dihubungi oleh Bu Dewi untuk mengirimkan naskah, 80% benar-benar menulis dan naskahnya sampai di tangan tim penyusun. Meskipun tetap ada beberapa kolega yang tidak mampu menyumbangkan tulisan karena beberapa alasan, kami memaklumi semua itu dengan setulus hati.

Hal penting lain yang mendukung terkumpulnya naskah-naskah dalam buku ini adalah semasa hidupnya Prof. Hermien disayangi banyak orang, sehingga setiap orang memiliki kenangan indah yang ingin diungkapkan dan dipersembahkan untuk buku kecil ini. Oleh karena itu, kami mengucapkan banyak terima kasih kepada semua kontributor

naskah yang telah meluangkan waktu untuk menulis dan mengirimkan naskahnya kepada tim penyusun.

Tahap pengumpulan tulisan-tulisan di sini ternyata tidak semudah yang dibayangkan. Berbagai kesibukan yang melilit teman-teman di Prodi Tari, membuat mereka lamban dalam menyerahkan tulisan. Setelah melalui penagihan beberapa kali, akhirnya terkumpul tulisan-tulisan dalam jumlah yang cukup memadai, yang diperkirakan akan dapat menjadi sebuah buku yang cukup baik. Setelah semua naskah terkumpul, mbak Agustin Anggraeni dan mbak Galih Prakasiwi – dua dosen muda Prodi Tari yang hebat–, sangat banyak membantu proses pengumpulan dan *editing* tulisan-tulisan ini.

Ucapan terima kasih yang mendalam, ingin kami sampaikan kepada Bapak Risman Marah yang telah memilihkan foto terbaik yang kami pakai sebagai *cover* buku ini. Dari berpuluh foto atau mungkin beratus foto yang telah dihasilkan oleh beliau untuk *figure* Prof. Hermien selama masa kepemimpinan Prof. Hermien menduduki berbagai jabatan di Institut Seni Indonesia Yogyakarta, hanya 1 (satu) buah foto yang dikirimkan beliau ke Bu Dewi. Kami mempercayakan pemilihan foto kepada mata sang fotografer karena beliau telah teruji melihat kedalaman ekspresi terbaik dari seorang figur. Foto satu-satunya yang dikirim oleh pak Risman Marah inilah yang dengan yakin kami pakai sebagai foto untuk *cover* buku ini.

Terima kasih kepada Bapak Edi Jatmiko, dosen Desain Komunikasi Visual, Fakultas Seni Rupa ISI Yogyakarta, seorang yang telah teruji untuk mendesain cover dari beberapa buku hebat. Hampir semua cover buku akademik di Institut Seni Indonesia Yogyakarta adalah hasil pengerjaan beliau. Bapak Edi Jatmiko juga membuat desain buku

akademik di Fakultas Kedokteran Universitas Gadjah Mada Yogyakarta. Hal ini yang membuat kami tidak ragu-ragu untuk meminta Pak Edi Jatmiko sebagai desainer *cover* buku ini.

Ucapan terima kasih yang tak terhingga kami haturkan kepada seluruh kontributor hebat yang telah mengirimkan tulisan-tulisan terbaiknya. Tanpa tulisan para kontributor, pekerjaan ini tidak akan pernah ada. Mereka adalah I Made Bandem, I Wayan Dibia, Sri Rochana Widyastutieningrum, R.M. Pramutomo, Sal Murgiyanto, Suminto A. Sayuti, G.R. Lono Lastoro Simatupang, Victor Ganap, Bambang Pudjasworo, Djohan, I Wayan Dana, Yudiaryani, Ki Kasidi Hadipayitno, Timbul Raharjo, M. Agus Burhan, Arif Eko Suprihono & Anotonius Janu Haryono, Y. Sumandiyo Hadi, Sumaryono, Kardi Laksono, Paramitha Dyah Fitriasari, Wienarsi Lies Apriyani, Daruni, Supriyanti, Tutik Winarti, Fortunata Tyasrinestu, Sri Hastuti, Bekti Budi Hastuti, G.P.H. Indro Kusumo & B.R.Ay. Indro Kusumo beserta abdi dalem Pura Pakualaman, Y. Adityanto Aji, Maria Satya Rani, Maria Maya Aristya.

Buku ini terdiri dari 3 (tiga) bagian. Bagian pertama berisikan tentang keilmuan seni pertunjukan, rupa, dan media rekam. Bagian kedua berisi tentang kenangan dari para teman sejawat dan kolega, serta bagian ketiga berisi kenangan dari putra-putri Prof. Hermien. Kami merasa, semua kontributor naskah dalam buku ini adalah bagian dari keluarga besar kami. Umumnya kami saling mengenal dengan akrab dan kami bangga akan keakraban itu. Inilah hal yang paling menyenangkan dalam hidup di keluarga Prodi Tari. Buku ini terasa sebuah nostalgia, mengumpulkan kepingan-kepingan rindu ketika anak-anak Prof. Hermien masih kecil, kami telah banyak mengenal dan memiliki kenangan bersama mereka. Ketika hampir dari sebagian besar kami, dosen di Prodi Tari seringkali

bermanja-manja dengan prof. Hermien untuk sesuatu yang bukan menjadi bagian dari pekerjaan. Misalnya merencanakan piknik ke tempat-tempat indah di dalam maupun di luar negeri. Terima kasih untuk semua kontributor.

Sebagai penutup, saya selaku editor dalam buku ini, ingin mengucapkan terimakasih sebanyak-banyaknya kepada seluruh keluarga Prodi Tari, kontributor, tim penyusun, serta pihak-pihak yang telah banyak membantu dalam penyelesaian buku ini. Semoga buku ini dapat memberikan banyak manfaat bagi kita semua serta bagi para pembaca.

Yogyakarta, 15 Mei 2023

Rina Martiara





# Sambutan Dekan Fakultas Seni Pertunjukan

Institut Seni Indonesia Yogyakarta

Puji syukur kita panjatkan kehadirat Tuhan Yang Maha Esa, atas limpahan rahmat dan hidayah-Nya kepada kita semua, sehingga kita dapat mempersembahkan sebuah kenangan berupa buku “Prof. Dr. A.M. Hermien Kusmayati, S.S.T., S.U.: Menari Bersama Saraswati” dengan penuh makna. Keluarga besar Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta menyampaikan rasa hormat dan bangga, serta ucapan terima kasih yang sebesar-besarnya kepada beliau atas segala prestasi dan pengabdian yang cukup banyak dan panjang di almamater tercinta ISI Yogyakarta khususnya Fakultas Seni Pertunjukan. Lebih dari itu telah kita ketahui bersama bahwa di lingkungan ISI Yogyakarta khususnya di Fakultas Seni Pertunjukan jabatan akademik Guru Besar masih tergolong sangat langka terutama dalam bidang ilmu Seni Tari. Namun dengan kegigihan, ketekunan, dan kerja keras beliau sehingga dapat mencapai cita-cita pada kompetensi dan penghargaan profesional sesuai dengan bidang keahliannya.

Kami mengenal Prof. Dr. A.M. Hermien Kusmayati, S.S.T., S.U. adalah sosok seorang pemimpin yang menyejukkan hati dengan penuh ramah, lemah lembut, keibuan yang penuh tanggung jawab dan telah

memberikan teladan kepada kita semua khususnya kaum wanita untuk menunjukkan bahwa adanya emansipasi wanita. Dengan semua pencapaian beliau dapat menjadi teladan dan memperkaya karakter Fakultas Seni Pertunjukan, khususnya di Jurusan Tari ISI Yogyakarta. Sebuah Buku “Menari Bersama Saraswati” Persembahkan untuk Prof. Dr. A.M. Hermien Kusmayati, S.S.T., S.U., Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta yang telah mendapatkan penguatan dan citra yang baik atas dedikasi dan prestasi-prestasi beliau. Oleh karena itu semua amalan tugas-tugas yang telah dijalankan beliau semoga mendapatkan ridho dan balasan setimpal dari Tuhan Yang Maha Esa, *swarga langgeng kagem* Prof. Dr. A.M. Hermien Kusmayati, S.S.T., S.U. Apabila kami dalam menjalankan tugas, saat berhubungan, dan berkomunikasi kepada beliau banyak hal yang kurang berkenan semasa hidupnya, baik secara kelembagaan maupun pribadi, perkenankanlah kami menyampaikan permohonan maaf yang setulus-tulusnya kepada keluarga.

Akhir kata mudah-mudahan penerbitan buku ini dapat memberi penghormatan dan kenangan yang bermakna kepada keluarga Prof. Dr. A.M. Hermien Kusmayati, S.S.T., S.U. Tak lupa disampaikan ucapan terima kasih kepada para kolega, penulis, dan desainer, beserta seluruh panitia yang bekerja keras untuk mewujudkan karya berupa buku kenangan ini sebagai persembahan Prof. Dr. A.M. Hermien Kusmayati, S.S.T., S.U.

Yogyakarta, 15 Mei 2023

Dekan Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta,

**Dr. Suryati, M. Hum.**



# Sambutan Rektor Institut Seni Indonesia Yogyakarta

Puji syukur kita panjatkan atas kehadiran Tuhan Yang Maha Esa, Allah SWT, karena atas rahmat-Nya kita dapat menyampaikan penanda penghormatan kepada Prof. Dr. A.M. Hermien Kusmayati, S.S.T., S.U. dengan penuh makna. Dengan persembahan kenangan berupa buku bunga rampai kepada seorang guru besar, yaitu “Prof. Dr. A.M. Hermien Kusmayati, S.S.T., S.U.: Menari bersama Saraswati”, kami keluarga besar ISI Yogyakarta menyampaikan rasa hormat dan bangga. Demikian juga kami ucapkan terima kasih yang sebesar-besarnya atas segala karya dan jasa yang telah beliau sumbangkan pada almamater tercinta dalam pengabdian yang panjang dan dengan segala prestasinya.

Telah kita ketahui bahwa di lingkungan ISI Yogyakarta jabatan akademik Guru Besar masih merupakan kelangkaan. Dalam hal ini kita dapat melihat bahwa Prof. Dr. A. M. Hermien Kusmayati, S.S.T.,S.U. telah memberikan teladan untuk ketekunan, disiplin, kerja keras, dan semangat yang tinggi dalam merintis dan mencapai cita-cita dalam kompetensi dan penghargaan profesional itu sampai purna. Oleh karena itu, dapat kita lihat bagaimana sosok Prof. Dr. A.M. Hermien Kusmayati, S.S.T.,S.U. memang merupakan seorang guru yang memiliki kelengkapan



dan keahlian di segala bidang untuk pendidikan tinggi seni tari, baik dalam berbagai level kepemimpinan di pendidikan tinggi maupun dalam organisasi profesi.

Karier akademiknya dimulai sebagai dosen dan Pegawai Negeri Sipil pada tahun 1974 di ASTI Yogyakarta, selanjutnya di Fakultas Seni Pertunjukan (FSP) ISI Yogyakarta. Kemudian dalam proses kariernya sebagai dosen, berpuncak pada pengangkatan Guru Besar Seni Tari di Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta pada tahun 2006. Pengukuhan Guru Besar beliau dilaksanakan dengan pidato ilmiah yang berjudul "Aspek Etika Dalam Bingkai Seni Pertunjukan". Dalam kariernya yang panjang tersebut, di samping sebagai dosen di tingkat Sarjana dan Pascasarjana di ISI Yogyakarta, beliau juga pernah mengemban berbagai jabatan struktural, antara lain Pembantu Rektor I dan Rektor ISI Yogyakarta. Di samping itu, kapasitas akademik tersebut dikuatkan dengan berbagai kegiatan ilmiah seperti penelitian, menulis jurnal dan buku, serta seminar atau simposium nasional dan internasional di berbagai negara. Di samping karier akademik dengan dimensi ilmiah tersebut, beliau juga masih menjaga matra kesenimannya dengan karya-karya yang dipentaskan dalam acara tingkat nasional maupun internasional. Demikian juga sejak masa kuliah hingga menjadi dosen, beliau tidak pernah lepas dari organisasi kemahasiswaan dan dalam organisasi profesional bidang seni tari di tingkat nasional dan internasional.

Tanpa terasa waktu cepat berlalu, sehingga Prof. Dr. A. M. Hermien Kusmayati, S.S.T., S.U. telah meninggalkan kita semua. Dengan masa pengabdian lebih kurang 46 tahun 3 bulan, tentu saja semangat yang dikembangkan tetap terasa di antara para mahasiswa, kolega-kolega dosen, serta karyawan, baik di lingkungan Jurusan Tari, Fakultas Seni

Pertunjukan, sampai ke lingkungan yang lebih luas dari ISI Yogyakarta. Mudah-mudahan semua pencapaian tersebut dapat menjadi teladan dan memperkaya karakter ISI Yogyakarta, khususnya Fakultas Seni Pertunjukan serta Jurusan Tari.

Fakultas Seni Pertunjukan telah mendapatkan penguatan dan citra yang baik atas dedikasi dan prestasi-prestasi beliau. Semoga semua amalan tugas yang telah dijalankan mendapatkan ridho dan balasan sebaik-baiknya dari Tuhan Yang Maha Esa, Allah SWT. Demikian juga kami sampaikan permohonan maaf yang sebesar-besarnya apabila dalam melaksanakan tugas serta dalam berhubungan dan berkomunikasi selama ini, civitas akademika ISI Yogyakarta banyak melakukan hal-hal yang tidak berkenan. Semoga Prof. Dr. A.M. Hermien Kusmayati, S.S.T.,S.U. mendapatkan tempat terindah di rumah-Nya.

Sebagai penutup, mudah-mudahan penerbitan tulisan-tulisan dalam buku ini dapat memberikan penghormatan dan kenangan yang bermakna secara formal untuk Prof. Dr. A. M. Hermien Kusmayati, S.S.T.,S.U. di Jurusan Tari Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta. Ucapan terima kasih kami sampaikan kepada para kolega, penulis, dan desainer grafis yang telah memberi bentuk akhir dan mewujudkan karya bersama buku kenangan ini. Demikian juga kami ucapkan terima kasih kepada panitia yang penuh dedikasi untuk menerbitkan buku bunga rampai ini. Mudah-mudahan semua penanda kenangan ini dapat berkesan dan menjadi perekat kekeluargaan antara Prof. Dr. A. M. Hermien Kusmayati., S.S.T., S.U. dengan kolega serta seluruh civitas akademika ISI Yogyakarta.

Rektor ISI Yogyakarta

**Prof. Dr. Timbul Raharjo, M.Hum.**



# Daftar Isi

Pengantar Editor.....	v
Sambutan Dekan Fakultas Seni Pertunjukan .....	xiii
Sambutan Rektor Institut Seni Indonesia Yogyakarta .....	xv
Daftar Isi .....	xix
<b>A. SENI DALAM RAGAM PERSPEKTIF .....</b>	<b>1</b>
Taksu dalam Seni Pertunjukan Bali .....	3
Pentas Calonarang “Katundung Ratna Mangali” di Purna Budaya, Bulaksumur-Yogyakarta. ....	31
Pertunjukan Tayub Semakin Populer di Kabupaten Purwodadi .....	49
Tari dalam Pandangan Budaya .....	65
Literasi Tari : Membaca, Menulis, dan Berpikir Kritis.....	81
Jagat Tari sebagai Struktur dan Sistem Penandaan: Sebuah Perkenalan.....	101
Membaca “Arak-arakan”, Merawat Legacy Bu Hermien .....	121
Penelitian Etnokoreologi Tari Tradisi Nusantara (Mengenang Prof. Dr. A.M. Hermien Kusmayati).....	127
Tari Golek Menak dalam Dialektika Perkembangan Tari Gaya Yogyakarta.....	137
Movement and Sound Behavior in The Ethnopsychology Applications .....	153
Seni Pertunjukan Tradisi Mamaca di Pamekasan Madura dalam Perspektif Konservasi Seni.....	181
Pergeseran Karakter Seni Pertunjukan dan Strategi Pengembangan Teknologisasi Pendidikan Seni.....	199
Paradoksikal Penciptaan Lakon Wayang Bima Suci dengan Kesastraan Wayang .....	227

Budaya Tradisional Menuju Global dalam Desain .....	247
Seni Rupa Kontemporer Indonesia dan Multikulturalisme sebagai Ungkapan Keberagaman dan Kontradiksi.....	259
Dokumentasi Seni: Transformasi Estetika Sosial dalam Realitas Virtual..	275
<b>B. REKAM JEJAK DAN PANDANGAN REKAN-REKAN SEJAWAT.....</b>	<b>301</b>
Tercatat dalam Memori: Sebuah Testimoni untuk Mendiang Prof. Hermien Kusmayati .....	303
Prof. Dr. A.M. Hermien Kusmayati, S.S.T., S.U., Sosok Perantau yang Sukses dan Berhasil.....	325
Prof. Hermien: Antara Seni dan Ilmu .....	351
Memorabilia bagi Sang Penari Hermien Kusmayati .....	369
Mbak Hermien, Sahabat Sejatiku.....	371
Prof. Hermien Sosok Ibu, Guru, Motivator dan Inspirasi.....	381
Mbak Hermien dalam Kenanganku.....	385
Menjadi Sekretaris Jurusan Mendampingi Bu Hermien : Sebuah Pelajaran Berharga .....	395
Dosenku yang Cantik dan Pintar.....	401
Prof. Hermien di Mata Hati Saya.....	405
Sekilas Tajuk Memori Tari .....	409
Tapak - tapak Kenangan tentang Guruku Prof. Dr. A. M. Hermien Kusmayati, S.S.T., S.U.....	415
Mbak Hermin dan Senyum yang Terkenang Itu.....	421
Dari Pura Pakualaman untuk Bu Hermien .....	425
<b>C. SOSOK IBU DALAM MEMORI PUTRA PUTRINYA .....</b>	<b>437</b>
Mentari di Matamu.....	439
Mengingat Ibu dengan Hati .....	443
Kenangan Hangat bersama Ibu .....	449

# **SENI DALAM RAGAM PERSPEKTIF**





# Taksu dalam Seni Pertunjukan Bali

I Made Bandem

Guru Besar Emeritus Institut Seni Indonesia Denpasar

## I. Pendahuluan

Kebudayaan Bali yang dijiwai oleh agama Hindu Dharma memiliki sejumlah nilai budaya atau konsep abstrak mengenai masalah dasar yang amat penting dan berharga bagi kehidupan orang Bali. Nilai-nilai itu muncul dengan berbagai istilah seperti kearifan lokal, wisdom, dan konsepsi yang meliputi *dharma (mokshartam jagaditaya ca iti dharmah)*, *rwa bhineda* (keseimbangan dualistis), *tri hita karana* (tiga penyebab kebahagiaan hidup), *karma phala* (hukum sebab-akibat), *karma atau karya* (etos kerja), *desa-kala-patra* (penyesuaian dengan ruang-waktu-keadaan), *taksu dan jengah (genuine creativity and competitive pride)*. Semua nilai-nilai budaya ini sangat penting untuk direvitalisasi guna membangun manusia Bali seutuhnya berdasarkan visi agama, kecerdasan, keindahan, dan kesehatan jasmani.

Taksu adalah kekuatan gaib yang memberi kecerdasan, keindahan dan mukjizat. Sebuah karya seni yang memiliki taksu adalah karya seni yang hidup dan berjiwa. “*Igel ne mataksu pesan*” artinya tariannya hidup dan amat berjiwa. Sebelum menari dia bersembahyang di *sanggah taksu*. Seseorang yang dianggap *katakson* bilamana ia dimasuki jiwa yang memberi kekuatan gaib (Warna, 1990:687).



Taksu diduga berasal dari kata “caksu” dalam bahasa Sanskerta yang berarti mata atau penglihatan. Di dalam Kakawin Ramayana disebutkan (*stri*) *caksunyadres na panahnyatitiksna*; Di dalam Kakawin Sutasoma diungkap mengenai *candra dinakara mahom tulya ning caksu makweh* (Zoetmulder, 1982: 291-292).

Sebagai sebuah nilai dalam kebudayaan Bali, taksu terdapat hampir pada semua bidang kehidupan. Khususnya semua bidang kehidupan yang membutuhkan keterampilan dan keahlian secara vokasional. Pendeta, penari, koreografer, pelukis, pengarang, pencipta, komposer, kriawan, penyanyi, juru masak, saudagar, tukang kebun, dan *balian*, bilamana hasil karya mereka mempunyai karisma dan diterima masyarakat, biasanya mereka dinyatakan memiliki taksu. Bahkan seorang ahli penghubung roh halus dengan manusia, yang bisa memberi petunjuk tentang pengobatan, dan masalah-masalah kehidupan disebut *balian taksu*.

Pada umumnya taksu lebih sering dikaitkan dengan karya-karya yang memiliki unsur *sundaram* (keindahan) dan tentu pilar itu tak dapat dipisahkan dari dua pilar lain dalam falsafah kehidupan orang Bali, yaitu *siwam* (kesucian), dan *satyam* (kebenaran). Trilogi itu menjadi *siwam*, *satyam*, dan *sundaram*.

Dalam konteks ketiga pilar di atas, agar tercapai kehidupan yang lebih sempurna, dan terwujudnya tujuan utama kehidupan spiritual, maka orang Bali senantiasa mengarahkan bahtera kehidupannya sesuai dengan trilogi di atas, (misalnya, *bayu*, *sabda*, *idep*), tidak hanya suci dan benar, tetapi juga indah.

Dalam kaitannya dengan Hindu Dharma dan kebudayaan Bali, kesenian memiliki tiga fungsi utama yaitu sebagai persembahan

kepada Tuhan Yang Maha Esa dengan segenap manifestasiNya, sebagai pendakian spiritual, dan memelihara keseimbangan hidup.

Ketiga fungsi di atas menyebabkan adanya keuntungan timbal balik antara seni dan sistem kepercayaan masyarakat Bali. Seni memperkuat sistem kepercayaan dengan estetika dan ekspresi spiritualitas yang kuat, sementara sistem kepercayaan memberi seni kesucian (keagungan) dan kedudukan yang penting dalam masyarakat.

## **II. Seni Pertunjukan**

Seni pertunjukan ialah seni yang bergerak dalam ruang dan waktu. Tidak membenda, kasat mata, bayangan, lintasan, dan para pelaku terlibat di dalamnya. Gelar seni pertunjukan bisa langsung dan tidak langsung, melalui media seperti CD, DVD, VIDEO, Film dan INTERNETS. Disebut seni pertunjukan Virtual.

Elemen Utama dari pertunjukan Bali ialah: (1) pelaku (penari), (2) ruang pentas (panggung): arena, proscenium, thrust stage, site specific (lingkungan), (3) penonton, (4) (waktu), event times: sakral, dan sekuler); set times: (90 menit, (5) properti, alat-alat pertunjukan, (6) topeng atau make-up, (7) iringan, gamelan, musik, (8) naskah (lakon), (9) struktur dramatik, (10) kostum, (11) monolog atau dialog, (12) koreografi: desain atas (lintasan udara) dan desain bawah (lintasan lantai), (13) wujud gerak (teknik): agem, tandang, tangkis, tangkep, dan/atau gerak-gerak global-universal (Ballet, Modern Dance, Kontemporer). Seni pertunjukan satu-satunya peristiwa seni yang melibatkan pelakunya dalam sebuah pementasan.

### III. Sifat Seni Pertunjukan Bali

Pada tanggal 24-25 Maret 1971 diadakan sebuah seminar bertajuk Seni Sakral dan Seni Provan Bidang Tari Bali oleh Proyek Pemeliharaan dan Pengembangan Kebudayaan Daerah Bali bekerjasama dengan Majelis Pertimbangan dan Pembinaan Kebudayaan (Listibiya) Provinsi Bali di Denpasar.

Kesimpulannya ialah menetapkan kembali penggolongan Seni Tari Bali dalam: (1) Seni Tari Wali (*sacred, religious dance*), (2) Seni Tari Bebali (*ceremonial dance*). (3) Seni Tari Balih-balihan (*secular dance*), dengan penjelasan sebagai berikut:

Seni Tari Wali ialah (*sacred, religious*) yaitu seni tari yang dilakukan di pura-pura dan di tempat-tempat yang ada hubungannya dengan upacara agama dan upakara agama (utama mandala), sebagai pelaksana upacara atau upakara dan pada umumnya tidak memakai lakon. Adapun jenis-jenis tari yang digolongkan dalam Seni Tari Wali ini diantaranya tari Rejang, Sanghyang, Pendet, Baris Gede, Barong Brutuk, dan Barong-barong sungungan lainnya.

Seni Tari Bebali ialah seni tari yang berfungsi sebagai pengiring upacara dan upakara di pura-pura ataupun di luar pura (madya mandala) serta pada umumnya memakai lakon. Tari yang digolongkan dalam Seni Tari Bebali ialah Topeng Pajegan, Gambuh, Wayang Wong, seni Pewayangan seperti Wayang Lemah, Sapuhleger, Sudamala, dan seni tari lainnya yang diciptakan berdasarkan pada Tari Wali.

Seni Tari Balih-balihan ialah segala seni tari yang mempunyai fungsi sebagai seni serius dan seni hiburan yang mempunyai unsur dan dasar seni yang luhur, diciptakan berdasarkan Tari Wali dan Tari Bebali yang

umumnya dipentaskan nista mandala. Beberapa seni tari Balih-balihan misalnya tari Legong, tari Kebyar, tari Joged, dan tari Janger.

#### IV. Pilar-pilar Taksu

Taksu memiliki beberapa pilar yang satu sama lain tak dapat dipisahkan. Pilar atau aspek-aspek itu meliputi aspek sakralisasi, aspek sastra suci, dharma (tuntunan), aspek bayu, dan aspek *panitithalaning sasolahan*.

##### 1. Aspek Sakralisasi.

Proses sakralisasi tari Sanghyang Dedari meliputi: mawinten, prasita, pasupati, dan lain sebagainya. Sebelum dipentaskan para penari sanghyang disucikan selama 42 hari, tidak boleh berkata-kata kasar (tata krama), membersihkan pura, menyiapkan sesajen, dan belajar gending-gending sanghyang.

Ada 3 (tiga) tahap pementasan:

- a) *Nudus*: membangunkan dewa-dewi dan memohon turun ke mayapada. Upacara nudus ini dilakukan dengan pasepan yang unsur-unsurnya terdiri dari serbuk pohon kemenyan (Siwa), majagau (Sada Siwa), cendana (Parama Siwa). Diikuti nyanyian kidung wanita, gending-gending pengundang Sanghyang seperti gending Kembang Jenar; saat kerauhan dinyanyikan gending Ngalilir; saat baru bangun untuk menari gending Mara Bangun; saat diusung ke tempat pertunjukan dinyanyikan gending Dewi Ayu; saat menari dinyanyikan gending Batara Indra, Tanjung Gambir, Kartika, Sekar Mas, dan Bulan Nadarin; dan saat ngalebar atau nyimpen dinyanyikan gending Sekar Jepun.

- b) Menari: saat menari Juru Kidung diganti dengan Penari Cak (Kecak), korus laki-laki 100-150 orang. Di Desa Cemenggawon diiringi pula dengan gamelan Semarpagulingan. Sesudah usai menari di utama mandala, atau di madya mandala, penari Sanghyang itu diusung dan melakukan prosesi keliling desa (nista mandala), dan di sepanjang jalan banyak anggota desa yang menghaturkan sesajen prawani.
- c) Ngalebar: usai prosesi Sanghyang dikembalikan ke utama mandala dan dilakukan upacara ngalinggihan (ngalebar). Ngalinggihan adalah upacara membuat para penari sadar kembali dengan matirta sudamala. Para Juru Kidung kembali bertugas untuk menyanyikan gending Sekar Jepun. Di Cemenggawon Upacara Sanghyang berlangsung selama 1 bulan, mulai Sasih Kalima sampai Kanem (Nopember sampai Desember).

### **Sakralisasi Barong**

Setelah tapel beserta busana Barong itu dipasang, tapel dengan busananya ini adalah masih merupakan benda-benda mati (dulu dipralina fungsinya), dan sekarang barulah dicarikan hari baik untuk di “*utpeti*” (dihidupkan).

Yang dimaksudkan dalam peristiwa ini ialah segala daya-upaya penyungung itu agar Pendeta atau Sangging memasukkan roh kepada tapel/busana Barong itu agar menjadi hidup dan suci (kramat).

Proses ini berlangsung atas beberapa upacara keagamaan sebagai berikut: (1) Tingkat Prayascita dan Melaspas (penyucian dan upacara pembaharuan); (2) Tingkat Ngatep dan Mapasupati (menyatukan dan

mencari kekuatan Sang Hyang Pasupati atau Dewa Siwa); (3) Tingkat Masuci/*Ngerehin* (mengkeramatkan atau mencoba kekuatan).

Umumnya tapel beserta busana Barong yang mengalami proses sakralisasi ini adalah Barong yang menjadi sungsgungan masyarakat. Tapel/busana Barong untuk pertunjukan sekuler, khususnya milik perseorangan jika mau dikeramatkan, cukup melalui proses sakralisasi tingkat Mapasupati. Penyucian ini dimaksudkan agar di dalam pementasan baik Barong maupun pragina yang menarikannya mendapat taksu atau karisma. Taksu ini akan sangat dirasakan oleh masyarakat atau penonton saat menyaksikan pementasan itu. Terasa kekuatan magis akan menyertai karya Sangging yang adi luhung itu.

Secara umum penulis dapat kemukakan bahwa kekuatan gaib yang ada dalam pertunjukan kesenian Bali ada dua macam:

1. Taksu pada alat-alat seni. Kekuatan gaib yang terpancar dari suatu alat kesenian sehingga alat kesenian itu bernilai keramat, angker, menakutkan. Dan kekuatan gaib yang terpancar di sini yang dapat membantu juga suksesnya suatu pertunjukan secara umum. Yaitu dapat memberi efek positif pada hampir setiap orang yang memakai alat kesenian itu. Seperti Barong Ket keramat, akan tetapi menunjukkan kewibawaannya dalam pertunjukan itu kalau ditarikan oleh orang-orang yang sudah ditugaskan untuk itu.

Kekuatan gaib tipe pertama ini diperoleh melalui proses upacara keagamaan sebagai berikut:

- a. Prayascita yaitu dengan suatu upacara keagamaan tertentu alat kesenian itu disucikan dari noda-noda yang mungkin terjadi pada waktu dikerjakan oleh tukangnyanya.

- b. Ngatep dan Masupati. Ngatep adalah suatu proses dimana alat kesenian ini melalui upacara keagamaan disatukan secara utuh sehingga benar-benar berbentuk kesatuan. (Tapel diikatkan dengan mahkota dari badannya sehingga menjadi barang utuh misalnya). Setelah dirangkaikan secara keseluruhan barulah dipasupati yaitu dengan perlengkapan sesajen dan puja dari sulinggih menyebabkan alat kesenian ini menjadi hidup. Sehingga dia benar-benar memiliki roh, yaitu merupakan suatu media tertentu yang setiap saat dapat berfungsi kalau sudah dapat kontak dengan getaran-getaran alam gaib.
  - c. Ngerehin. Merupakan saat penentuan sanggup atau tidaknya alat kesenian itu menerima getaran alam gaib. Kalau proses pasupatinya dilaksanakan dengan baik, maka ngerehin itu akan berhasil dengan baik pula. Diterimanya getaran-getaran gaib itu, maka orang yang sedang nyalukin atau berada dalam badan barang itu akan menjadi kesurupan. Apabila proses upacara ini dilakukan dengan baik, maka alat kesenian ini akan menjadi keramat atau angker.
2. Selanjutnya kekuatan gaib tipe kedua (taksu) yang terdapat pada seniman akan diperoleh dengan cara antara lain:
    - a. Kalau pragina (seniman) memohon melalui sesuatu alat misalnya: Gelungan (mahkota). Maka mahkota itu disucikan sampai urutan: 1) Prayascita. 2) Pasupati. Setelah itu si pragina yang sudah merasa siap lahir batin menuju suatu tempat tertentu yang dikenal mempunyai dewa taksu. Lalu dengan bersemadi secara tekun memohon supaya alat kesenian itu dimasuki gaib,

saat nanti dipakainya dia akan mempesona penontonnya dengan baik.

- b. Atau bisa juga dia mohon supaya dewa taksu memberikan suatu anugrah kepadanya sehingga dia benar-benar merasa mendapat keistimewaan. Dengan demikian ia akan dapat mempesona penonton dalam segala macam bentuk cabang kesenian yang dikerjakannya. Anugrah ini bagi pragina tersebut, benar-benar menolong dia dalam segala macam bentuk kesenian. Berbeda dengan yang pertama hanya terbatas pada satu jenis, seperti membawakan tari topeng keras atau Arsa Wijaya. Atau menjadi Mantri Buduh dalam tari Arja ataupun jenis-jenis lainnya. Taksu yang diperoleh oleh pragina ini hanya berlaku bagi dirinya yaitu alat keseniannya itu hanya baik kalau dibawakan olehnya. Dan bagi pragina atau seniman ini tidak mau meminjamkan alat kesenian yang memperoleh kekuatan taksu itu. Berbeda halnya dengan alat kesenian yang mempunyai kekuatan gaib yang bersifat keramat. Benda ini akan lebih bersifat umum. Dan tetap memancarkan nilai-nilai khusus tadi kalau ditarikan oleh orang-orang yang lebih umum. Artinya tidak terikat pada seorang pragina tertentu. Hanya saja karena alat kesenian ini dikeramatkan maka penarinya pun harus pula mengikuti ketentuan-ketentuan atau syarat-syarat keagamaan tertentu. Terutama menyangkut hal-hal kesucian dan memperhatikan beberapa macam pantangan-pantangan. Setiap seniman mengikuti upacara mawinten (penyucian diri).



## V. Sastra dan Huruf Suci

Sastra adalah roh dari kesenian atau seni pertunjukan Bali. Menurut klasifikasi yang diterbitkan oleh Gedong Kirtya yang klasifikasinya disusun oleh Nyoman Kajeng, kesusastraan Bali dapat dibagi menjadi (1) Weda (Weda, Mantra Klapasastra), (2) Agama (Palakerta, Sesana, dan Niti), (3) Wariga (Wariga, Tutur, Kanda, dan Usada), (4) Ithihasa (Parwa, Kakawin, Kidung, dan Gagutritan), (5) Babad (Pamancangah, Usana dan Uwug), (6) Tantri (Tantri dan Satua), (7) Lelampahan (lakon Gambuh, Arja, Wayang, dan lain-lain) (Agastia, 1985: 4).

Ithihasa merupakan lakon seni pertunjukan yang sangat penting dan populer. Ada 3 tema besar dalam kesusastraan Ithihasa yaitu tema (1) kepahlawanan seperti Ramayana dan Mahabharata, tema percintaan (Panji Amalat Rasmin, Panji Wangbang Wedeya, dan Panji Wijaya Kusuma), (3) tema magis (Calonarang, Basur, Balian Batur, dll).

Semua karya-karya sastra di atas menyediakan lakon, dramatik struktur, koreografi, bahasa (monolog dan dialog), kostum, iringan (gamelan), tembang (lagu) make-up (topeng), arena (panggung), aspek pertunjukan lainnya.

Huruf suci disebut pula huruf modre. Saat mulai belajar menari dari orang tua sendiri, I Made Kredek, saya diberitahu, bahwa untuk bisa menjadi penari baik dan matakstu, saya harus belajar menjadi manusia yang baik. Manusia baik itu dituturkan melalui ajaran Tri Kaya Parisudha (*manacika, wacika, kayika*, atau berfikir baik, berbicara baik, dan berbuat baik). Salah satu ungkapan sastra dan huruf yang dianggap membekali seorang untuk mencapai taksu saya simpulkan dalam tembang Sinom sebagai berikut:

## TAKSU

Sinom Lumrah, Laras Pelog

*Kabawos aksara utama, (expressed as prime letters),*  
*Sastrane nem belas siki, (sixteen in number),*  
*Ongkarane sakti nunggal, (the mighty and magical Ongkara),*  
*Mamurti dados Tri Sakti, (transforms into three letters),*  
*Ang Ung Mang kasinahin, (highly regarded as Ang, Ung, Mang),*  
*Dasa aksara ne mungguh, (radiating the ten letters),*  
*Sa, ba, ta, a, i, nunggil pisan, (of sa, ba, ta, a, i),*  
*Na, ma, si, wa, ya, eki (completed by by the virtuous na, ma, si, wa,*  
*ya),*  
*Ang Ah murub, (Ang ah glows)*  
*Metu siwam satyam sundaram (purity, righteousness, and*  
*aesthetic beauty rises).*

Lagu Sinom ini pernah dimuat dalam buku Saraswati in Bali karya Ron Jenkins, Penerbit ARMA (Agung Rai Museum of Art), Ubud Bali, 2014 dan diterjemahkan Marlowe Bandem.

## VI. Ngunda Bayu

Ngunda bayu ialah mendistribusikan energi atau nafas ke seluruh tubuh, sebuah konsep estetika dalam seni pertunjukan Bali. Dalam Hinduisme kata bayu mengandung pengertian sekala (fisik) yaitu berupa angin, udara yang bergerak memiliki kekuatan, sifat, dan warna. Sedangkan secara simbolis bayu dikaitkan dengan Panca Mahabhuta yaitu Pertiwi, Apah, Bayu, Teja dan Akasa dan semua dewa yang

menunggunya. Dewa Bayu adalah Dewa Angin atau Nafas Hidup yang terdiri dari Dasa Bayu.

Di dalam lontar Puja Stava disebutkan adanya 10 jenis bayu yaitu:

1. Prana bayu, tempatnya di jantung, fungsinya memberi kata-kata seperti halilintar;
2. Apana bayu, tempatnya di anus (kemaluan), fungsinya melepas ilmu hitam dan menghancurkan segala rintangan;
3. Samana bayu, tempatnya di hati, fungsinya membuat tidak berdaya segala kejahatan;
4. Ubun-ubun, tempatnya di ubun-ubun dan fungsinya untuk menghancurkan segala penderitaan dan menghancurkan semua rasa sakit;
5. Vyana bayu, letaknya di semua persendian dan fungsinya untuk menghancurkan semua kesulitan dan membersihkan semua pengaruh buruk;
6. Naga bayu, letaknya di dalam mulut (langit-langit) dan fungsinya untuk menghilangkan duka cita dan menyisihkan semua rasa sakit;
7. Kumara bayu, letaknya di rongga jantung dan fungsinya untuk menghancurkan semua lawan dan juga membebaskan rasa sakit;
8. Krakara bayu, tempatnya di limpa dan fungsinya untuk mengikis semua wabah yang mengerikan;
9. Dewadatta bayu, tempatnya dalam daging dan lipatan usus yang fungsinya untuk menghancurkan semua buta dan membebaskan dari Kala;
10. Dananjaya bayu, tempatnya di seluruh tubuh, memiliki 10 jenis kekuatan dewa dan fungsinya memusnahkan segala rintangan (Ida

Pedanda Made Kekeran, 2019:2; lihat pula Prof. I Nyoman Suarka, 2019: 3).

Seorang pelaku (penari) seni pertunjukan diharapkan bisa memahami dan menguasai semua jenis bayu di atas untuk membangun taksu. Salah satu teori yang digunakan untuk melaksanakan ngunda bayu disebut *tripah prana* (bayu dibagi menjadi 3 bagian). Distribusi dilakukan dengan mengeluarkan satu bagian dan menahan dua bagian, atau kemudian mengeluarkan dua bagian serta menahan satu bagian sesuai dengan gaya dan watak tari yang dipentaskan (Lihat Bandem, Ngunda Bayu dalam Film, Depdikbud, 1994).

## VII. Panitithalaning Sasolahan

### Aspek Fisikal

Di dalam dunia kesenian, aspek fisikal disebut juga aspek material. Dalam istilah psikologi disebut *physical template*. Seorang penari Bali seharusnya menguasai keterampilan fisik (ragawi) secara prima. Aspek-aspek ragawi dalam tari Bali disebut *agem* (posisi berdiri), *tandang* (gerak-gerak lokomotif), *tangkis* (gerak-gerak transisi) dan *tangkep* (gerak-gerak eksresif melalui mata dan muka), dan *mudra* (gerak-gerak jari tangan). Semua perbendaharaan gerak di atas diikat oleh aturan *wiraga* (gerak wantah dan stilisasi), *wirama* (rasa musikal), dan *wirasa* (penjiwaan). Kemampuan seorang penari untuk menguasai keterampilan gerak dengan segala aturannya memberi keyakinan dirinya untuk mampu tampil karismatik di atas panggung.

Selain perbendaharaan gerak, seorang penari diminta menguasai masalah panggung (arena), mempunyai kemampuan dan kepekaan

untuk menempatkan dirinya pada titik-titik panggung yang kuat dan lemah, sehingga dia dapat menjadi fokus utama bagi penontonnya. Memiliki *sense of staging* atau kepekaan panggung akan memberi dia kekuatan untuk membuat lintasan koreografi yang indah dan sedap dipandang mata.

Aspek fisik lain yang perlu menjadi perhatian seorang penari tentu saja kemampuannya untuk menggunakan properti panggung seperti *pajeng*, *tombak*, atau *rajeg* yang tidak saja dijadikan rujukan koreografi, tetapi juga sebagai referensi penghasil motif-motif perbendaharaan gerak.

Kostum dan make-up juga menjadi faktor fisik penting yang harus diperhatikan seorang penari. Perwatakan (karakterisasi) dalam tari (*kasar*, *manis*, atau *babancihan*) dapat dilihat hidup lewat keserasian dengan kostum dan make-up.

Tarian Bali yang sangat ekspresif dan religius, tak dapat dipisahkan dari dukungan musik atau tembang-tembang Bali. Rasa musikal atau wirama sangat kritis artinya dalam tari Bali yang penuh dengan stilisasi dan simbol-simbol kehidupan. Hampir setiap tarian memiliki musik dan tembang tersendiri sesuai dengan perwatakan yang dimiliki.

Aspek bahasa dan dialog juga menjadi keberhasilan seorang penari untuk mengungkapkan dramatisasi dalam tari. Tari-tari drama yang menggunakan lakon dan ungkapan melalui antawacana membutuhkan keterampilan khusus dalam mengekspresikan berbagai tokoh di dalam dramatari. Keterampilan itu tidak hanya nampak pada *manner of speech*, tetapi juga pada penguasaan tata bahasa yang mempunyai tingkatan hormat *kasar*, *lumrah*, dan *alus*. Penguasaan bahasa Jawa Kuno atau Pertengahan oleh para pelaku yang menarikan Gambuh, Topeng,

Wayang Wong dan jenis lainnya merupakan aspek fisik yang penting yang perlu dikuasai oleh para penari itu.

Demikian kompleksnya unsur-unsur ragawi dalam dramatari Bali, seorang penari memerlukan latihan yang cukup panjang untuk menguasai seluruh keterampilan itu agar dapat menyajikan karya seni itu dengan sempurna. Seorang penari harus memiliki *virtuosity*, keahlian teknik sebagai langkah pertama mencapai taksu.

### Aspek Mental

Aspek mental dalam tari Bali disebut juga aspek spiritual. Dalam ilmu psikologi disebut sebagai *mental template*. Salah satu unsur penting dalam aspek ini adalah mengenai *motivasi* utama menjadi seorang penari. Dorongan dari dalam dirinya akan memberi kekuatan vital untuk menjadi penari yang baik. Sebagian besar orang-orang Bali menari karena motivasi untuk persembahkan kepada Ida Sang Hyang Widhi dan segala manifestasiNya. Maka itu kebanyakan tari Bali bersifat suci (sakral) dan religius. Sebanyak 70% tari Bali dipersembahkan untuk kepentingan agama (*wali* dan *bebali*) dan hanya 30% untuk menjadi tari sekuler (*balih-balihan*). Ada diantara mereka yang mencipta atau menari untuk kepentingan ekonomi dan karier, dirangsang (*stimulasi*) oleh ekonomi industri yang berkembang saat ini. Hal itu merupakan perkembangan yang wajar dalam seni. Namun, harus dipuji keteguhan seniman Bali yang senantiasa mengabdikan seninya sebagai persembahkan kepada agama yang memberikan rasa religius terhadap karya-karya seni itu.

Aspek mental yang lain, dinamakan *transformasi* atau perubahan bentuk. Seorang penari harus mampu membuat siluman, merubah dirinya dari realitas kehidupan sehari-hari menjadi kehidupan panggung

yang penuh stilisasi dan simbol. Untuk mampu mentransformasikan diri ke dalam tokoh yang dipentaskan seorang penari harus memahami alur cerita, alur dramatik, watak, dan fungsi tokoh yang ditampilkan. Seorang penari Anoman wajib membaca Kakawin Ramayana dan memahami watak dan tugas Anoman sebagai utusan. Kenapa Anoman dan bukan yang lain? Bukankah pernah dicoba menugaskan Anggada sebagai utusan, tetapi dia gagal karena masih muda, penuh emosi, dan mudah dihasut oleh Rahwana. Sedangkan Anoman dianggap tokoh sakti, putra Bhataraya Bayu, bisa terbang, dan jujur dalam mengemban tugas.

Bila seorang penari Anoman harus menggunakan tapel, dia pun harus *masakapan* dengan tapelnya, menghayati ikonografi dan image dari tokoh itu. Seorang penari Anoman disarankan tidur bersama tapelnya, bahkan harus mampu memimpikan tokoh yang akan dipentaskan itu. Penghayatan terhadap watak tokoh dan fungsinya dalam literatur mutlak harus dikuasai seorang penari agar dia dapat mentransformasikan diri menjadi tokoh itu sendiri. Hanya dengan cara itu dia dapat memiliki karisma dan menjadi besar di atas panggung.

Unsur lain dari aspek mental ini adalah kecerdasan seorang penari untuk menyatu (*unity*) dengan penonton dan masyarakatnya. Kehadiran sebuah taksu dalam seni tak dapat dipisahkan dari apresiasi dan respon dari penontonnya. Pada umumnya penonton telah terlatih dengan symbol-symbol yang terdapat dalam kesenian dan secara tradisi telah menjadi miliknya. Penonton memiliki partisipasi yang tinggi dan seyogianya bisa menangkap setiap ungkapan dalam seni itu. Bila seorang penari mengungkapkan rasa sedih, gembira, marah, bimbang, lucu dan lain-lainnya, para penonton bisa ikut merasakan apa yang diungkapkan penari tersebut. Sang penari mampu membangkitkan respons dari

penontonnya. Menyatukan diri dengan masyarakat, menjadikan tantangan setiap penari.

### Aspek Magis

Dipandang dari sudut teoritis maupun praktis, sintesa antara aspek fisik dan aspek mental di atas, sudah cukup memberi bekal kepada seorang penari untuk membangun keahlian pribadi mencapai taksu. Di dalam kesenian Barat seperti Classical Ballet, Theatre, Opera, atau pun Tari Modern penyatuan antara dua unsur di atas telah mampu memberi karisma atau *stage presence* bagi para penari atau aktornya. Namun, pencapaian taksu dalam tari Bali yang bersifat religius masih dibutuhkan persyaratan lain, yaitu persyaratan magis. Magis dalam konteks ini dimaksudkan sebagai perbuatan seorang seniman yang mampu menyatukan makrokosmos dan mikrokosmos. Penyatuan kedua kekuatan itu dalam seni akan mampu melahirkan bayu (energi) yang memberi jiwa kepada seni.

Manusia Bali memandang dirinya sebagai unsur mikrokosmos dan memiliki kaitan dengan makrokosmos yang berunsurkan *pertiwi* (tanah), *apah* (air), *bayu* (udara), *teja* (api, panas), dan *akasa* (langit). Semua unsur di atas dikembalikan ke dalam dirinya yaitu *pertiwi* adalah daging, *apah* adalah semua cairan, termasuk darah, *bayu* adalah udara atau nafas, *teja* adalah panas, dan *akasa* adalah lubang dan ruangan hampa.

Pandangan dualistis atau dikotomi ini melahirkan tuntunan spiritual dan praksis yang sangat kompleks dalam kesenian Bali, apalagi dikaitkan dengan ajaran Hindu Dharma yang percaya terhadap Tuhan Yang Maha Esa, percaya adanya manifestasi Tuhan dalam wujud dewa-dewi, percaya kepada leluhur (reinkarnasi), dan menghormati lingkungan sebagai



manifestasi makrokosmos di atas. Pandangan dualistis semacam ini adalah tuntunan utama untuk mencapai harmoni dan menjadi tema dari karya-karya seni.

## VIII. Dharma Sebagai Tuntunan

### Dharma Pawayangan

Dalam seni pertunjukan Bali telah ditemukan empat lontar yang terkait dengan tuntunan spiritual dan tuntunan praksis bagi para seniman untuk memperoleh taksu. Almarhum, IGB Sugriwa telah menerjemahkan lontar Dharma Pawayangan sebagai pegangan para Dalang untuk mementaskan Wayang Kulit Bali. Ulasan ini dilengkapi oleh C. Hooykaas dengan menerbitkan sebuah buku yang berjudul *Kama and Kala: Materials for the study of shadow theatre in Bali*. Sejumlah Dharma Pawayangan dianalisis secara kritis yang dapat dijadikan pegangan para seniman dan para cendekiawan dalam mempelajari seluk beluk Wayang Kulit Bali.

#### Caksu (Falsafah Dharma Pawayangan)

Jika di alam besar Iswara sebagai angkasa bertempat di putih mata, Brahma merahnya mata ke luar dari surya, Mahadewa bumi bertempat di kuningnya mata, Wisnu bulan bertempat di hitamnya mata, itulah sebabnya bisa melihat dan memancarkan sinar. Demikian semua dalang dalam Catur Loka Pala.

### Dharma Pagambuhan

Berdasarkan petunjuk dari C. Hooykaas dan Prof. Poerbatjaraka, Ni Luh Nesa Swasthi Bandem menemukan sebuah lontar Dharma Pagambuhan yang memuat aspek fisikal dan aspek spiritual dalam

pementasan Gambuh, dilengkapi dengan *mantram* dan *pangasreng*, menurunkan para dewa-dewi yang menjadi model tokoh-tokoh dalam dramatari Gambuh. Lontar itu memuat secara lengkap mengenai sesajen dalam pertunjukan dramatari Gambuh. Lontar ini ditemukan di Museum Nasional yang diduga dikumpulkan oleh Java Institute pada awal tahun 1930-an.

### **Pangasreng Panji (Mantram pengundang taksu).**

*Srana. vedak venang, (mantra): Isun angidepana Sang Hyang Smara-Tantra, Tantra kasmaran, Kamajaya ring netraku, Kamaratih ring solahku, tumeretes ring svара-sabdanku, sing andulu teka nangis, den pada velas, teka isep, Ong Ang Kama-Tantra, Sira Panji ngaji Smara, teka mekar alus abangkit, Sri moneng Panjiy anglayang sih.*

Artinya: sarananya arang atau boleh juga bedak, (mantranya): Hamba memusatkan pikiran pada Sang Hyang Smara-Tantra, Tantra artinya kasmaran, Dewa Kamajaya berada di mataku, Dewa Kama dan Dewi Ratih menyertai tarianku, tetesan air mata dalam ucapan kata-kataku, setiap orang yang melihat/menonton semua menangis, dan merasa belas kasihan, semua menghayati. Ong Ang Kama Tantra. Sang Panji menerapkan ilmu kasmaran, segera menyebar, sangat lembut memikat, Ong Sang Panji memikat hati menyebar pesona (N.L.N. Swasthi Wijaya Bandem—Dharma Pagambuhan).

### **Lontar Aji Ghurnitha dan Prakempa**

Sedikit agak berbeda dengan lontar-lontar di atas, pada tahun 1983 saya diberikan sebuah lontar yang berjudul Prakempa oleh Mpu Ageng Karawitan Bali yang bernama I Gusti Putu Made Geria dari Puri Buagan,

Denpasar. Lontar itu sudah diterjemahkan dan diberi pengantar dan ulasan kritis mengenai isinya pada tahun 1986. Karya sastra ini mengungkap secara lengkap mengenai kosmologi yang berintikan filosofi, etika, dan estetika dalam gamelan Bali. Di dalam lontar Aji Gurnitha dan Prakempa diselipkan uraian mengenai Catur Muni-muni yang berintikan gamelan *meladprana* (gamelan gambuh), gamelan *semarpagulingan* (palegongan), gamelan *semara patangian* atau *palinggihan* (joged pingitan), dan semar *pandirian* (barong ket). Ada kemungkinan bahwa Lontar Prakempa yang isinya agak lengkap mengenai gamelan Bali merupakan interpolasi dari lontar Aji Gurnitha yang menurut bentuk sastranya kira-kira dibuat pada abad 19.

Menurut falsafah Prakempa bahwa bunyi (suara) mempunyai kaitan erat dengan konsepsi lima dimensi yang disebut Panca Mahabhuta, yaitu Pertiwi, Apah, Bayu, Teja dan Akasa. Bunyi dengan warnanya masing-masing menyebar keseluruh penjuru dunia dan akhirnya membentuk sebuah lingkaran kramat disebut Lingkaran Pangider Bhuwana.

Pencipta dari bunyi itu bernama Bhagawan Wiswakarma dan ciptaan beliau mengambil ide dari bunyi delapan penjuru dunia yang sumbernya berada pada dasar bumi. Bunyi-bunyi itu dibentuk menjadi sepuluh nada yaitu lima nada disebut laras pelog, dan lima nada disebut laras slendro. Nada-nada itu mempunyai kaitan dengan Panca Tirta dan Panca Geni, dua sumber keseimbangan hidup manusia.

Laras pelog mempunyai hubungan dengan Panca Tirta dan laras slendro berkaitan dengan Panca Geni. Panca Tirta merupakan manifestasi dari Bhatara Semara dan Panca Geni merupakan manifestasi dari Bhatari Ratih. Dari sepuluh nada yang dijiwai oleh Semara dan Ratih sebagai dewa-dewi percintaan bersumber dari tujuh buah nada yang urutan

nadanya sebagai berikut: ding, dong, deng, deung dung, dang, daing. Ketujuh nada di atas merupakan sumber bunyi dalam gamelan Bali dan menurut Prakempa bunyi itu bernama Genta Pinara Pitu (Lontar Prakempa, alinea 7-10).

Keempat lontar di atas (Dharma Pawayangan, Dharma Pagambuhan, Aji Gurnitha, dan Prakempa, memiliki substansi dan keunikan masing-masing karena materi (media) yang diulas berbeda-beda. Namun keempat lontar itu memiliki pendekatan yang hampir sama yaitu model ulasan yang berdasarkan tatwa, susila, dan lango (logika, etika, dan estetika) dalam Hindu Dharma.

Ada persamaan yang menarik untuk disimak dalam keempat lontar itu yaitu bahwa setiap orang yang ingin menjadi seniman atau mementaskan kesenian harus didahului dengan upacara *mawinten* (pembersihan secara spiritual), *majaya-jaya* (didoakan agar unggul) dan benda-benda seni yang digunakan hendaknya di *pasupati* (diberkahi kekuatan gaib Dewa Siwa) sebelum digunakan. Hanya dengan ketiga upacara itu para seniman akan memperoleh taksu dalam pementasan. Sebaliknya apabila tidak melakukan semua ketentuan yang dimuat oleh lontar itu, maka seorang seniman akan kena kutuknya. Maka itu setiap mulai mempelajari kesenian seorang murid memerlukan seorang *guru waktra*, sebagai pengajar dan pembimbing spiritual.

Sebagai guru dramatari Topeng, I Made Kredek dan I Wayan Geria melarang para muridnya untuk mencari *guna-guna*, *pengeger*, dan *penangkeb*, karena ketiga kegiatan itu lebih merupakan usaha negatif yang bertentangan dengan taksu, dan hanya bersifat sementara.

Berdasarkan pembahasan mengenai aspek fisikal, mental, magis, dan disertai mantram pengundang taksu, walaupun masih misteri,

taksu sudah dapat dimengerti sebagai bakat (aspek biologis), individu (psikologis), masyarakat (sosial), dan budaya (cipta, karsa, dan rasa) untuk menciptakan karya-karya orisinal dan tampil dengan “stage presence” yang memukau pengagumnya, serta mengukuhkan taksu sebagai sebuah wisdom unggulan orang Bali.

## IX. Tantangan

Dewasa ini taksu seni pertunjukan Bali menghadapi tantangan serius dan cukup berat untuk diantisipasi. Adapun tantangan tersebut meliputi:

1. Desakralisasi atau provanisasi. Seiring dengan kemajuan zaman dan berkembangnya teknologi canggih, banyak anggota masyarakat Bali melaksanakan kegiatan seni pertunjukan di luar konteks upacara keagamaan seperti pementasan pariwisata, eksposisi, dan festival-festival lainnya. Tak disadari bahwa untuk memenuhi tujuan tersebut banyak seni pertunjukan sakral (Wali dan Bebal) disajikan di luar konteks upacara keagamaan. Karena seni pertunjukan sakral itu lebih mengutamakan hubungan spiritual dan keagamaan, maka pementasan di luar upacara keagamaan itu menyebabkan mereka kurang mataksu. Lebih-lebih lagi apabila pergelaran-pergelaran itu dikaitkan dengan tujuan memperoleh penghargaan MURI (sejenisnya), menyambut pejabat yang berkunjung ke desa mereka.

Beberapa tahun lalu, dengan alasan seni khas Kabupaten atau rekonstruksi, Sanghyang Deling pernah dipentaskan dalam rangka Pesta Kesenian Bali (PKB) di Denpasar. Tidak sesuai dengan tempat, waktu, dan proses pementasan, tari itu tak mampu membangun kesurupan (trance). Akibatnya tari Sanghyang Deling itu kehilangan taksunya.

2. Komersialisasi. Tumbuhnya pusat-pusat pariwisata, hotel-hotel, galeri, restoran, dan sejenisnya, sesungguhnya merupakan angin segar berkembangnya seni pertunjukan pariwisata di Bali dan mampu memberi kesejahteraan seniman, sekaa, dan para pengelolanya. Di balik itu ada pusat-pusat pariwisata yang menjajakan seni pertunjukan dengan harga yang sangat murah, perang komisi yang berlebihan, sehingga penampilan kesenian tersebut asal-asalan saja tanpa mutu yang sesuai. Keadaan seperti itu niscaya menyebabkan pudarnya taksu seni pertunjukan Bali.
3. Pornografi, pornoaksi, atau jaruh. Kendatipun Pemerintah RI telah memiliki UUD Pornografi, tidak mengurangi kemauan masyarakat untuk mementaskan kesenian yang cabul, erotis, di hadapan publik sehingga menghilangkan karisma seni pertunjukan itu. Kini maraknya pementasan Joged Bumbung Jaruh dan Bondres Jaruh baik secara langsung maupun secara virtual menyebabkan seni itu kehilangan taksu.

Prof. W. Dibia mengamati bahwa belakangan ini banyak para seniman menciptakan tari Rejang dan Baris Gede yang baru. Adapun tari Rejang baru yang dimaksud antara lain Rejang Renteng, Rejang Sari, Rejang Dedari dan Rejang Sandat Ratu Segara; Baris Wirayudha, Baris Krebek, Baris Keraras Baris Wong Samar, dan lain-lainnya. Penciptaan itu nampaknya tidak melalui proses sakralisasi yang sesuai, sehingga apabila dipentaskan untuk upacara keagamaan terasa kurang terasa sakral. Belakangan ini, penampilan seni jaruh tidak saja terdapat pada tarian Joged Bumbung, tetapi juga pada pementasan grup-grup Bondres yang sedikit banyak akan memberi

pengaruh kurang baik pada pendidikan moral anak-anak bangsa (Dibia, I Wayan: Sekulerisasi Seni Sakral, 2021).

4. Kita sangat mengapresiasi kegigihan Gubernur Bali, Bapak Dr. Wayan Koster, M.M., dan Wakil Gubernur Bali, Bapak Tjokorda Oka Artha Ardana Sukawati untuk memperoleh HKI bagi kesenian Bali. Kini tercatat 1.718 HKI, 1005 Merk, 5 Desain Industri, 36 Paten telah dimiliki oleh seniman dan masyarakat Bali, namun karena belum lahirnya Lembaga Manajemen Komunal (LMK), seniman Bali masih belum ada yang menikmati royalti guna menguatnya taksu seni pertunjukan Bali. Pemerintah Provinsi Bali juga berhasil mendaftarkan Kain Tenun Bali sebagai bagian dari Rumah Dior pada Ajang Paris Fashion Week sebagai Kekayaan Intelektual Komunal (Pangkalan Data Kemenhum dan Ham RI).
5. Konten medsos (YouTube, Instagram, Face Book, Wiki, Twitter, Tik Tok, dan lain-lain) yang lebih memihak kepada budaya populer asing, diduga akan memudahkan taksu Bali.

## **X. Strategi Penanggulangan**

- 1) Pemerintah Provinsi Bali melalui Dinas Kebudayaan dan Majelis Kebudayaan Bali (MKB) diharapkan secara berkelanjutan dapat memberikan pembinaan terhadap seni sakral dengan mensosialisasikan Keputusan Seminar Seni Sakral Bidang Tari 24-25 Maret 1971. Pembinaan itu dapat pula dilakukan lewat berbagai dialog, seminar, sarasehan, dan lokakarya sehingga masyarakat memahami benar makna tentang seni sakral. Mereka wajib mengembalikan pergelaran-pergelaran seni sakral sesuai dengan fungsinya. Pemerintah tetap mendorong lahirnya ciptaan-ciptaan

baru untuk seni sakral dan apabila itu terjadi penciptaan itu didahului dengan proses sakralisasi sesuai dengan tata upacara keagamaan Hindu. Semua hal di atas bisa mengacu pada Perda Nomor 04 Tahun 2020 Tentang Penguatan Pemajuan Kebudayaan.

- 2) Perlu adanya Peraturan Gubernur yang berintikan kebijakan dan penetapan harga-harga pementasan untuk pariwisata yang bisa dijadikan pegangan bagi pengelola bisnis pariwisata. Pementasan untuk pariwisata banyak jenisnya seperti pertunjukan rutin, pertunjukan “function” dan lain sebagainya. Pementasan wisatawan juga memiliki jenis dan bentuk yang berbeda seperti Kecak, Barong Kuntisraya, Tari lepas, dan lain-lainnya.
- 3) Pemerintah lewat Dinas Kebudayaan, MKB, dan MDA menyusun sebuah pedoman dan kriteria (pakem) yang bisa dipakai acuan oleh para seniman agar terhindar dari pelanggaran Undang-Undang Pornografi. Pedoman itu bisa berupa “dramatik struktur” atau skenario-pakem pertunjukan. Surat Edaran (SE) Gubernur mengenai larangan pementasan seni jaruh terus disosialisasikan bahkan diminta setiap Desa Adat menyusun perarem agar para seniman kita tidak terjerumus porno-aksi.
- 4) Mendorong Pemerintah Daerah Bali dan Kakanwil Kemenhum dan Ham untuk segera mewujudkan Lembaga Kolektif Manajemen (LKM) berbentuk nirlaba yang diberi kuasa oleh Pencipta, Pemegang Hak Cipta, dan/atau pemilik hak terkait guna mengelola hak ekonominya dalam bentuk menghimpun dan mendistribusikan royalti.
- 5) Mengukuhkan fungsi UU Nomor 11 Tahun 2008 Tentang Informasi dan Transaksi Elektronik (ITE) dan penegakan hukumnya untuk



meretas konten-konten yang tak sesuai dengan keperibadian bangsa Indonesia.

## XI. Penutup

Memahami seluruh isi pembahasan di atas, dapat disimpulkan bahwa taksu adalah sebuah “inner power” (kekuatan dalam), *genuine creativity*, kemampuan berinovasi untuk menciptakan suatu karya (seni) orisinal, dari yang belum ada menjadi ada, termasuk memasukkan unsur-unsur tradisi, silang budaya, dan diterima oleh masyarakat.

Sebagai “inner power,” taksu perlu dipelihara, dikembangkan, dimanfaatkan, dan dibina, sesuai amanat Undang-Undang Republik Indonesia Nomor 5 Tahun 2017 Tentang Pemajuan Kebudayaan dan Perda Provinsi Bali Nomor 4 Tahun 2020 Tentang Penguatan Pemajuan Kebudayaan Bali.

### Daftar Pustaka

- Agastia, Ida Bagus Gede. “Jenis-jenis Naskah Bali” ed. Soedarsono. Keadaan dan Perkembangan Bahasa, sastra, Etika, Tatakrama, dan Seni pertunjukan Jawa, Bali, dan Sunda. Yogyakarta: Proyek Javanologi, 1985.
- Bandem, I Made. “Peranan Kesenian dalam Masyarakat” *Kongres Kebudayaan 1991*. Jakarta: Sekretariat Panitia, Depdikbud, 1991.
- \_\_\_\_\_, *Prakempa: Sebuah Lontar Gamelan Bali*. Denpasar: ASTI, 1986.
- Dibia, I Wayan. “Taksu dalam Seni dan Budaya Bali: Sebuah Term of Reference Penyusunan Makalah.” Singapadu: GEOKS, 2007.
- \_\_\_\_\_, “Sekulerisasi Seni Sakral.” Denpasar: Dibud Provinsi Bali, 2021.

- \_\_\_\_\_, dan Rucina Ballinger. *Balinese Dance Drama and Music*. Singapore: Periplus, 2004.
- Hooykaas, C. *Kama and Kala: Materials for the Study of Shadow Theatre in Bali*. Amsterdam, London: North-Holland Publishing Company, 1973.
- Ida Pedanda Gede Made Putra Kekeran. "Sekilas Tentang Vayu Dalam Ajaran Agama Hindu." Denpasar: PKB 2019.
- Jenkins, Ron. *Saraswati in Bali: A Temple, a Museum, and a Mask*. Ubud: ARMA, 2014.
- Jung, Carl G. "On the Concept of the Archetype." *Art in Theory 1900-2000 An Anthology of Changing Ideas*. ed. Charles Harrison and Paul Wood. USA: Black Publishing, 2006.
- PERDA Provinsi Bali Nomor 04 Tahun 2020 Tentang Penguatan Pemajuan Kebudayaan Bali.
- Snyder, Allegra Fuller. "The Dance Symbol," dalam *CORD Research Annual VI*, New York University, 1972.
- Suarka, I Nyoman. "Bayupramana: Daya Nafas Kehidupan." Denpasar: PKB 2019.
- Sudirga, I Komang. *Cakung Ansambel Vokal Bali: Kajian Teks dan Konteks*. Yogyakarta: Kalika Press, 2005.
- Sugiarta, I Gede Arya. *Kreativitas Musik Bali Garapan Baru: Perspektif Cultural Studies*. Denpasar UPT Penerbitan ISI Denpasar, 2012.
- Sugriwa, IGB. "Ilmu Pedalangan/Pewayangan." Denpasar: Konservatori Karawitan Indonesia, 1963.
- Warna, I Wayan. *Kamus Bali-Indonesia*. Denpasar: Dikdas Propinsi Bali, 1990.

Wijaja, N.L.N. Swasthi. "Dramatari Gambuh dan Pengaruhnya pada Dramatari Opera Arja." Yogyakarta: Disertasi UGM: 2007.

Zoetmulder. P.J. *Old Javanese-English Dictionary*. Leiden: Martinus Nijhoff, 1982.

# Pentas Calonarang “Katundung Ratna Mangali” di Purna Budaya, Bulaksumur-Yogyakarta.<sup>1</sup>

I Wayan Dibia

Guru Besar Emeritus Institut Seni Indonesia Denpasar

## I. Pengantar

Dramatari Calonarang adalah kesenian klasik yang dikenal secara luas di Bali. Dramatari yang berfungsi sebagai seni *bebali* sekaligus *balih-balihan* ini pada umumnya berkisah tentang kehidupan seorang janda sakti, praktisi ilmu hitam, yang berasal dari Dirah (Girah) bernama Calonarang. Barong dan atau rangda merupakan dua figur utama yang selalu muncul hampir di semua pertunjukan Calonarang.

Pada tahun 1974, untuk menyelesaikan studi tingkat Seniman Sarjana Tari di Akademi Seni Tari Indonesia (ASTI) Yogyakarta, saya memberanikan diri untuk menampilkan dramatari Calonarang sebagai sajian Resital Tari I. Dramatari ini saya garap dengan melibatkan para penari dari ASTI Yogya yang diperkuat dengan beberapa orang penari yang didatangkan dari Bali. Salah satu penari yang ikut terlibat ketika itu adalah almarhum Prof. Dr. Hermien Kusmayati yang ketika itu saya tunjuk untuk berperan sebagai Ratna Mangali, putri semata wayang Ni Calonarang. Walaupun tampil hanya di babak awal, Mbak Hermien

---

1 Tulisan ini dikembangkan dari makalah berjudul Calonarang Sebagai Seni Pertunjukan yang dibacakan pada Focus Grup Discussion bertema Calonarang yang diselenggarakan oleh Majelis Kebudayaan Bali pada tanggal 3 Maret 2023.

(begitu saya biasa memanggil almarhum) selalu mengikuti latihan-latihan secara sungguh-sungguh.

Pementasan dramatari Calonarang padat ini merupakan sebuah pengalaman sangat berharga bagi saya sebagai seorang koreografer. Selain digarap di luar daerah, dengan melibatkan para penari Jawa, mahasiswa dan dosen ASTI Yogyakarta, yang tentu saja sangat asing dengan dramatari klasik Bali ini, dramatari Calonarang ini merupakan yang pertama kali saya jalankan menggunakan musik rekaman. Jika dalam pertunjukan langsung di Bali, musik harus mengikuti aksi dan gerak para penari, menggunakan musik rekaman, saya dan para penari saya harus “tunduk” dengan struktur komposisi musik yang ada dalam rekaman. Oleh sebab itu, struktur koreografi dan dialog yang digunakan para tokoh dalam dramatari Calonarang ini yang harus saya perhitungkan dengan cermat. Pengalaman menggarap seperti ini menjadikan pertunjukan dramatari Calonarang di Purna Budaya, Bulaksumur-Yogyakarta, sebuah tantangan sekaligus kenangan yang tak terlupakan.

Penting untuk dicatat bahwa hingga tahun 1974, dramatari Calonarang yang berkembang luas di Bali hanya dalam dua bentuk, yaitu Calonarang Klasik dan Calonarang Prembon. Dramatari Calonarang yang saya sajikan untuk Resital Tari I ketika itu di Gedung Purna Budaya adalah Calonarang Klasik tanpa menghadirkan barong.

Sebelum sampai kepada paparan utama, sesuai judul yang tertera di atas, ada dua hal penting yang saya rasa perlu dijelaskan terlebih dahulu. Kedua hal yang dimaksud adalah Batasan dramatari Calonarang, dan perubahan dramatari Calonarang. Penjelasan terhadap kedua hal ini akan dapat membantu pembaca dalam memahami posisi pertunjukan

Calonarang yang saya sajikan sebagai Resital Tari I di Gedung Purna Budaya, Bulak-sumur-Yogyakarta hampir setengah abad yang lalu.

## II. Batasan Dramatari Calonarang

Selama ini masyarakat luas melihat dramatari Calonarang sebagai seni pertunjukan tradisional Bali yang melakonkan kisah-kisah yang bersumber dari cerita Calonarang. Dramatari yang pada tahun 1931 sempat menggemparkan jagat teater Barat, karena elemen pertunjukannya yang tidak bergantung kepada permainan kata, melainkan kepada integrasi dari tari, nyanyian, dan pantomime (Artaud, 1958:53), Calonarang pada umumnya menyajikan pertarungan antara kubu ilmu hitam yang berhaluan kiri (*pangiwa*) dan ilmu putih yang berhaluan kanan (*panengan*), Tokoh sentralnya adalah Calonarang atau Walalunateng Dirah, seorang janda yang berdiam di Dirah, ratunya ilmu hitam, dan Empu Bharadah, pendeta brahmana dari Lemah Tulis, yang memegang ajaran ilmu putih.

Calonarang adalah sebuah kesenian *balih-balihan* yang sering diperlakukan sebagai seni *bebali*. Hal ini tiada lain disebabkan oleh adanya keterlibatan sasuhunan seperti barong, rangda, dan lain-lain dalam pertunjukan dramatari ini. *Napak pertiwi* merupakan sebuah upacara religius yang sering menjadi penyebab diadakannya pertunjukan Calonarang. Oleh sebab itu, pertunjukan Calonarang tidak bisa sepenuhnya diperlakukan sebagai sajian seni sekuler.

Di dalam cerita Calonarang sesungguhnya terdapat unsur ilmu hitam dan putih yang hampir berimbang. Namun, karena peran Calonarang (dalam wujud *matah gede* dan *rangda*) yang dominan, maka kesan yang terbangun adalah bahwa Calonarang adalah sebuah dramatari tentang ilmu hitam. Tidak mengherankan jika kemudian banyak pakar yang

memposisikan Calonarang sebagai drama ilmu hitam (deZoete dan Spies 1973; Bandem dan DeBoer, 1982).

Cerita Calonarang mengisahkan rangkaian peristiwa yang terjadi pada zaman pemerintahan Prabu Erlangga di Kahuripan (Jawa Timur) pada abad IX. Kisah ini menceritakan perbuatan si janda sakti, guru ilmu hitam dari Dirah, yang bernama Calonarang menyerang kerajaan Daha yang menyebabkan jatuhnya banyak korban jiwa manusia tak berdosa. Untuk menghentikan perbuatan janda berputrikan Ratna Mangali ini, Prabu Erlangga minta bantuan kepada seorang brahmana dari Lemah Tulis bernama Empu Bharadah, yang dengan kekuatan ilmu putihnya berhasil mengalahkan Calonarang.

Episode-episode cerita Calonarang yang lazim dipentaskan di masyarakat adalah: *Katundung Ratna Mangali*, *Kautus Rarung*, *Bahula Duta*, dan *Pangesengan Bingin*. Masing-masing episode memiliki versi yang berbeda-beda sesuai tradisi setempat. Untuk membawakan lakon-lakon ini telah terbentuk suatu struktur pementasan, lengkap dengan tokoh-tokoh utamanya, perbendaharaan gerak dan koreografi, tata busana, dan antawacana, yang disepakati secara komunal sebagai “pakem” Calonarang.

Sejak dahulu masyarakat Bali mengetahui pertunjukan Calonarang yang tidak lagi menampilkan Calonarang sebagai tokoh sentral. Beberapa contoh lakon yang “berbau” Calonarang adalah *Balian Batur*, *Basur*, *Sudarsana*, *Patih Prabangsa*, dan *Dayu Datu*. Lakon-lakon yang sedikit banyak menyangkut ilmu hitam ini pada umumnya dikategorikan sebagai lakon Pa-calonarang-an. Untuk membawakan lakon-lakon ini, tidak ada keharusan bagi para seniman untuk mengikuti struktur pertunjukan Calonarang yang sudah baku.

Hingga kini masih ada warga masyarakat yang mempersepsikan Calonarang sebagai dramatari *barong*. Tampaknya kemunculan *barong ket* di awal pertunjukan, yang dibawakan oleh beberapa pasang penari barong (*juru bapang*), membangun kesan kuat bahwa kesenian yang dalam pertunjukan adalah dramatari *barong*. Patut dicatat bahwa dramatari Calonarang dan dramatari Barong merupakan dua kesenian yang berbeda walaupun antara yang satu dengan lainnya masih ada keterkaitan.

Sebagai produksi seni dari budaya Timur (Oriental), Calonarang merupakan tontonan bagi semua di masyarakat. Meminjam ungkapan Leonard C. Pronko, seorang ahli teater Asia, Calonarang mampu berbicara tentang berbagai aspek kemanusiaan (Pronko, 1967: 183). Mengintegrasikan berbagai elemen seni, seperti tari, karawitan, dan drama, dramatari Calon-arang menjadi salah satu model teater total (total theatre) dari Asia.

### III. Jenis-jenis Pertunjukan Calonarang

Dewasa ini para penggemar seni pertunjukan Bali dapat menyaksikan beberapa jenis pertunjukan dramatari Calonarang. Jenis-jenis pertunjukan yang dimaksud adalah: Calonarang Klasik, Calonarang Prembon, Calonarang Modern, Calonarang Watangan, dan Calonarang Bondres. Dengan cara yang berbeda-beda kelima jenis pertunjukan masih tetap menampilkan lakon-lakon yang berkaitan dengan ilmu hitam (*pangeliyakan*), baik yang diambil dari lakon-lakon *pecalonarangan* maupun *panyalonarangan*.

**Calonarang Klasik.** Ketika muncul pertama kali pada abad XIX, di daerah Gianyar Barat (Batubulan, Singapadu, Sukawati), Calonarang lahir sebagai dramatari klasik. Tiga komponen utama yang membentuknya



adalah: *bebarongan*, *pegambuhan*, dan *palegongan* (Dibia, 2012:42). Dari *bebarongan* diambil tari *barong ket*, *rangda*, dan *celuluk*; dari *pegambuhan* diambil peran-peran seperti *condong*, *putri*, *patih manis* (Panji) dan *patih keras* (Pandung); dan dari *palegongan* diambil *sisia-sisia*. Peran-peran penting lainnya yang lahir dari dramatari Calonarang ini adalah *matah gede* (wanita tua) dan *bondres* (orang-orang desa yang berwatak lucu).

Calonarang Klasik (seperti yang ada di Desa Singapadu, Batubulan, Sukawati, dan sekitarnya) memiliki struktur pertunjukan yang tersusun menjadi beberapa babak berdasarkan tokoh-tokoh utama yang muncul di masing-masing babak. Setiap tokoh tampil dengan iringan gending-gending khas, seperti *sisia* menggunakan gending *gegaboran* yang dilengkapi dengan gending *ampih lukun*, *condong* tampil dengan gending *gegaboran*, *galuh* tampil dengan *bapang selisir*, *matah gede* tampil dengan gending *bapang durga* yang dilanjutkan dengan *gending perong*. *Bondres* atau *banjar-banjaran* diiringi dengan gending *biakalang cenik*, *celuluk* dengan gending *tunjang*, dan *pandung* dengan *biakalang gede* lengkap dengan *pangrangrang*. Dalam pertunjukan Calonarang Klasik tidak ada tokoh yang menggunakan *tembang macapat* melainkan tandak serta menggunakan antawacana pagambuhan yang berbentuk *palawakia*.

Menyajikan lakon dengan menampilkan tokoh-tokoh seperti yang telah disebutkan, suasana pertunjukan Calonarang Klasik cenderung serius dan terkesan sakral. Dalam Calonarang Klasik, adegan lucu hanya terjadi menjelang akhir pertunjukan, yaitu ketika munculnya *bondres*.

Penampilan tokoh dengan iringan gending masing-masing melahirkan struktur formal pertunjukan Calonarang yang dapat disebut sebagai *pakem pacalonarangan*. Apapun lakon yang dipentaskan, Calonarang Klasik tetap menggunakan struktur formal sebagaimana yang

dijelaskan di atas. Pengurangan atau penghapusan terhadap tokoh-tokoh utama, gending-gending pengiringnya, dan susunan penampilannya, diyakini bisa menurunkan kualitas dari sebuah pertunjukan dramatari Calonarang.

**Calonarang Prembon.** Di Bali, dramatari *prembon*, atau campuran (*imbuh-imbuhan*) dari berbagai unsur kesenian yang sudah ada, baru muncul sejak awal tahun 1940-an. Calonarang Prembon pada dasarnya dramatari Calonarang Klasik yang mengganti peran-peran *pagambuhan* (kecuali *pandung*) dengan *paarjaan*. Bahkan ada Calonarang Prembon yang mengganti *matah gede* dengan *limbur*.

Dimasukkannya tokoh-tokoh *paarjaan*, yang biasanya tampil sambil nembang (*tembang macapat*), menuntut adanya perubahan gending pengiring untuk setiap tokoh. Akibatnya muncullah gending-gending pacalonarangan yang bernuansa *tabuh besik*, *tabuh dua*, atau *tabuh telu* dalam *paarjaan*. Sejak masuknya tokoh-tokoh *paarjan*, nuansa pertunjukan Calonarang bergeser dari dramatari yang *maucapan* menjadi dramatari *magending*. Satu lagi yang tidak kalah menariknya, dalam pertunjukan dramatari Calonarang Prembon terjadi dialog unik yang mempertemukan *paucapan* dengan *tatembangan*.

Menyajikan lakon-lakon *pacalonarangan* dan *panyalonarangan*, dengan menampilkan tokoh-tokoh *paarjan* yang telah disebutkan, suasana pertunjukan Calonarang Prembon cenderung menjadi lebih romantis, walaupun kesan sakralnya masih ada. Dalam Calonarang Prembon, adegan lucu hanya terjadi menjelang akhir pertunjukan, yaitu ketika munculnya *bondres*.

Dalam hal struktur pertunjukan, Calonarang Prembon masih mengikuti pakem pertunjukan Calonarang Klasik. Patut dicatat, sejak tahun 1960-an, sejalan dengan popularitas arja, Calonarang Prembon menjadi semakin populer di masyarakat. Banyak yang memperkirakan bahwa dimasukkannya peran-peran arja ke dalam Calonarang demi memuaskan selera para penonton yang penggemar arja.

**Calonarang Modern (Kontemporer).** Calonarang ini merupakan perkembangan dramatari Calonarang yang muncul pada awal abad 21. Sanggar Gazes Denpasar, melalui dua kali pertunjukannya selama dua bulan terakhir ini di Panggung Ardha Candra, Taman Budaya Denpasar (pada tahun 2003), merupakan komunitas yang pertama kali memperkenalkan Calonarang ini.

Seperti yang terlihat dalam pementasan Calonarang dengan lakon “Balian Batur” pada bulan Oktober dan November tahun 2003 yang lalu, dramatari Calonarang Anyar pada dasarnya adalah sebuah tontonan multi-media dan sajian seni drama yang menyajikan kisah ilmu hitam secara kolosal dengan memadukan berbagai media yang antara lain diambil dari Calonarang Klasik, Wayang Listrik, seni *ogoh-ogoh*, Wayang Kulit Calonarang, tari kontemporer, serta demonstrasi seni *pangeliyakan*. Pada dua kali pertunjukan tersebut di atas, pemimpin sanggar sekaligus sutradara, sejak awal sudah wanti-wanti mengingatkan para penonton, terutama yang memiliki keahlian “aji ugig”, bahwa pada bagian-bagian tertentu dari pertunjukan nanti mereka dipersilakan untuk “menyerang” dirinya, atau para *pemangku* dan pakar kebatinan lainnya yang ikut serta dalam pertunjukan ini, dengan ilmu sihir yang dimiliki.

Pada pertunjukan Calonarang ini, “orang sakti” yang diundang secara khusus untuk acara ini ditempatkan di tempat duduk tersendiri

berbentuk balai-balai kecil yang dipasang berjejer di depan kuri angung Panggung Ardha Chandra. Di sela pertunjukan dilakukan ceramah, dialog, dan peragaan kekuatan tenaga dalam oleh para pakar, dan pada akhir pertunjukan ditampilkan *bangke-bangkean*. Dalam pertunjukan ini ditampilkan tidak kurang dari sembilan rangda dengan warna dan karakter yang berbeda-beda.

Menyajikan lakon *panyalonarangan* melalui ramuan berbagai unsur kesenian dan demonstrasi kekebalan, suasana pertunjukan Calonarang Modern yang banyak diisi dengan “diskusi” tentang ilmu hitam cenderung menjadi menakutkan dan meneror. Walaupun kesan sakralnya masih terasa di sana-sini, namun kesan menerornya justru lebih menonjol. Hal ini juga berarti bahwa struktur pertunjukan Calonarang Modern mau tidak mau harus disesuaikan dengan atraksi-atraksi yang disatukan ke dalam pertunjukan Calonarang ini.

**Calonarang Watangan.** Sebutan Calonarang Watangan mungkin bukan yang paling tepat, tetapi yang dimaksudkan di sini adalah dramatari Calonarang yang mengutamakan penyajian *watangan* sebagai wahana untuk demonstrasi kekebalan dan rahasia ilmu hitam dalam berbagai bentuknya. Dalam pertunjukannya, Calonarang Watangan memang masih menggunakan cerita dengan menampilkan peran-peran tertentu, namun titik berat pertunjukan, *the point of interest*, ada pada demonstrasi kekebalan yang diwujudkan dengan menampilkan satu atau lebih *watangan matah (bangke-bangkean)* yang diperagakan manusia yang masih hidup.

Kehadiran *watangan* yang semakin dominan sejak tahun 1990-an merupakan atraksi pertunjukan Calonarang yang sering mengacaukan alur dramatik lakon yang dibawakan. Selain penampilannya

membutuhkan waktu yang panjang, terutama jika jumlah *watangan* nya lebih dari satu orang, ditambah dengan *pengundang-ngundangan*, juga waktu yang diminta “harus” jam 12 malam. Oleh sebab itu, di beberapa tempat masuknya *bangke-bangkean* ke panggung dalam waktu yang telah ditentukan, seperti tepat tengah malam, sering kali memutus alur dramatik lakon. Bisa dibayangkan apa yang akan terjadi jika *bangke-bangkean* sudah masuk panggung ketika lakon belum memasuki adegan wabah atau *grubug*.

Dominasi sajian *bangke-bangkean*, dengan prosesi ritual seperti kematian yang sebenarnya, yang diawali atau diikuti dengan *pengundang-ngundangan*, membuat pertunjukan yang seharusnya bersuasana ritual magis dan sakral perlahan-lahan bergeser menjadi tontonan yang menegangkan. Juga dengan semakin dominannya demonstrasi atraksi kekebalan ini, suasana pertunjukan Calonarang yang semula *genggen* menjadi tontonan yang garang menantang.

Struktur pertunjukan Calonarang Watangan juga terkesan cair jika tak bisa dikatakan keluar dari pakem pertunjukan Calonarang Klasik. Pada atraksi *watang-watangan*, sering kali pertunjukan berubah menjadi ajangantang menantang, atau menjadi ajang dharma wacana. Selama kurang lebih 60 menit pertunjukan Calonarang harus dihentikan dan beralih ke “kuliah umum” tentang ilmu hitam (*pengeliakan*).

Melihat perubahan suasana pertunjukan dari kelima jenis Calonarang di atas dapat dilihat proses demistifikasi seni, proses kesenian yang kehilangan keagungannya (Dewanto, 2017). Dalam kaitannya dengan Calonarang, dramatari yang semula serius dan menakutkan menjadi tontonan kasual yang menghibur, serta sangat luluh dengan dunia keseharian. Jika hal ini dikaitkan dengan konteks pertunjukan

Calonarang, yang pada umumnya sebagai bagian dari ritual *napak pertiwi*, ke depan perlu dilakukan penataan ulang terhadap pelaksanaan kesenian tradisional rakyat Bali ini. Calonarang menghibur memang diperlukan oleh masyarakat, tetapi bagaimana aksi-aksi humor yang ditampilkan penari tidak merusak keangkeran dan keagungan dramatari Calonarang.

**Calonarang Bondres.** Dramatari Calonarang ini, yang merupakan bentuk perkembangan terakhir dari pertunjukan Calonarang, mulai berkembang sejak tahun akhir tahun 1990-an. Sebutan Calonarang Bondres mungkin tidak yang paling tepat, tetapi intinya bahwa dramatari Calonarang ini didominasi oleh peran-peran *bondres* dan aksi-aksi *mondres* (beraksi kocak) oleh hampir semua peran, dari peran-peran utama hingga pengiring.

Sebagai gambaran, dalam pertunjukan dramatari Calonarang berlakon Kautus Rarung, hampir semua perannya adalah tokoh-tokoh berwatak lucu. Jika dalam pertunjukan Calonarang Klasik, Rarung dan pengiringnya ditampilkan dengan *galuh* dan *condong*, dalam Calonarang Bondres kedua peran ini diganti dengan *desak* dan *liku*. Karena berada dalam adegan yang didominasi peran-peran lucu, maka *matah gede* yang biasanya angker ikut-ikutan melawak. Selanjutnya, di dalam Calonarang Klasik patih andalam Prabu Daha yang bernama Patih Madri ditampilkan dengan tokoh panji, diiringi punakawan (*panasar*) yang cenderung serius. Dalam Calonarang Bondres peran rakyat berwajah lucu ini sangat diutamakan dengan porsi waktu di atas 45 menit. Peran *pandung* (patih keras), yang dalam Calonarang Klasik ditampilkan sebagai patih berwatak keras dan berwibawa yang sangat ditakuti oleh para abadinya, dalam Calonarang Bondres peran *pandung* sebagai patih nyaris tanpa

wibawa apalagi setelah sang patih diperlakukan layaknya seorang teman oleh para *bondres*.

Jika melihat struktur pertunjukan Calonarang Klasik, peran *bondres* memang diberikan ruang yang memadai. Kalau penampilan *bondres* dikaitkan dengan alur dramatik, kehadiran *bondres* merupakan selingan segar untuk membuat penonton bisa tertawa sejenak setelah sejak awal mereka seperti dipaksa untuk menyimak rahasia-rahasia ilmu hitam yang tidak mudah dipahami. Tidak demikian halnya dengan Calonarang Bondres yang sengaja memberikan porsi panjang untuk sajian bebondresan melalui peran-peran utama yang “*mondres*” dan *bondres*.

Dalam Calonarang Bondres, pengutamaan *bondres* merangsang terjadinya kreativitas karawitan, yaitu terciptanya tabuh-tabuh baru untuk iringan *bondres*. Sekaa-sekaa yang akan mengiringi pertunjukan Calonarang yang menampilkan grup-grup *bondres* terkenal seperti Celekontong Mas, Dadong Reroed, Cedil cs, akan menghabiskan waktu beberapa malam untuk menciptakan gending-gending *bondres* baru. Munculnya Calonarang Bondres, yang menyajikan aksi-aksi fisik dan dialog verbal yang lucu, membuat pertunjukan Calonarang menjadi tontonan yang sangat menghibur. Jika masih ada kesan-kesan sakral di dalamnya, kesan itu bisa muncul di akhir pertunjukan, ketika munculnya rangda yang pada umumnya disakralkan masyarakat *penyungsung* nya. Di sisi lain, dengan masuknya *bondres* yang biasanya menggunakan Bahasa-bahasa Bali kasar, dalam Calonarang Bondres mulai muncul ungkapan mencaci vulgar atau *memisuh*. Di masa lalu, ucapan *memisuh* hampir tidak pernah digunakan di atas pentas.

#### IV. Beberapa Catatan

Dari apa yang telah disampaikan di depan, ada beberapa hal yang patut dijadikan catatan terkait pertunjukan dramatari Calonarang dengan segala perubahannya. Berikut adalah beberapa catatan yang kiranya dapat dijadikan catatan dalam memahi perubahan-perubahan dramatari Calonarang yang terjadi di Bali selama ini.

*Pertama*, perubahan dari Calonarang Klasik dan Prembon menjadi Calonarang Modern, Calonarang Watangan, dan Calonarang Bondres menunjukkan adanya proses pembauran. Pada dua Calonarang yang di depan pola-pola pecalonarangan masih dipertahankan, namun pada tiga Calonarang yang terakhir struktur pecalonarangan semakin dibaurkan.

*Kedua*, dari segi isi atau muatan dramatikanya, pertunjukan Calonarang Klasik dan Calonarang Prembon, pada umumnya masih menyeimbangkan unsur tutur dan hiburan. Pada pertunjukan Calonarang Modern dan Calonarang Watangan masalah kekebalan menjadi pengutamaan. Pada Calonarang Bondres lelucon dan bebanyol, untuk membuat penonton tertawa menjadi pengutamaan.

*Ketiga*, dengan semakin dominannya demonstrasi kekebalan ke semua jenis pertunjukan Calonarang, dengan sarana *watangan matah*, maka muncul kecenderungan terjadinya benturan antara unsur-unsur teatrikal yang simbolis dengan yang realis. Misalnya di tengah-tengah adegan nusang-nusangan muncul *ker* dan *celuluk* yang justru melemahkan suasana dari adegan yang bersangkutan.

*Keempat*, dari segi penampilan, dewasa ini dramatari Calonarang telah mengalami perubahan yang cukup besar. Contoh perubahan ini terlihat pada tata rias, busana, dan tata cahaya. Sebagai contoh: tata rias



sisia yang belakangan ini cenderung realis, dengan berhias muka *aeng* pada adegan *ngereh*, dapat melemahkan kekuatan ekspresi gerak tari yang digunakan. Hal serupa juga terjadi pada tokoh lain seperti *matah gede* yang menggunakan busana berlapis-lapis. Penampilan seperti ini mungkin saja dapat menguatkan penampilan tokoh yang bersangkutan namun melemahkan penampilan tokoh lain yang muncul sesudahnya misalnya tokoh rangda. Penggunaan tata cahaya lampu yang berubah-ubah warna membuat pertunjukan Calonarang terkesan pertunjukan di night club atau disco.

## V. Pertunjukan Calonarang di Gedung Purna Budaya

Seperti telah dijelaskan sebelumnya, dramatari Calonarang yang disajikan sebagai Resital Tari 1 di Gedung Purna Budaya, Bulaksumur-Yogyakarta hampir setengah abad yang lalu, adalah Calonarang Klasik berdurasi kurang lebih 60 menit. Garapan Calonarang ini merupakan pengolahan kembali, melalui pemadatan, terhadap dramatari Calonarang Katundung Ratna Mangali yang biasa dipentaskan di Bali khususnya oleh Sekaa Barong Banjar Sengguan Singapadu.

Sebagian besar pendukung garapan ini adalah penari-penari Jawa dengan diperkuat oleh beberapa orang penari yang didatangkan dari Bali. Di antara mereka-mereka, mahasiswa dan rekan-rekan seangkatan, yang ikut mendukung garapan saya ini antara lain: Hermien Kusmayati, Tebok Indratinah, Sumandyo Hadi, Sunariyadi, Muhadi, Ben Suharto, dan I Gusti Ngurah Supartha. Dari mahasiswa/i ada Nusyawati, Suprapti, Maria, Budi Astuti, Supriyadi, Sunaryo, dan Wahyu. Dari Bali saya datangkan I Wayan Sudana, Ni Made Wiratini. Garapan ini menggunakan iringan musik rekaman yang dimainkan oleh Sekaa Barong Banjar Sengguan-

Singapadu. Saya berterima kasih kepada Bapak I Made Bandem yang telah bersedia meluangkan waktu untuk merekam iringan musik Calonarang dengan Tape Recorder Sony pita besar (*reel to reel*).

Dramatari Calonarang ini digarap di dua tempat yakni Bali dan Yogyakarta. Musik iringannya sepenuhnya digarap di Bali dengan menggunakan penabuh dari Sekaa Pemaksaan Barong Banjar Sengguan Singapadu. Sekaa Barong ini, yang pada tahun 1963 pernah tampil di Surakarta, Yogyakarta, dan Semarang, saya pilih karena memiliki gamelan yang khas bebarongan. Berdasarkan musik yang telah direkam di Singapadu, Gianyar Bali, drama-tari ini kemudian dilanjutkan penggarapannya di ASTI Yogyakarta.

Untuk pementasan ini saya harus menerapkan metode latihan yang berbeda dengan apa yang saya biasa lakukan di di Bali. Tantangan terberat yang saya hadapi ketika itu adalah mengajarkan dialog-dialog yang bukan saja berbahasa Bali dan Kawi melainkan juga yang bercita rasa Calonarang. Belum lagi bahwa dialog-dialog itu harus diucapkan mengikuti irama musik yang ruang dan waktunya sudah dipatok sedemikian rupa.

Tidak seperti biasanya, dimana dramatari Calonarang diawali dengan sajian tari *mapang barong* dan *sisia*, karena keterbatasan waktu, dramatari Calonarang “Katundung Ratna Mangali” langsung dibuka dengan adegan singkat menggambarkan diusirnya Ratna Mangali dari Kaputren Daha oleh Patih Madri. Adegan selanjutnya menggambarkan Walunateng Dirah yang sedang gelisah memikirkan putri kesayangannya Diah Ratna Mangali. Ia kemudian dikejutkan oleh kedatangan Ratna Mangali dengan menangis yang diantar Patih Madri. Mendengar bahwa perkawinan putrinya dibatalkan dengan alasan bahwa Prabu Erlangga di

Kediri tidak sudi beristrikan anak seorang ahli ilmu hitam, Calonarang menjadi murka lalu mengerahkan segenap anak buahnya untuk menghancurkan kerajaan Kediri. Adegan berikutnya menggambarkan suasana wabah yang melanda kerajaan Kediri. Terakhir adalah adegan penyerangan Walunateng Dirah oleh Patih andalan Kerajaan Kediri yang bernama Taskara Maguna.

Pementasan Calonarang ini mengalami musibah lampu padam (*black out*) di akhir pertunjukan. Babak satu dan dua dari dramatari Calonarang ini berjalan lancar dan mulus. Tetapi masuk ke babak tiga, menjelang masuknya *rangda* (Calonarang) tiba-tiba seluruh lampu panggung padam dan musik berhenti. Bisa dibayangkan apa yang terjadi terhadap pertunjukan yang sepenuhnya sangat tergantung kepada musik. Ketika listrik mati, otomatis musik terputus, dan pertunjukan terhenti. Semua orang menjadi panik, Mas Suhirdiman yang ketika itu sebagai *lighting operator* juga kaget dengan kejadian ini. Tiba-tiba terdengar jeritan histeris di ruang hias, dan teriakan itu membuat saya kehilangan kontrol dan seterusnya saya baru sadar terlentang di atas meja panjang di ruang hias.

Kejadian lampu padam secara tiba-tiba benar-benar di luar batas kontrol manusia. Beberapa orang menganggap kejadian “aneh” ini sebagai bukti keangkeran dramatari Calonarang yang lakonnya dikenal sakral walaupun pertunjukannya sendiri termasuk sekuler.

## VI. Penutup

Pentas dramatari Calonarang di Gedung Purna Budaya Bulaksmur Yogyakarta, sekitar setengah abad yang lalu, merupakan sebuah peristiwa penting dalam perjalanan dan kehidupan saya sebagai orang

seni pertunjukan. Selain digarap di luar daerah, dramatari berdialog ini menggunakan musik rekaman dengan ruang dan waktu yang sudah dipatok sedemikian rupa. Namun berkat adanya dukungan penuh dari lembaga (ASTI Yogyakarta) dan juga dari para penari yang saya libatkan, dramatari ini bisa dipentaskan sesuai rencana.

Walaupun tidak berjalan dengan sempurna, karena adanya gangguan teknis mati lampu yang membuat pertunjukan terhenti sebelum berakhir, pementasan Calonarang ini merupakan sebuah kenangan yang tak akan pernah saya lupakan. Penggarapan dan pementasan Calonarang ini telah membuka mata saya akan sikap keterbukaan dan kesungguhan para mahasiswa/mahasiswi serta dosen ASTI Yogyakarta ketika itu untuk memperkaya pengalaman pentas mereka melalui partisipasi pentas kesenian luar daerah dalam hal ini kesenian Bali.

Demikian beberapa hal yang dapat disajikan ceritakan kembali terhadap peristiwa seni yang saya pernah alami ketika studi di ASTI Yogyakarta. Semoga tulisan ini mampu membangkitkan kembali kenangan-kenangan masa lalu yang begitu indah, khususnya dari mereka yang ikut terlibat dalam garapan ini, termasuk almarhum Prof. Dr. Hermien Kusmayati. Semoga kenangan-kenangan indah itu mampu menjadi energi positif bagi kita semua untuk melanjutkan pengabdian diri di jagat seni.

### **Daftar Pustaka**

- Artaud, Antonin. 1958. *The Theatre and Its Double*. New York: Grove Press Inc.
- Bandem, I Made dan Frederik DeBoer. 1982. *Balinese Dance In Transition Kaja and Kelod*. Kuala Lumpur: Oxford University Press.

deZoete, Beryl dan Walter Spies. 1973. *Dance and Drama in Bali*. Kuala Lumpur: Oxford University Press.

Dewanto, Nirwan. 2017. *Senjaka Kebudayaan*. Yogyakarta: Penerbit OAK.

Dibia, I Wayan. 2012. *Ilen-ilen Seni Pertunjukan Bali*. Denpasar: Bali Mangsi.

Dibia, I Wayan. (2004). "Ketika Calonarang Menjadi Semakin Garang." Kolom Seni *Kompas Minggu*, 29 Februari 2004, hal 17.

Pronko, Leonard C. 1965. *Theater East and West; Perspective Toward Total Theater*. Berkeley: University of California Press.

Poerbatjaraka, R.M.Ng. 1952. *Kepustakaan Jawa*. Jakarta, Penerbit Jambatan.

# Pertunjukan Tayub Semakin Populer di Kabupaten Purwodadi

Sri Rochana Widyastutieningrum

Guru Besar di Program Studi Tari, Institut Seni Indonesia Surakarta

## I. Pengantar

Pertunjukan Tayub berkembang sangat pesat satu tahun terakhir ini. Pertunjukan ini semakin diminati masyarakat luas dan sering dipertunjukkan dalam berbagai kegiatan, terutama hajatan pernikahan. Tayub berkembang di beberapa daerah di Jawa Tengah, salah satunya di Purwodadi. Perkembangan yang menyolok pada struktur pertunjukannya, yaitu ditambah dengan tampilnya seorang laki-laki yang berperan sebagai *cucuk lampah*. *Cucuk lampah* ini bertugas mendampingi dan menghantarkan para penari perempuan dengan cara menggendong disertai mencolek dan mencium penari perempuan yang disebut Larasati.

Tambahan adanya *cucuk lampah* ini ternyata mampu mendongkrak pertunjukan Tayub semakin laris ditanggap oleh masyarakat. Masyarakat merasa terhibur dengan adanya tambahan pada bagian ini. Bagian ini menjadi tambah gayeng kalau Larasati takut atau pura-pura takut untuk digendong, sehingga semakin lama *cucuk lampah* tadi menggoda Larasati.

Perkembangan ini tampaknya terjadi setelah pandemi Covid 19. Pada saat pandemi, seni pertunjukan tidak dapat dipergelarkan karena dilarang terkait dengan tidak diperbolehkan mengadakan aktivitas berkumpul.

Maka setelah pandemi reda, dan pertunjukan boleh mengadakan aktivitasnya, maka semangat untuk melepas kerinduan pentas dilakukan secara terbuka.

Perkembangan dan kepopuleran pertunjukan Tayub didukung pula adanya pertunjukan virtual yang di media *Youtube*. Masyarakat semakin mudah untuk mengapresiasi dan mengetahui lewat media *Youtube*. Kemudahan mengunggah di media *Youtube* mempercepat perkembangan Tayub. Tampaknya masyarakat belum puas melihat melalui media *Youtube*, maka pertunjukan secara langsung diadakan oleh masyarakat dalam berbagai hajatan, terutama hajat pernikahan.

## II. Tayub dalam Kehidupan Masyarakat di Purwodadi

Tayub berkembang di Jawa, baik di Jawa Barat, Jawa tengah, maupun Jawa Barat. Tayub di Jawa Tengah berkembang di Blora, Purwodadi, Demak, Pati, Banyumas, Sragen, Karanganyar, dan Wonogiri. Tayub lebih berkembang di pedesaan, hal ini disebabkan antara lain karena Tayub sebagai lambang kesuburan sangat diperlukan oleh masyarakat agraris, yang mayoritas petani. Pada pembahasan ini, kajian menekankan pada Tayub di Purwodadi.

Pertunjukan Tayub yang berkembang di Purwodadi merupakan bagian dari Tayub pada umumnya. Bentuk pertunjukannya juga memiliki kemiripan dengan Tayub yang berkembang di daerah yang lain. Fungsi Tayub dalam kehidupan masyarakat juga memiliki kemiripan, yang pada dasarnya memiliki fungsi yang terkait dengan kehidupan sosial dan budaya masyarakat. Tayub merupakan bentuk pertunjukan tari rakyat yang disajikan oleh penari-penari perempuan (*lèdhèk* atau *jogèd* atau *larasati*) diiringi dengan seperangkat gamelan berlaras *sléndro* atau *pélog*

disertai tembang, serta dipertunjukkan di tempat tertentu (panggung atau pendapa atau halaman). Dalam pertunjukannya melibatkan penonton terutama laki-laki untuk berpartisipasi langsung menjadi pasangan penari Tayub (*jogèd atau larasati*) dalam menari di atas panggung. Bentuk tari berpasangan tersebut memunculkan sifat erotis, yang dikaitkan dengan sensualitas dan seksualitas. Tayub yang mempunyai makna sebagai simbol kesuburan, melambangkan persetubuhan antara laki-laki dan perempuan yang sarat dengan makna sensualitas dan makna seksualitas. (Widyastutieningrum, 2007: 212)

### III. Tayub bersumber dari Keraton

Tayub bersumber dari tari keraton, hal ini didukung informasi yang menyebutkan bahwa Tayub berkembang di keraton, tercatat sejak zaman Majapahit, Jenggala, Mataram Islam, Surakarta, Yogyakarta, bahkan Mangkunegaran. Hal tersebut tercantum di dalam *Serat Sastramiruda*, *Serat Centhini*, dan buku-buku sejarah Kerajaan Yogyakarta, Surakarta, dan Mangkunegaran. Keraton adalah tempat berkembangnya kebudayaan adiluhung dan diciptakannya seni yang halus dan rumit, yang kemudian pengaruhnya menyebar ke desa-desa.

Tayub keraton, dalam perkembangannya menyebar di pedesaan. Menurut Kuntawijaya seperti yang dikutip oleh Mohamad Sobary menyebutkan bahwa berjalannya arus kebudayaan dari pusat menuju ke wilayah pinggiran, dan bukan sebaliknya (1996:44). Berdasarkan pendapat tersebut maka Tayub yang sekarang berkembang di pedesaan bersumber dari tari keraton.

Tayub merupakan tradisi di keraton, tidak hanya untuk ritual kesuburan, tetapi juga terkait dengan upacara pengukuhan putra mahkota



yang dinobatkan sebagai calon pengganti raja. Hal itu dinyatakan oleh R.T.Kusumakesawa seperti yang dikutip oleh Ben Suharto, sebagai berikut.

Tayub hanya ada di dalam keraton saja, yaitu tarian yang dilakukan oleh raja apabila sedang memberikan pelajaran tentang kepemimpinan (*Astha Brata*) kepada putera mahkota. Dengan menari pelajaran ini disampaikan kepada sang calon raja. Tidak ada orang lain yang ikut menyaksikannya kecuali empat mata itu saja yang langsung terlibat.(Suharto, 1999:61).

Berkaitan dengan putra mahkota menari *tayub* digambarkan sebagai berikut: putra mahkota menari dengan satu orang penari *tayub* didampingi 4 orang *pengguyub*. Pada bagian ini terkandung makna putra mahkota (pangeran) harus bisa mengendalikan *papat kiblat lima pancer* atau *sedulur papat lima pancer* yang maksudnya empat saudara atau empat jenis nafsu manusia, sedangkan yang ke lima *pancer* adalah hati nurani. Keempat nafsu adalah, *aluamah*, *sufiyah*, *amarah*, dan *muthmainah*. Nafsu *aluamah* berkaitan dengan insting dasar manusia, nafsu *sufiyah* berkaitan dengan keinginan duniawi untuk dipuji, nafsu *amarah* berkaitan dengan keinginan untuk mempertahankan harga diri, rasa marah, dan emosi, nafsu *muthmainah* adalah nafsu yang mengajak ke arah kebaikan, sedangkan kelima pancer adalah *rasa sejati* atau *sejatinya rasa*. (Simuh,1996:88, Fahmi Suwaidi & Abu Aman, 2011:68-69). Penari Tayub melambangkan *pancer* (hati nurani), dan empat *pengguyub* melambangkan empat nafsu yang harus dikendalikan.

Tradisi Tayub di keraton Surakarta sering dilakukan sebagai bagian dari pesta atau gaya hidup para bangsawan. Selain menghidangkan makanan dan minuman yang beraneka ragam, pesta di lingkungan keraton juga mengadakan *klenengan* dan memanggil *tandak* untuk acara

*tayuban*. Urutan duduk para tamu disesuaikan dengan pangkat jabatan dan aturan ini juga berlaku pada acara *tayuban* (Soeratman, 2000:392).

Menurut Arnold Hauser perkembangan seni saat ini dapat dikelompokkan sebagai seni rakyat, seni populer, dan seni di kalangan elite. Seni rakyat adalah karya seni yang dihasilkan dan direproduksi oleh masyarakat pedesaan atau kalangan petani. Seni populer merupakan seni yang cenderung meniru (*stereotypical*), Produksi seni disempurnakan secara profesional dan disesuaikan dengan tuntutan perubahan. Seni di kalangan elite (*the art of the cultural elite*) adalah seni di golongan para penguasa (Hauser, 1974:93).

Terkait dengan pendapat Arnold Hauser itu, tari Tayub termasuk pada seni rakyat yang tumbuh dan berkembang di lingkungan pedesaan, atau kebudayaan rakyat (*folk culture*) yang berkembang di desa-desa, sementara seni keraton atau kebudayaan adiluhung (*superculture, high culture*) adalah seni yang datang dari keraton itu (Sobary, 1996:43). Di samping pembedaan pada tempat tumbuh dan berkembangnya, Umar Kayam membedakan “kesenian rakyat” dan “kesenian keraton” pada apresiatornya. “Kesenian rakyat” adalah bentuk kesenian yang menjadi kenikmatan rakyat di pedesaan, sedangkan “kesenian keraton” adalah bentuk kesenian yang menjadi kenikmatan atau dinikmati oleh kaum elite yang bercokol di lapisan sekeliling istana. (Kayam, 1981:140-141).

Kesenian rakyat dikonsumsi oleh masyarakat, terutama yang memiliki ikatan dengan kesenian rakyat itu. Masyarakat yang membutuhkan pelarian sejenak dari monoton kehidupan mereka sehari-hari. Seni rakyat tumbuh dari kalangan rakyat secara langsung lantaran dari masyarakat kecil saling mengenal secara akrab, bentuknyapun sederhana” (Lindsay. 1991:44).

Tari rakyat dan tari keraton mempunyai perbedaan pada bentuk, semangat, waktu, tempat, dan konteksnya. Seni tradisi terjalin rapat dengan ritus keagamaan dan kemasyarakatan” (Kayam,1981:25).

#### **IV. Fungsi Tayub dalam Kehidupan Masyarakat di Purwodadi**

Dalam kehidupan masyarakat pedesaan, Tayub mempunyai fungsi utama sebagai sarana ritual, hiburan, dan tontonan (Soedarsono, 1999:356, Widyastutieningrum, 2007:148). Fungsi yang lain adalah Tayub sebagai legitimasi status sosial, integrasi sosial, dan terapi sosial (Widyastutieningrum, 2007: 129). Tayub sebagai sarana ritual dilakukan masyarakat pada acara *sedhekah bumi*, *bersih desa*, *ruwatan*, melunasi nadir, dan hajat perkawinan. Tayub sebagai hiburan dan tontonan dilakukan masyarakat pada acara hajatan, gelar seni, dan festival.

Dalam kegiatan ritual, masyarakat menghadirkan Tayub sebagai bagian dari upacara yang terkait dengan simbol kesuburan. Di samping itu, penyajian Tayub juga bertujuan agar acara yang diselenggarakan lebih meriah. Hal ini menjadi kebiasaan yang lumrah atau kewajiban. Misalnya acara *sedhekah bumi (manganan)* di desa-desa di Purwodadi menggambarkan suasana pesta rakyat yang luar biasa. Hampir seluruh warga masyarakat menghentikan aktivitas kesehariannya untuk menyaksikan dan mengikuti acara itu. Acara *sedhekah bumi* biasanya dilakukan sehari-semalam. Dengan demikian Tayub sebagai ritus pesta suka cita seluruh rakyat.

Makna yang terkandung pada pertunjukan Tayub sebagai sarana upacara *bersih desa (gas desa)* dapat disebutkan mempunyai dua dimensi, yaitu secara vertikal dan horisontal. Dimensi vertikal merupakan kegiatan

yang dilakukan untuk menjalin hubungan dengan Sang Pencipta, Nabi, Dhanyang keselamatan, kesuburan, dan kesejahteraan. Sementara itu, dimensi horisontal merupakan suatu usaha untuk menjaga kelestarian lingkungan dan menjalin hubungan antar individu dalam bermasyarakat yang menimbulkan rasa kebersamaan, kesetiakawanan yang didasari oleh rasa saling tolong menolong dan gotong royong. (Geertz, 1989: xii).

Masyarakat Jawa senantiasa melaksanakan upacara-upacara sebagai upaya untuk kesuburan tanah dan sumber daya alam yang sangat dibutuhkan dalam hidupnya. Kesuburan tanah dan sumber daya alam sangat menentukan keselamatan, ketenangan, dan kesejahteraan hidup manusia.

Tayub merupakan bagian dari tradisi yang sangat tua di Jawa, tampak pada peninggalan-peninggalan candi-candi Hindu dan Budha dengan beberapa patung dan relief-relief yang sangat erotis. Terutama pada candi-candi aliran Tantri seperti Suku dan Ceta (*Cetha*) tampak jelas simbol-simbol kesuburan (Holt, 2000:28). Juga peninggalan-peninggalan karya-sastra kakawin cerita legenda dan sebagainya. Oleh karena itu, tradisi ritual kesuburan merupakan upacara yang telah lama berlangsung dalam budaya Jawa.

Upacara ritual sebagai simbol kesuburan, terkait dengan Dewi Sri atau Dewi Padi yang dianggap dapat mewujudkan kesuburan tanah dan tanaman padi serta tumbuh-tumbuhan lain. Penyelenggaraan upacara ritual kesuburan itu merupakan pelestarian dari budaya Jawa yang dipengaruhi oleh agama Hindu, Budha, dan Islam. Upacara ritual diselenggarakan dalam upaya manusia mengharapkan adanya keharmonisan hubungan antara manusia dengan alam dan Tuhan yang Maha Esa. Dalam kebatinan Jawa, “hubungan antara manusia dengan

Tuhan dan alam semesta, serta persoalan *sangkan paraning dumadi* selalu melatarbelakangi kerangka kehidupan dan perkembangan rohani manusia” (Abdullah, 1982: 25).

Tayub dianggap sakral karena sebagai media penghubung dunia spiritual, roh, serta kekuatan gaib. Oleh karena itu, masyarakat mempertunjukkan Tayub sebagai syarat penting dalam rangkaian upacara itu. Dengan tujuan agar harapan masyarakat mendapatkan kesuburan tanah dan hasil panen padi yang berlimpah dapat terwujud.

Tayub sebagai hiburan adalah menunjuk pada keterlibatan masyarakat ikut berpartisipasi dalam pertunjukan. Tayub seringkali dipertunjukkan pada acara perkawinan, khitanan, dan syukuran, dengan tujuan untuk memberikan hiburan kepada tamu undangan dan penonton. Tayub menjadi media ungkapan estetis, perasaan, dan pikiran seniman pelaku dan penikmat yang berpartisipasi langsung, dalam hal ini dapat dikategorikan sebagai *art of participation*. Bagi penikmat atau pengibing, menari Tayub menjadi sarana untuk mengungkapkan kegembiraan dan menyalurkan bakat dalam menari. Puncak kenikmatan menari pada keserasian gerak dengan gending, keakraban, dan kemeriahan melalui gerak-gerak yang spontan. Selain itu, juga sebagai arena pamer status sosial dan kepiawaian menari.

Tayub sebagai tontonan disajikan untuk menarik penonton, karena antara pelaku dan penonton dapat saling bertukar peran. Tayub sebagai tontonan mempunyai keragaman daya tarik, di antaranya: gerak gemulai dan suara merdu penari perempuan, kekompakan karawitan yang disertai dengan *senggakan-senggakan* yang meriah, dan para penari berpenampilan cantik dan berbusana glamor. Pertunjukan juga dilengkapi dengan tata suara, tata panggung, dan tata cahaya, dan dikemas menjadi lebih

tertata, glamor, dan menarik. Tayub sebagai tontonan, kadang-kadang tidak melibatkan penghibing dalam pertunjukan, di antaranya: acara penyambutan tamu, pergelaran seni, atau festival.

## **V. Tayub sebagai Sarana Pemersatu Masyarakat**

Pertunjukan Tayub mempunyai peran yang kuat dalam memberi wahana untuk berfantasi, berimajinasi, dan berekspresi setiap pendukung pelakunya. Hal itu sangat penting untuk memperkaya pengalaman berkesenian, bersosialisasi dengan masyarakat, dan memperkaya pengalaman jiwanya. Pertunjukan itu mempunyai peran menggairahkan semangat hidup masyarakat pendukungnya, sekaligus dapat meredakan dan mengendalikan kemarahan serta kegalauan masyarakat.

Dalam pertunjukan itu terdapat sifat lahiriah dan batiniah. Sifat lahiriah menyangkut pada hal-hal fisik dalam pertunjukan, sedangkan makna batiniah atau bersifat kejiwaan, hati, serta perasaan yang sifatnya tidak tampak. Makna batiniah ini digali melalui gerakan yang bersifat lahiriah. Manfaat menari sangat terasa, apabila penari dapat memaknai gerakannya.

Tayub sebagai media interaksi antara penari dan penghibing, yang didasari oleh saling menghargai, saling percaya, saling terbuka, saling merespons, saling berekspresi, dan saling menjiwai. Tatanan dalam pertunjukan juga mengatur cara berpakaian, tingkah laku, bahasa, dan cara menari. Dengan demikian, terdapat pola tingkah laku dalam berinteraksi, baik secara individual maupun kolektif.

Tayub sebagai sarana berkomunikasi melalui media gerak dan isyarat. Komunikasi itu menghasilkan makna yang dapat ditangkap melalui

interpretasi. Interpretasi dapat dilakukan, apabila orang itu mengerti konteks kultural tempat simbol itu berlaku. Bagi para penari Tayub dan penghibing, keterlibatannya dalam menari dapat meringankan beban hidup, memberi ketenangan, keceriaan, kedamaian, dan kebahagiaan.

Masyarakat menyadari Tayub mempunyai berbagai fungsi dan manfaat bagi kehidupan masyarakat. Tayub sebagai media kerukunan, silaturahmi, mempererat kekeluargaan, kekerabatan, dan persatuan.

## VI. Perubahan Pertunjukan Tayub di Purwodadi

Pertunjukan Tayub di Purwodadi semakin semarak dengan hadirnya para penari Tayub. Sebagai upaya mengangkat status dan derajat penari Tayub di Purwodadi, maka penari Tayub mendapat sebutan *Larasati*. Saat ini, jumlah *larasati* semakin bertambah, mereka bergabung dalam kelompok, di antaranya kelompok Giyantini CS, dan kelompok Wartu CS. Penari yang masih belajar akan bergabung sebagai penari *wurukan* pada penari Tayub yang senior atau yang telah populer di Purwodadi.. Giyantini dan Wartu dipandang sudah menjadi penari senior yang memiliki banyak *wurukan*. Pertunjukan Tayub juga semakin populer di Purwodadi, hal ini sebagai dampak dari beberapa perubahan yang terjadi dalam bentuk pertunjukannya.

Perubahan bentuk pertunjukan Tayub yang terjadi di Purwodadi, di antaranya disebabkan oleh adanya tambahan hadirnya *cucuk lampah* pada pertunjukannya. *Cucuk lampah* ini berperan sebagai pengantar para *larasati* yang akan menari Tayub. Sebagai pengantar, *cucuk lampah* dapat menari mendampingi *larasati* yang maju satu persatu. Hal ini biasanya dilakukan ketika mendampingi *larasati* yang telah senior, seperti Giyantini atau Wartu. Akan tetapi, ketika *cucuk lampah* menghantarkan

*larasati* yang masih muda bisa melakukan berbagai cara, di antaranya dengan menggendong *larasati* dari tempat para *larasati* itu ke tempat atau panggung pertunjukan. Apabila jumlah *larasati* yang tampil banyak, maka satu persatu *larasati* akan digendong menuju panggung. Cara menggendong juga dapat dilakukan bermacam-macam cara, *larasati* bisa digendong di bahu dari *cucuk lampah*, atau digendong di depan, bahkan dicolek serta dicium pipinya.

Perubahan adanya *cucuk lampah* itu mendapat respons dari masyarakat. Sebagian masyarakat menerima perubahan itu dengan senang hati, dan sebagian masyarakat kurang mengapresiasi perubahan itu. Mereka merasa perubahan itu dianggap kurang santun dan tidak sesuai dengan adat masyarakat di Purwodadi. Akan tetapi pada kenyataannya pertunjukan Tayub di Purwodadi semakin laris setelah adanya perubahan itu. Bahkan masyarakat berani membayar tanggapan lebih tinggi dari biasanya. Hal itu juga berpengaruh pada semakin meningkatnya jumlah penari perempuan (*larasati*).

Perubahan pertunjukan adalah sesuatu yang lazim terjadi, baik pada garap karawitan, tata rias, dan tata busana, tata panggung, tata cahaya, dan tata suara. Panggung yang disiapkan lebih mewah seperti pertunjukan Dangdut. Garap Karawitan dipadukan dengan Dangdut dan Campursari. Perubahan pada garap karawitan menjadikan Tayub lebih rame, gayeng, dan masyarakat dapat menari dan bergoyang. Tata busana memakai kebaya yang dimodifikasi bentuknya dengan dipadukan antara kain brokat, tile, dan payet. Tata busana yang dipakai cenderung glamor, mewah, dan berwarna-warni. Bahan kebaya dapat dipadukan dengan undur-undur yang lain. Model kebaya yang dipilih mirip dengan kebaya-kebaya desain dari Anna Ivantie (seorang desainer kebaya). Warna



yang dipilih juga dipadukan dengan warna lain yang mencolok dan ditambahkan berbagai payet dan mote, sehingga tampak lebih mewah.

Tata rias lebih cantik dengan Make Up Artis (MUA), sehingga larasati tampil lebih cantik. Tata cahaya digarap dengan lampu disco, dan tata suara disiapkan *sound system* lebih baik. Perubahan Tayub di Purwodadi berjalan terus seiring dengan zamannya, tampak para pelaku tetap merawat dan menjaga etika dan adat istiadat yang berlaku di masyarakat. Sementara itu, sebagian seniman Tayub di Purwodadi membuat perubahan tari ini semakin populer di masyarakat, meskipun perkembangannya lebih mengarah pada non estetis. Masyarakat Purwodadi lebih mementingkan tujuan pertunjukan Tayub itu menumbuhkan rasa *gayeng* dan *rame*, maka tambahan *cucuk lampah* dalam pertunjukannya cenderung diutamakan. Hal ini tercermin pada respons penonton yang cenderung menunggu bagian ini dan meresponsnya dengan ikut bersuara seperti senggakan atau sesuai dengan musiknya.

Pandemi covid 19 juga mendorong perubahan pada ruang pentas Tayub, yaitu tampil secara virtual lewat media *Youtube*. Hal ini mengakibatkan pertunjukan Tayub semakin populer lebih luas. Terbukti Tayub di *Youtube* sering ditonton masyarakat secara lebih luas. *Youtube* mempunyai peran menyebarkan pertunjukan itu semakin luas dapat dinikmati masyarakat. Akan tetapi tampaknya belum dilakukan seleksi dengan cermat, sehingga seni apapun dapat diunggah di *Youtube*. Sebagai akibatnya seni yang tidak baik atau tidak memiliki kualitas tetap dapat tayang di *Youtube*. Akan tetapi dengan adanya ruang maya ini perkembangan Tayub semakin luas dan memotivasi generasi muda ikut terlibat di dalamnya.

## VII. Simpulan

Tayub adalah seni pertunjukan rakyat bersumber dari tari keraton. Tayub tetap berkembang karena memiliki fungsi penting dalam kehidupan masyarakat di Purwodadi, yaitu sebagai sarana ritual, hiburan, dan tontonan.

Tayub yang berkembang di Purwodadi didominasi sebagai hiburan pada hajatan dan upacara ritual bersih desa, terutama sebagai simbol kesuburan. Masyarakat percaya, Tayub mampu memberikan ketenangan dan kebahagiaan bagi pelakunya. Selain itu, Tayub mampu menjadi media yang mempersatukan masyarakat dengan interaksi sosial, gotong royong, tenggang rasa, saling menghormati, dan saling memelihara. Dalam pertunjukan Tayub menumbuhkan rasa senang dan rasa tenang. Oleh karena itu, Tayub tetap berkembang dalam kehidupan dan menjadi bagian ketahanan budaya masyarakat di Purwodadi.

Perubahan pertunjukan Tayub di Purwodadi sebaiknya tetap berakar pada nilai kearifan budaya yang berlaku dalam masyarakatnya. Nilai-nilai kearifan lokal itu, di antaranya: kerukunan, kebersamaan, gotong royong, dan *guyub*. Hal itu menumbuhkan rasa gayeng, senang, marem, dan rasa tenang dalam kehidupan masyarakat.

### Daftar Pustaka

- Abdullah, *Mempersalahkan Filsafat Jawa*. Semarang : tanpa penerbit, 1982.
- Geertz, Clifford. *Abangan, Santri, Priyayi Dalam Masyarakat Jawa*. Jakarta: Pustaka Jaya, 1989.
- Hauser, Arnold. *The Sociology of Art*, Trans. Kenneth J. Northcott. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1974.

- Holt, Claire. *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia*, Terj. R.M. Soedarsono. Bandung : Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2000.
- Jennifer Lindsay, *Klasik, Kitsch, Kontemporer : Sebuah Studi tentang Seni Pertunjukan Jawa*. Terj. Nin Bakdi Sumanto. Yogyakarta : Gadjah Mada University Press, 1991.
- Kayam, Umar. *Seni, Tradisi, Masyarakat*. Jakarta : Penerbit Sinar Harapan, 1981.
- Museum Sonobudoyo T13PBE 69. *Beksa Tayub, Bondan toewin Wireng*. Trans. Suwandi, R.M. Yogyakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1938.
- Prakosa, Rohmad Djoko. "Tayuban dalam Masyarakat Desa Bektiharjo Kecamatan Semanding Kabupaten Tuban: Studi Tentang Makna Tradisi Tayuban dalam Kehidupan Sosial Masyarakat Pedesaan" Disertasi pada Program Studi S3 Ilmu Sosial, Fakultas Ilmu Sosial dan Politik, Universitas Airlangga Surabaya, 2023.
- Serat Sastramiruda*. Terj. Kamajaya, Trans. Sudibyo Z. Hadistjipto. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Proyek Penerbitan Buku Sastra Indonesia dan Daerah.1981.
- Sobary, Mohamad. *Kebudayaan Rakyat: Dimensi Politik dan Agama*. Yogyakarta : Bentang Budaya, 1996.
- Soedarsono, R.M. "Tayub di akhir Abad 20" dalam Soedarso SP (ed.) *Beberapa Catatan tentang Perkembangan Kesenian Kita*. Yogyakarta: BP ISI Yogyakarta, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Seni Pertunjukan dan Pariwisata*. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 1991.

- \_\_\_\_\_. *Seni Pertunjukan di Era Globalisasi*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Seni Pertunjukan dari Perspektif Politik, Sosial, dan Ekonomi..* Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 2003.
- Soeratman, Darsiti. *Kehidupan Dunia Keraton Surakarta, 1830-1939*. Yogyakarta: Yayasan Untuk Indonesia, 2000.
- Suharto, Ben. *Tayub: Pertunjukan dan Ritus Kesuburan*. Bandung : Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 1999.
- Weddataya: *Tegesipun Piwulang Joget Utawi Piwulangan Mendet Suraosipun Beksa Wireng Kina*. Surakarta : Seksi Perpustakaan Diskotik dan Musium Konservatori Karawitan Indonesia, 1975.
- Widyastutieningrum, Sri Rochana. *Tayub di Blora Jawa tengah: Pertunjukan Ritual Kerakyatan*. Surakarta: Pascasarjana ISI Surakarta dan ISI Press Surakarta, 2007.



# Tari dalam Pandangan Budaya

**R.M. Pramutomo**

Dosen Fakultas Seni Pertunjukan dan Pascasarjana  
di Institut Seni Indonesia Surakarta

## **Abstrak**

Tari dalam pandangan budaya hampir kurang mendapat perhatian sebagai sumber pengetahuan untuk berkontribusi bagi pembangunan karakter bangsa. Paradigma studi tari sebagai sebuah produk budaya masyarakat dikenal sebagai etnokoreologi. Secara terminologis istilah ini masih sangat muda. Istilah ini diperkenalkan oleh GP. Kurath pada tahun 1960 dalam sebuah tulisan yang dimuat dalam *Journal of Current Anthropology*. Saat itu istilah awal yang diwacanakan adalah etnokoreografi sebagai sebuah cara mengkaji hubungan tari dalam peristiwa ritual, peristiwa keagamaan, dan peristiwa sosial masyarakat pemiliknya. Ini menjadi landasan sumber utama untuk mempelajari sebuah model pandangan budaya melalui tari. Pada gilirannya etnokoreologi berkembang sebagai sebuah disiplin tersendiri dengan memperluas jangkauan humanisme historis nya dengan sebuah pandangan tari dalam pemahaman *understanding humanity through the dance* di awal abad ke-21. cakupan budaya dalam memandang tari adalah sebuah model yang dimaknai baik sebagai perspektif maupun sebagai paradigma. Oleh sebab itu sifat multidisipliner pada tari dalam pandangan budaya sangat kompleks.

### **Abstract**

*Dance in a cultural point of view has received less attention as a source of knowledge to contribute to the development of the nation's character. The paradigm of the study of dance as a cultural product of society is known as ethnochoreology. Terminologically, this term is still unknown. This term was introduced by GP. Kurath in 1960 in an article published in Current Anthropology. At that time, the initial term that was discussed was ethnochoreography as a way of studying the relationship of dance in ritual events, religious events, and social events of the people who owned it. This is the main source for studying a model of cultural views through dance. In turn, ethnochoreology has developed as a separate discipline by expanding the reach of historical humanism with a view of dance in understanding humanity through the dance in the early 21st century. The scope of culture in viewing dance is a model that is interpreted both as a perspective and as a paradigm. Therefore, the multidisciplinary nature of dance from a cultural point of view is very complex.*

### **I. Pengantar.**

Beberapa fakta yang mendukung sinyalemen tentang kehadiran tari sebagai sebuah produk budaya tidak dapat dilepaskan dari unsur *uniqueness* yang melekat pada budaya tari setempat. Sifat data pada berbagai unsur *uniquenes* di atas merupakan data kualitatif. Sehubungan dengan kajian itu, Pertti Alasuutari telah memperjelas sebuah kajian yang menggunakan data kualitatif. Penelitian kualitatif dalam pandangan Alasuutari merupakan pemahaman yang dilakukan melalui kajian budaya.

Dikatakan, bahwa penelitian yang mengandalkan data kualitatif disarankan untuk menyelidiki data itu sebanyak mungkin, sehingga akan

memunculkan beberapa pertanyaan dan asumsi-asumsi yang mempertajam pertanyaan tentang 'bagaimana' mengungkap misteri yang berada di balik data, serta 'mengapa' fenomena itu dapat terjadi sedemikian adanya.<sup>2</sup> Hal ini juga telah dijadikan rujukan utama dalam penajaman fokus pengkajian seni.<sup>3</sup> Artikel ini secara khusus sebagai persembahan kepada Sang Guru Almarhumah Prof. Dr. Hermien Kusmayati, S.S.T., S.U., yang telah terlebih dahulu menjelajah ranah kualitatif sumber riset tari khususnya di bidang etnokoreologi. Selain itu sejak penulis menjadi mahasiswa beliau telah pula mengikuti alur pikir Almarhum Prof, Hermien di awal tahun 1987 ranah riset kualitatif selalu menjadi daya tarik tersendiri.

Atas dasar itu, menurut acuan sifat penelitian diperlukan suatu optimalisasi kajian koreografi tari etnik sebagai teks budaya masyarakat setempat. Ranah lingkup dan permasalahan jelas sekali sangat mengandalkan data kualitatif.<sup>4</sup> Rumusan tersebut akan memperjelas akar permasalahan yang hendak disajikan sebagai fokus penjelajahan etnokoreologi sebagai sebuah disiplin. Hal ini juga telah dijadikan rujukan utama dalam penajaman fokus pengkajian seni.<sup>5</sup> Rumusan tersebut akan memperjelas akar permasalahan yang hendak disajikan sebagai fokus penjelajahan etnokoreologi sebagai sebuah disiplin.

*As a perspective it view the dance is not just a static representation of history, not just a repository of meaning, but a producer of meaning each time it is produced— not just a living mirror of a culture, but a shaping part of culture, a power within*

- 
- 2 Periksa Peritti Alasuutari, *Researching Culture: Qualitative Methods and Cultural Studies* (London: SAGE Publications, 1996), 6–22.
  - 3 R.M. Soedarsono, *Metodologi Seni Pertunjukan dan Seni Rupa*. Cetakan kedua. (Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2001), 14–16.
  - 4 Periksa Soedarsono, *Metodologi*, 2001, 14–16.
  - 5 R.M. Soedarsono, *Metodologi Seni Pertunjukan dan Seni Rupa*. Cetakan kedua. (Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2001), 14–16.



*the culture (<http://en.wikipedia.org/wiki/Ethnochoreology>). In other side it can be viewed as understanding humanity through the dance (<https://educationireland.wordpress.com/.../ethnochoreology-understanding-humanity-through-dance-ull/>). The use of ethnocoreology as an approach is due to the consideration of the material domain of this article. In this position, the situation aspect of the material object in the art of dance always places the position of the material object as a multi-dimensional object. The understanding of this multi-dimensional object is so embedded in factual references that dance cannot stand alone.*

Dalam arti paradigma, maka aplikasi metodologisnya bersifat paradigmatis sesuai spesifikasi yang melingkupi objek material multidimensional. Oleh sebab itu pandangan etnokoreologi sebagai sebuah pendekatan kajian ilmu seni tari menjadi bersifat multidisipliner. Etnokoreologi memandang tari sebagai *culture paradigm*. Tari secara etnokoreologis dipandang sebagai sebuah teks kebudayaan.

In terms of paradigm, the methodological application is paradigmatic according to the specifications that cover multidimensional material objects. Therefore, the view of ethnochoreology as an approach to the study of dance science becomes multidisciplinary. Ethnochoreology views dance as a culture paradigm. Ethnochoreologically dance is seen as a cultural text.

## II. Tari sebagai Disiplin Etnokoreologi

Berbagai penelitian dengan fokus kajian budaya tari etnik non Barat hampir selalu bersifat kualitatif. Data kualitatif yang dicermati sangat tepat dengan menggunakan pendekatan multidisiplin. Pendekatan ini merupakan pendekatan pokok kajian seni tari sebagai sebuah produk budaya. Seperti pernah dinyatakan oleh Soedarsono, bahwa sudah barang tentu etnokoreologi sebagai pendekatan baru memerlukan pemikiran

yang peka dan rumit.<sup>6</sup> Pada hemat penulis, kepekaan dan kerumitan itu lebih kepada sifat-sifat *inquiry* atau inkuiri dalam diri seorang peneliti. Atas dasar itu penggunaan teori dan konsep yang dipinjam dari berbagai disiplin lain akan membantu sifat-sifat *inquiry* di atas.<sup>7</sup> Sudah barang tentu penggunaan kerangka teori di atas akan didukung beberapa konsep dari disiplin lain yang memungkinkan bagi pembentukan disiplin etnokoreologi.

Etnokoreologi itu sendiri sebagai istilah masih sangat muda. Di Amerika istilah ini identik dengan *dance ethnology*. Sebelum ada istilah etnokoreologi, pertama-tama muncul istilah *ethnochoreography* (Ingg.) atau etnokoreografi di awal tahun 1960-an.<sup>8</sup> Gertrude Prokosh Kurath menyatakan sebagai berikut.

*“ethnochoreography synonymous with “dance ethnology” and defined it as “the scientific study of ethnic dances in all their cultural significance, religious functions, or symbolism or social place”.*<sup>9</sup>

---

6 Periksa Soedarsono, *Metodologi Penelitian*, 2001, 14.

7 Sifat *inquiry* diacu dari Sondra Horton-Freleigh dan Penelope Henstein ed., *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry* (Pittsburgh: The University of Pittsburgh Press, 1999), 1-5. Diterangkan, bahwa sifat *inquiry* merupakan kiat tafsir khusus yang mengantisipasi keunikan dan kerumitan dalam kajian tari sebagai produk budaya setempat. Ignas Kleden pernah mengacu sifat *inquiry* sebagai kiat tafsir khusus yang serupa dari Gunnar Myrdal dalam tulisannya, *Asian Drama: An Inquiry Into The Poverty of Nations*, Vol I (New York: Penguin Books, 1968), 12; periksa Ignas Kleden, *Sikap Ilmiah dan Kritik Kebudayaan* (Jakarta LP3ES, 1987), 257; bandingkan juga dengan pencapaian kesimpulan Hughes-Freeland, 1986, 113–120 tentang pemahaman *style* sebagai gaya penampilan, dan asumsinya terhadap *beksa* sebagai sebuah *mode*.

8 Ketika pertama kali diperkenalkan istilah ini oleh Gertrude Prokosh Kurath, tampaknya Kurath masih belum begitu mantap dengan istilah yang dipilihnya sebagai kajian ilmiah tari mengenai kebudayaan, fungsi keagamaan atau simbolismenya, atau juga kedudukannya di dalam masyarakat; periksa Narawati, 2003, 28.

9 Gertrude Prokosh Kurath, “Panorama of Dance Ethnology” dalam *Curent Anthropology Vol.I*, No. 03, May 1960, 235; periksa juga Kay Kaufman Shelemay ed., *Ethnomusicology: History, Definitions, and Scope* (New York and London: Garland Publishing, Inc., 1992), 72–73.

Dalam perkembangannya tampak pendekatan yang dipilih Kurath menekankan adanya pengkajian terhadap budaya tari etnik non Barat berdasarkan teks kebudayaan yang melahirkan budaya tari tersebut.<sup>10</sup> Sebelum itu juga dikenal istilah yang diperkenalkan terlebih dahulu, yakni koreologi atau *choreology*.<sup>11</sup> Hanya saja koreologi lebih banyak digunakan di Inggris, karena lebih menyerupai pencatatan tari.<sup>12</sup> Pada akhirnya Soedarsono mulai memperkenalkan istilah etnokoreologi sebagai pendekatan baru kajian budaya tari ini dengan spesifikasinya sendiri.<sup>13</sup> Tujuan spesifikasi di sini sangat jelas, yakni mempertajam visi *dance ethnology* yang masih banyak bernaung di bawah bidang antropologi spesifik. Sifat pendekatan etnokoreologi yang kualitatif menempatkan proporsi *dance studies* lebih dominan dibandingkan *dance ethnology*.

Jika diperhatikan, semula memang tulisan-tulisan yang hampir mendominasi kajian seni tari sebagai produk kebudayaan dapat ditemukan dalam karangan-karangan yang berbasis antropologi budaya, seperti tulisan Alan P. Merriam, Anya Peterson Royce, atau pun Adrienne

---

10 Periksa Kurath, 1960, 234--235; juga dikutip dalam tulisan Joan D Frosch, "Dance Ethnography: Tracing The Weave of Dance in the Fabric of Culture", dalam Horton dan Heinsten ed., 1999, 250--254.

11 Claire Holt pada tahun 1967 telah mengajukan istilah ini bagi sebuah kajian spesifik tari sebagai simbol budaya; periksa Claire Holt, *Arts in Indonesia; Continuities and Change* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1967), 97--122; lihat juga Anya Peterson Royce, "Choreology Today: A Review of the Field", dalam Tamara Comstock, ed., *New Dimensions in Dance Research: Anthropology and Dance-The American Indian*, Jurnal CORD Research Annual VI, (Proceedings of the Third Conference on Research in Dance, 1972), 49. Tulisan Royce ini berdasarkan penggunaan istilah *choreology* yang dianggap oleh Kurath masih kurang begitu konsisten dengan spesifikasi wilayah *dance ethnology* yang digelutinya. Kenyataan pula, perkembangan istilah ini kurang begitu mendapatkan pemantapan secara sistematis dan metodologis. Penilaian Royce yang paling menarik, ketika menganggap Kurath masih menempatkan *dance ethnology* sebagai sub-disiplin dari antropologi spesifik; lihat juga Royce, 1972, 74.

12 Periksa Narawati, 2003, 27--28

13 Soedarsono, *Metodologi*, 1999, 2001.

L. Kaeppler.<sup>14</sup> Pijakan etnokoreologi sebenarnya dapat berangkat dari tesis awal, bahwa tari adalah kebudayaan, dan kebudayaan adalah tari, suatu entitas tari tak dapat dipisahkan dari konsepsi antropologis tentang tari.<sup>15</sup> Anya Peterson Royce adalah salah seorang tokoh yang mempengaruhi konsep antropologi dalam kajian seni tari sebagai teks kebudayaan.<sup>16</sup> Namun demikian, para peneliti menganggap Allegra Fuller Snyder sebagai salah seorang tokoh penting dan juga cukup berpengaruh. Awal pemikirannya sangat sederhana, yakni seberapa jauh penyelidikan tari itu berhubungan dengan kebudayaan.<sup>17</sup> Kontekstualitas dari pemikiran Snyder telah membentuk aliran paradigma kebudayaan dalam sebuah penyelidikan tari. Pandangannya merupakan faktor utama yang memperbaiki konsepsi Kurath dalam memandang teks tari sebagai teks kebudayaan pemilik budaya tari setempat.<sup>18</sup>

---

14 Lihat tulisan Anya Peterson Royce, *The Anthropology of Dance* (Bloomington dan London: Indiana University Press, 1977), 189–191; lihat juga Adrienne L. Kaeppler, “Structured Movements System of Tonga” dalam Paul Spencer, ed., *Society and the Dance* (New York: Cambridge University Press, 1985), 5.

15 Periksa Royce, 1977, 190.

16 Ini sebenarnya merupakan teori antropologi budaya yang dikembangkan oleh Royce berdasarkan tesis teks tari sebagai teks kebudayaan yang berasal dari Alan P Merriam. Sebelumnya Merriam telah berhasil mengadopsi teks budaya musik etnik tertentu sebagai teks kebudayaan mereka dalam etnomusikologi. Pada akhirnya ini menjadi fondasi disiplin etnomusikologi sebagai suatu kajian budaya musik etnik non Barat berdasarkan teks kebudayaan mereka. Tulisan Merriam yang sangat mempengaruhi Royce berjudul “The Anthropology of Dance” dalam Tamara Comstock ed., *New Dimensions in Dance Research: Anthropology and Dance* (New York: Committee on Research in Dance (CORD), 1974).

17 Lihat Sondra Horton-Freleigh dan Penelope Heinsten ed., *Researching Dance Evolving Modes of Inquiry*, (Pittsburgh: The University of Pittsburgh Press, 1999), 257.

18 Semula pandangan serupa pernah dilontarkan oleh Katherine Dunham dan Pearl Primus yang melihat tulisan Kurath tahun 1960 berjudul *Panorama of Dance Ethnology* sebagai sesuatu yang tidak memuaskan. Dalam acuan Joan D Frosch dinyatakan, bahwa “... she was not satisfied with limiting the scope of dance ethnology to “ethnic dance” and suggested that “a culturally complete pictured” should include “all dance”; lihat juga Frosch, dalam Horton dan Henstein ed., 1999, 253.

Semula tampak adanya kesan terlalu luas pada kontekstualitas model kebudayaan yang menjadi acuan Snyder. Kenyataannya di balik luasnya kontekstualitas tersebut, terdapat aspek spesifikasi wilayah tertentu. Justru spesifikasi di atas merupakan asumsi dari sebuah paradigma kebudayaan. Dalam seni misalnya, telaah konsepsi ‘gaya’ seperti dalam acuan Sondra Horton-Freleigh dan Penelope Heinsten dapat pula representatif bagi spesifikasi wilayah paradigma kebudayaan atau *cultural paradigm*. Mengikuti pendapat Horton-Freleigh dan Heinsten keunggulan bentuk kajian tari sebagai produk budaya diterangkan sebagai berikut.

*Dance always has style. Style is the ‘how’ of dancing, its aesthetic character. It arises in the viewer as a matter of perception and interpretation in relation to the dance event.*

.....*We can think of style in two senses: the embodied characteristics of the dance, and the dancer’s individual qualities as personal signature.*<sup>19</sup>

Faktor keunggulan itu ditunjukkan dalam tari sebagai produk budaya selalu memiliki ‘*style*’. Kontekstualitas produk budaya dalam pandangan Horton-Freleigh dan Heinsten cenderung memiliki kadar *uniqueness*. Kiranya sifat ini menjadi prasyarat studi kontekstual bidang etnokoreologi. Satu bentuk prasyarat lain juga dapat dijelaskan dari pemahaman tentang faktor terminologis dalam budaya tari setempat. Acuan yang agak mendekati ini diajukan dari pemikiran Clifford Geertz sebagai berikut.

---

19 Horton-Freleigh dan Heinsten eds. 1999, 8

... whatever and whenever symbol systems “in their own terms” may be we gain empirical acces to them by inspecting events not by arranging abstracted entities into unified patterns.<sup>20</sup>

Menurut pemikiran Geertz dinyatakan, bahwa pembentukan sistem simbol dalam budaya tari setempat diukur dari ‘peristilahan mereka sendiri’. Artinya makna yang didapatkan dari akses empirik seorang peneliti akan bergantung dari perolehan makna dalam ‘peristilahan’ yang muncul dalam sebuah peristiwa tari. Sebagaimana diilustrasikan dalam contoh kelengkapan aspek-aspek seni pertunjukan. Kelengkapan itu meliputi segenap elemen dan substansi, baik secara ideografis, visual, maupun auditif. Hal ini sebangun dengan pembentukan sistem simbol dalam sebuah koreografi.<sup>21</sup>

Sebuah pandangan yang cukup membantu dalam analisis pembentukan sistem simbol di sini, sebenarnya dapat dipinjamkan dari hukum-hukum tindakan dan perilaku manusia dalam tulisan Desmond Morris.<sup>22</sup> Pada model analisis Morris, hal itu tampak sekali dalam penjelasan di bagian pengantar bukunya. Atas dasar itu, spesies manusia diasumsikan sebagai *extra-ordinary animals*.<sup>23</sup>

---

20 Clifford Geertz, *The Interpretation of Culture* (New York: Basic Books Publishers, 1973), 17.

21 Periksa Hawkins, 1988, 96. Istilah yang digunakan Hawkins adalah sebuah presentasi bukan sekedar suatu representasi.

22 Desmond Morris, *Manwatching: A Field Guide to Human Nature* (New York: Harry N’ Abrahms Publishers, 1977), 8. Tentang pandangan ini, kiranya berkaitan erat dengan latar belakang disiplin antropologi yang dimiliki Morris, sebab menurut pandangan *anthropology of human movement*, penuturan Morris dapat dikatakan sah.

23 Periksa Morris, 1977 bagian ‘Introduction’, 8. Telah dikatakan, bahwa penekanan kajian yang diterapkannya tidak menjadi berarti apa-apa tanpa meninjau manusia sebagai binatang. Tampaknya Morris mendasarkan model pendekatannya pada standar perilaku biologis makhluk hidup, dan ini berarti manusia sebagai *homo sapiens*.

Mengacu pada model yang diuraikan Morris, kiranya hal ini semakin memperkuat kesan tentang model analisis *anthropology of human movement*. Paling tidak telah diterangkan dalam tulisan Morris, bahwa dua konsepsi *anthropology of human movement* menarik dicermati, yaitu adanya *action* atau tindakan, dan *gestures*, atau beberapa tindakan yang mengirimkan tanda tertentu kepada orang lain.<sup>24</sup> Untuk konsepsi pertama kiranya sudah sering diuraikan sebagai salah satu unsur pembentuk ide visual gerakan tari.<sup>25</sup> Pada konsepsi kedua, kiranya hal ini masih sangat jarang digunakan sebagai perangkat analisis pembentuk ide visual.

Satu hal lagi yang justru paling dekat dengan konsepsi manusia sebagai makhluk sosial, yakni konsepsi *behavior*. Bagian ini berkaitan langsung dalam proses pembentukan sistem simbol dalam diri manusia. Secara khusus, teori *behavior* Morris memuat *aesthetic behavior*.<sup>26</sup> Pada arti *aesthetic behavior* ini, diuraikan sebuah batasan umum bentuk seni, yakni seni pertunjukan dan seni plastis.<sup>27</sup> Untuk kepentingan perbandingan dalam konsepsi ini kiranya dapat disertai dengan konsepsi Marvin E Olsen tentang *symbolic interaction* dan *behavior interaction*.<sup>28</sup> Dua acuan sifat interaksi Olsen tersebut menjadi faktor yang melengkapi model analisis Morris untuk kajian gaya penampilan dan genre koreografi budaya tari etnik setempat. Kedua teori di atas semakin menguatkan pemahaman tari secara etnokoreologis sebagai teks budaya.

---

24 Periksa Morris, 1977, 11–24. Sebanding dengan penerapannya pada konsep koreografi sebuah tari yang dilatarbelakangi oleh budaya tari etnik non Barat, maka beberapa hal akan dipinjam sebagai perangkat analisis ideografis, walaupun itu sangatlah terbatas.

25 Periksa R.M. Soedarsono, *Wayang Wong: Dramatari Ritual Kenegaraan di Kraton Yogyakarta*. Edisi bahasa Indonesia (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1997); periksa juga Narawati, 2003.

26 Periksa Morris, 1977, 279–283.

27 Periksa Morris, 283.

28 Lihat Marvin E Olsen, *The Process of Social Organization* (New Delhi, Bombay, Calcutta: Oxford and IBH Publishing, Co, 1975).

### III. Tari sebagai Teks Budaya dan Model Pewarisan Karakter Bangsa

Sebuah pernyataan menarik dikutip dari Pangeran Suryobrongto dari Kraton Yogyakarta dalam melihat hubungan tari sebagai teks budaya sebagai penguat karakter bangsa. Dinyatakan dalam sebuah tulisannya bahwa di kala masih remaja, ia diingatkan oleh Sultan Hamengku Buwana VIII (ayahandanya) bahwa seseorang jika belum bisa menari dianggap sebagai pribadi *undereducated*. Sementara itu, Merriam menggolongkan model etnokoreologi menjadi tiga, yaitu: 1) yang membahas tari sebagai gerakan tubuh, 2) yang membahas tari sebagai perilaku, 3) yang menghubungkan studi tari dengan studi lain. Kalau pada yang pertama yang menjadi pokok bahasan adalah perilaku fisik, maka pada yang kedua yang dipermasalahkan adalah perilaku kemasyarakatan, baik dari si penari maupun si penonton: bagaimana perilaku belajarnya, bagaimana perilaku pemahamannya, yang mendasari sikap dan pendiriannya mengenai tari. Dalam model yang ketiga, tari digunakan untuk menjelaskan masalah-masalah lain, misalnya mengenai bertahannya budaya bawaan pada kelompok manusia yang berpindah tempat.

Pada model etnokoreologi yang ditawarkan Merriam kiranya model kedua ini yang merupakan kontribusi besar studi tari bagi karakter sosial kemasyarakatan. Hal ini sejalan dengan ukuran-ukuran dalam memandang pengaruh belajar tari bagi perilaku masyarakat, baik bagi pembelajar tari atau penari, dan penonton atau pemirsa tari. Apa yang diukur dalam perilaku belajar tari dalam ranah budaya tari apapun di wilayah Nusantara akan memberi dampak tidak sekedar kepekaan estetis, namun juga kepekaan perilaku dan sikap sosial dalam masyarakat kita.



Ungkapan ini hampir menyerupai pernyataan Pangeran Suryobrongto ketika memandang *educated people* dapat diindikasikan dari kepekaan pembelajar tari.

Tari dalam pandangan budaya menyiratkan aspek dua sisi. Hal ini seperti dalam memandang sekeping koin mata uang logam. Sisi satunya merupakan aspek intrinsik bentuk dan struktur tari itu sendiri, dan sisi yang lain adalah aspek ekstrinsik dari sebuah sistem nilai budaya pembentuknya. Jika digambarkan secara naratif kedua aspek tersebut akan selalu menjadi konstruksi logika penempatan tari sebagai produk budaya. Untuk alasan ini konstruksi intrinsiknya selalu berkaitan dengan lapisan-lapisan gerak tari, musik tari, busana tari, karakter tari, struktur dan bentuk tari, hingga pada pemaknaan atribut dan asesoris tari dan property tari. Sementara itu konstruksi ekstrinsiknya akan melingkupi sebuah sistem keagamaan, sistem ritual, sistem sosial, sistem ekonomi, politik, dan konsep-konsep kultur itu sendiri. Atas dasar itu konstruksi yang dibangun di kedua ranah intrinsik maupun ekstrinsik itu selalu menjadi fondasi penguatan karakter bangsa.

Melalui formulasi yang hadir secara visual gerak tari maka seorang pembelajar dan penikmat akan dapat mengapresiasi sebuah bentuk gerak, ritme gerak, volume gerak yang hadir di atas pentas. Melalui formulasi struktur musik dan rasa musikal tari, maka seorang pembelajar akan dapat mengapresiasi sebuah irama gerak dan asal usul bunyi yang dihasilkan dari musik tarinya. Melalui formulasi desain busana dan rias tarinya, seorang pembelajar dan penikmat juga bisa mengapresiasi sebuah sumber penciptaan dan asal usul bagaimana desain busana itu dihasilkan dan rias itu diperindah dengan latar belakan kultur asalnya. Dan seterusnya hingga tari dalam pandangan budaya pada gilirannya

akan mendapatkan muara pada sebuah model penguatan karakter bangsa kita. Jika budaya Nusantara yang maha luas ini memiliki ribuan budaya tari etnik dari Sabang hingga Merauke, sudah dipastikan tari dalam pandangan budaya adalah sumber kekayaan terbesar bagi dasar pembangunan karakter bangsa.

Wacana yang kemudian muncul dalam sebuah tantangan paradigma pendidikan karakter adalah transformasi sistem pengetahuan tersebut di atas ke dalam literasi baru era Revolusi Industri 4.0. Apalagi jika kemudian direlasikan dengan era Society 5.0 yang sedang berjalan. Sebuah harapan menjadi tantangan bagi sebuah paradigma sistem pengetahuan dan literasi baru. Sementara itu belum lagi dihadapkan dengan permasalahan lain di ranah estetika yang wadahnya ada dalam sebagian besar tradisi peristilahan tari dari Sabang sampai Merauke. Upaya memetakan peta etnografi tari dengan penyimpanan tradisi peristilahan yang ada itu pun belum dapat selesai sampai dengan saat ini. Pada saat yang sama literasi baru demi penguatan karakter bangsa sudah harus mengadopsi paradigma Revolusi Industri 4.0 dan Society 5.0. Revolusi Industri 4.0 mengambil semua bentuk literasi sistem pengetahuan baru di ranah lisan estetika dan Society 5.0 harus dipaksa menjembatani redifinisi estetika baru, redifinisi *transfer of knowledge* secara virtual, dan redifinisi-redifinisi yang memerlukan *re-packaging era*. Di sisi yang lain era Society 5.0 mendorong pelaku dan pemilik budaya tari mengaplikasi berbagai platform media untuk relasi-relasi sosial baru, yang menjangkau di jagat virtual. Jika ini menjadi indikasi baru, maka tari dalam pandangan budaya harus menyesuaikan pola pewarisan nilainya dalam platform baru. Kiranya sudah waktunya menumbuhkan suatu kebiasaan untuk menyimak sebuah peristiwa tari dengan cara memosisikannya sebagai

perwujudan ekspresi budaya (*dance as culture*) atau dalam konteks lingkungan budayanya (*dance in culture*). Hal ini sejalan dengan pakar etnokoreologi (etnologi tari) Gertrude Kurath, yang menawarkan kajian ilmiah terhadap tari dalam kaitannya dengan lingkungan budayanya (*cultural setting*).<sup>29</sup> Dengan cara pandang seperti ini dapat disimak dan dimaknai sajian tari secara lebih holistik dengan mengkaji kompleksitas nilai dan konsep budaya yang menyatu di dalamnya.

#### IV. Penutup

Pada akhirnya paparan ini telah sampai pada pendapat, bahwa tari sebagai produk budaya mempunyai dasar pembentukan karakter. Sebuah konstruksi karakter yang tersaji dalam visualisasi bentuk tari akan merefleksikan konstruksi karakter sosial budaya tempat tari diwujudkan. Sebagaimana dalam etnokoreologi memandang tari dalam budaya dan tari sebagai budaya. Hal ini kiranya menjadi indikator penentu dalam menjadikan setiap sajian bentuk tari berkorelasi dengan sistem sosial, sistem ritual, keagamaan, sistem ekonomi, politik dan budaya tradisi itu sendiri.

Sampai di sini sebenarnya tari dalam tantangan era Revolusi Industri 4.0 dan era Society 5.0 beradaptasi melalui kontekstualitas nilai budaya. Sebuah risiko akan dihadapi dari kontekstualitas nilai budaya. Melalui besaran risiko Revolusi Industri 4.0 dan era Society 5.0 jalan negosiasi antara berbagai redefinisi akan berimplikasi pada berbagai reposisi. Sebuah redefinisi estetika akan mengubah reposisi estetika baru. Sebuah redefinisi relasi sosial akan mengubah reposisi relasi sosial baru. Barangkali ini

---


29 Baca Gertrude Prokosch Kurath, "Panorama of Dance Ethnology " dalam *Half a Century of Dance Research* (Cross Cultural Dance Resources), 1986.

yang menjadi agenda daya cipta tari di dalam pandangan budaya. Suatu daya cipta menjadi keniscayaan agenda sistem nilai budaya yang akan diwariskan sebagai elemen penguat karakter bangsa.

### Daftar Pustaka

- Alasuutari, Pertti *Researching Culture: Qualitative Methods and Cultural Studies*, London: SAGE Publications, 1996.
- Ahimsa-Putra Heddy Shri" Etnosains untuk Etnokoreologi Nusantara" dalam R.M. Pramutomo ed., *Etnokoreologi Nusantara: Batasan Kajian, Sistematika dan Aplikasi Keilmuannya*, Surakarta: ISI Press Surakarta, 2007.
- Geertz Clifford , *The Interpretation of Culture* . New York: Basic Books Publishers, 1973.
- Hawkins, Alma. *Creating Through Dance*, New York: Basic Book Publishers, 1988.
- Holt Claire , *Arts in Indonesia; Continuities and Change*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1967).
- Horton-Freleigh Sondra dan Henstein Penelope ed., *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry*. Pittsburgh: The University of Pittsburgh Press, 1999,
- Kaeppler Adrienne L, " Structured Movements System of Tonga" dalam Paul Spencer, ed., *Society and the Dance*. New York: Cambridge University Press, 1985.
- Kaufman Shelemay Kay ed., *Ethnomusicology: History, Definitions, and Scope*. New York and London: Garland Publishing, Inc., 1992.
- Kleden Ignas, *Asian Drama: An Inquiry Into The Poverty of Nations*, Vol I. New York: Penguin Books, 1968,

- Kleden Ignas , *Sikap Ilmiah dan Kritik Kebudayaan*. Jakarta LP3ES, 1987,
- Kurath, Gertrude Prokosh , “Panorama of Dance Ethnology” dalam *Curent Anthropology Vol.I*, No. 03, May 1960.
- Merriam Alan P . “The Anthropology of Dance” dalam Tamara Comstock ed., *New Dimensions in Dance Research: Anthropology and Dance*. New York: Committee on Research in Dance (CORD), 1974.
- Morris Desmond , *Manwatching: A Field Guide to Human Nature*. New York: Harry N’ Abrahms Publishers, 1977, 8.
- Narawati, Tati. *Tari Sunda Dari Masa ke Masa*. Bandung: Sunan Ambu, 2003.
- Olsen, Marvin E, *The Process of Social Organization*, New Delhi, Bombay, Calcutta: Oxford and IBH Publishing, Co, 1975.
- Royce, Anya Peterson, “Choreology Today: A Review of the Field”, dalam Tamara Comstock, ed., *New Dimensions in Dance Research: Anthropology and Dance-The American Indian*, Jurnal CORD Research Annual VI, (Proceedings of the Third Conference on Research in Dance, 1972),
- Royce, Anya Peterson , *The Anthropology of Dance*. Bloomington dan London: Indiana University Press, 1977.
- R.M. Soedarsono, *Wayang Wong: Dramatari Ritual Kenegaraan di Kraton Yogyakarta*. Edisi bahasa Indonesia. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1997.
- R.M. Soedarsono, *Metodologi Seni Pertunjukan dan Seni Rupa*. Cetakan kedua. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2001.



# Literasi Tari: Membaca, Menulis, dan Berpikir Kritis<sup>30</sup>

Sal Murgiyanto  
Kritikus Tari

“Terlalu sering seni dipahami seolah hanya urusan keindahan, hiasan, ketrampilan ataupun hiburan.”<sup>31</sup>

*“A good art-work is more than just an entertainment. It provides a kind of scaffolding for people to make sense of their individual as well as collective life.”<sup>32</sup>*

## I. Pendahuluan

Kenapa kritik tari di Indonesia tidak tumbuh dan berkembang seperti yang diharapkan? Pertanyaan di atas disampaikan kepada saya oleh panitia Webinar ini untuk kita pikirkan bersama. Tentu karena ada yang salah. Dan untuk dapat menemukan apa dan di mana salahnya, seturut Bernard Lewis ada dua pertanyaan yang bisa diajukan. Pertama, “Apa

---

30 Makalah untuk Webinar “Kritik Tari Kita Kini” diselenggarakan oleh Jurusan Tari, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia di Yogyakarta, Kamis, 5 November 2020. Tulisan ini saya kembangkan dari materi kuliah on-line Wawasan Seni di Program Pascasarjana Institut Kesenian Jakarta, Kamis, 1 Oktober 2020.

31 Bambang Sugiharto, “Pengantar,” *Untuk Apa Seni?* Bandung: Matahari, 2013, hal. 9.

32 “Harari’s 10 Rules,” Yuval Noah Harari 2020.

salah kita” dan kedua “Siapa yang melaku-kannya pada kita?” Pertanyaan kedua membimbing penanya ke teori konspirasi dan paranoia. Pertanyaan pertama membawa kita ke pemikiran yang lebih positif, “Bagaimana agar kita bisa melakukannya dengan benar.”<sup>33</sup>

Anak-anak belajar mengenal dunia sekitarnya pertama-tama melalui tubuh: merasakan panas, dingin, manis, asin, pahit, jatuh, terluka, sakit, nikmat, nyaman, dan bahagia. Sementara pemahaman tentang nilai, konsep, ide dan pergaulan kita pelajari kemudian dari orang-orang yang lebih tua: ayah, ibu, paman, nenek, kakek, kakak, teman atau tetangga. Penjelasan mereka kita camkan dan kita gunakan sebagai pedoman melakukan tindakan.

Ketika mulai bersekolah peran itu diambil oleh guru dan buku-buku. Mereka diajar bukan saja untuk memelihara/mengembangkan ketrampilan dan kepekaan tubuhnya tetapi juga tiga kemampuan dasar berpikir kritis: membaca, menulis dan matematika yang di Euro-Amerika dikenal sebagai 3 R's (Reading, wRiting and aRithmetic). Sebagai kanak-kanak, kita sering menganggap jawaban dari orang yang lebih tua atau guru “selalu” benar. Karena kita masih berpikir sederhana dan otak kita belum bekerja dengan kapasitas penuh.

Tumbuh besar anak-anak semakin pintar, mereka pun sadar bahwa, “*they are only human*” bukan pakar yang memahami segala urusan dunia dan bisa saja membuat kesalahan. Pendidikan mulai dipilah antara yang cenderung ke praktek dan ketrampilan (*vocational, professional education*) dan yang lebih menekankan kemampuan berpikir kritis (*liberal education*). Perbedaan pendapat mendorong sejumlah remaja cerdas mengkritisi

---

33 Indy Subandy Ibrahim, “Etos Bangsa: Analisis Budaya,” Kompas, 26 September 2020, hal, 15.



penjelasan orang lain dan coba mencari jawab sendiri atas pertanyaan-pertanyaan mereka melalui penelitian.

Di sinilah masalahnya, seakan-akan ada kesepakatan bahwa anak-anak yang dididik menjadi trampil (tukang) tidak perlu dilatih berpikir dan yang diajari berpikir tidak perlu trampil. Pada hal semestinya anak-anak dilatih untuk mengem-bangkan kemampuan dirinya secara penuh: jasmani dan rohani, tubuh dan jiwa, *body, mind and spirit*. Perlu pemahaman literasi di bidang yang ditekuni.

Dalam pidato penerimaan Hadiah Nobel 2020 yang diterimakan kepada penyair wanita America Louise Gluck, Anders Olsson, anggota Akademi Swedia, memuji Gluck yang mewarisi semangat Emily Dickenson, yang tidak pernah mau menerima begitu saja ajaran atau keyakinan apa pun [dari orang lain].

Hal yang diajarkan di sekolah liberal sejak awal. *“Education is not the learning of facts, but the training of the mind to think...”* (Albert Einstein). Apa lagi di masa perubahan besar seperti sekarang, kearifan berpikir semakin diperlukan. Baru-baru ini Illawara Christian School (25 June 2019) menegaskan,

*“We cannot predict the knowledge that will be essential for our students in another ten years. What we do know now is the capacity to solve problems and think analytically will continue to grow in importance.”*

Sebuah kondisi yang amat berbeda dengan tradisi pendidikan kita di Indonesia. Saya dibesarkan di sebuah keluarga *priyayi* Jawa. Semasa kanak-kanak saya diajari untuk patuh (*mbangun turut*), menghormati dan menghargai (*kurmat tuwin ngajeni*) tidak menentang kemauan (*mancahi karsanipun*) orang tua dan juga guru.



Belajar menari klasik Jawa, saya dilatih keras dan tekun untuk menguasai *wiraga* (ketrampilan gerak), *wirasa* (olah/kepekaan rasa) dan *wirama* (musikalitas) serta mematuhi *pakem* yang mengatur secara rinci apa yang harus dipedomani dan apa yang boleh dan tidak boleh. Olah pikir, inovasi dan kreativitas tidak menjadi perhatian dan khusus untuk para senior terpilih. Terlalu banyak bertanya dianggap *crigis* atau cerewet dan mengganggu yang konotasinya buruk.

## II. Pendidikan untuk Apa?

*Pendidikan adalah sarana yang ampuh untuk mengubah dunia dan jalan hidup anda* (Murgiyanto)

Kalau kita bertanya kepada mahasiswa tentang apa tujuan mereka berseko-lah? Jawabannya beragam. Banyak yang sangat pragmatis: dengan ijazah di tangan ia bisa mendapatkan pekerjaan yang akan menjamin kehidupan di masa depan. Kehidupan yang bagaimanakah? Kehidupan yang berhasil. Bagaimana keberhasilan itu didefinisikan? Orang Jawa, menyekolahkan anaknya supaya kelak bisa hidup layak dengan menguasai salah satu, salah dua, atau ketiga aspek hidup berikut: *derajat* (kedudukan), *semat* (harta kekayaan) dan *kramat* (pengaruh/wibawa).

Lama belajar di Amerika Serikat saya akrab dengan "The American Dream" yang umumnya dipahami sebagai, "...one of success, home ownership, college education for one's children, and have a secure job to provide these and other goals." (Leonard Boswell). Tujuan hidup yang sangat bagus. Pertanyaannya, apakah integritas atau "martabat" manusia, tidak diperlukan? Seperti diingatkan secara kritis oleh Azar Nafisi, "The negative

*side of the American Dream comes when people pursue success at any cost, which in turn destroys the Vision and the Dream.*" Ungkapannya di Indonesia, ada bahaya jika dalam memburu sukses, orang meng-halalkan segala cara. Moralitas dan solidaritas penting sebagaimana ditegaskan oleh Kemala Harris, *"If you are fortunate to have opportunity, it is your duty to make other people have those opportunities as well."*

Tujuan hidup serupa itu, dicapai melalui pendidikan dengan tujuan jangka pendek: *vocational/kejuruan* dan *professional education* yang mengutamakan ketrampilan untuk profesi tertentu. Atau melalui pendidikan liberal yang tujuannya *"[to empower] individuals with broad knowledge and transferable skills, and a stronger sense of values, ethics, and civic engagement (Wikipedia).*

### **Membaca, Mencari Makna**

Bagaimana mewujudkannya? Mahasiswa harus dididik menguasai "literasi" di bidang profesinya. Apalagi kalau ia juga fasih berbahasa Inggris. Apakah literasi itu? Secara sederhana, *literacy* dipahami sebagai "melek huruf" (*the ability to read and write*). Tetapi harus diakui bahwa bisa membaca tak berarti otomatis bisa menangkap isi, maksud atau makna dari tulisan yang dibaca.

Mahasiswa harus mampu "membaca" lebih dari sekedar "membunyikan rang-kaian kata-kata" serta dapat memahami makna tulisan dan mengambil pelajaran dari teks yang ia baca. Kemampuan membaca, menulis dan berhitung (Three R's) yang mulai diajarkan di Sekolah Dasar sepatutnya terus diajarkan dan dikembangkan di tingkat pendidikan menengah, pendidikan atas dan pendidikan tinggi

agar mahasiswa-wa mencapai kemampuan literasi yang lebih tinggi yakni memiliki “*competence and knowledge in a specified area.*”

Sayang lima tahun lebih mengajar di berbagai program pascasarjana, saya menjumpai banyak mahasiswa yang kemampuan membacanya di bawah rata-rata. “Selama ini, keengganan mahasiswa belajar sendiri dan membaca buku-buku rujukan menjadi salah satu kelemahan yang mencolok dalam sistem pendidikan tinggi di Indonesia dibandingkan dengan negara-negara lain.”<sup>34</sup>

Pengamatan Watson di atas membuat hati pedih tetapi jujur harus diakui dan diupayakan untuk diperbaiki. Di awal kelas atau pembimbingan saya biasa meminta mahasiswa menuliskan “*critical reflection*” akan kondisi hidup dan kemampuan akademiknya secara jujur dan benar. Mencermati bekal diri dengan mengenali bukan saja kekuatan tetapi juga kelemahan yang tidak boleh disembunyikan tetapi disadari dan dicarikan solusi.

Ternyata membaca itu tidak sesederhana yang kita duga. Dari buku Adler & van Doren<sup>35</sup> ada 4 tingkatan kemampuan membaca: Tingkat Dasar (*Elementary*); tingkat *Inspectional Reading*; *Analytical Reading*, dan *Syntopical Reading*. Seorang mahasiswa S-2, sepantasnya memiliki kemampuan membaca level 4, sehingga mampu memberi makna dan memanfaatkan buku yang dibacanya demi “*the growth of the mind,*” karena buku yang baik sejatinya “lahir dari proses pikiran yang melibatkan-

---

34 C.W. Watson, “Pendidikan Tinggi Indonesia dalam Masa Pancaroba,” *Kompas*, 19 September 2020, hal. 6.

35 Mortimer J. Adler dan Charles van Doren, *How to Read a Book* (New York: Simon & Schuster, 1972 [1940]).

kreativitas [yang] niscaya akan mengasah nalar-sehat atau *common sense* pembacanya.<sup>36</sup>

Tentang manfaat membaca yang dilakukan dengan baik, Adler dan van Doren menegaskan:

*The rewards, of course, is of two kinds. First, there is the improvement in your reading skill that occurs when you successfully tackle a good, difficult work. Second—and this is the long run is much more important—a good book can teach you about the world and about yourself. You learn more than how to read better; you also learn more about life. You become wiser. Not just more knowledgeable—books that provide nothing but information can produce that result. But wiser, in the sense that you are more deeply aware of the great and enduring truths of human life.*

### III. Berpikir Kritis

Sebagai kritikus dan pendidik seni, saya terokupasi mencari upaya bagaimana mendidik mahasiswa menjadi bukan saja trampil dan kreatif tetapi juga cerdas dan humanis: mampu menghargai martabat manusia dan kemanusiaan. Untuk tujuan itu ada dua langkah penting sebagaimana disimpulkan oleh dua mahasiswa pasca saya di TNUA Taiwan.

*“Bagi pak Sal pada akhirnya, seni pertunjukan hanyalah kendaraan bagi diri kita masing-masing untuk lebih mengenali diri kita sendiri” (Lin Yuchen, peneliti teater). “Menurut Pak Sal, kita belajar tari untuk memper-luas pandangan kita tentang hidup, yang membuat pengalaman yang kita alami menjadi lebih bermakna.” (Casey Avaunt, penari-penata tari).*

Casey dan Yuchen, memiliki tiga ragam kemampuan berpikir: melakukan **refleksi**, **berpikir kritis** dan menyarikan **esensi** dari pengalaman interaksi belajar dengan seorang guru. Tiga kemampuan

---

36 Bre Redana, “Membaca,” Kompas, 14 Oktober 2020, hal. 6.

berpikir yang dalam praktek berkesenian di Indonesia [agak] diterlantarkan. Ringkas, “Melalui tari saya belajar mengenali diri sendiri dan dunia sebagai langkah menjalani dan memahami hidup.” Hal ini sejalan dengan pikiran Harari, “*Study yourself by practicing mindfulness and become self-aware. The better you know yourself, the more productive, efficient and happy you will become*” (Harari 2020)

Apakah yang kita ketahui tentang dunia tempat kita hidup sekarang ini? Tahun 1997 media sosial ditemukan dan laju perkembangan teknologi digital yang semakin hari semakin canggih melahirkan era *post-truth* atau pasca-kebenaran. Dunia kita kini sedang berubah dan dalam keadaan kritis. Cendekiawan Yuval Noah Harari menyebutkan tiga ancaman besar yang akan merubah tatanan dan nilai-nilai kehidupan manusia masa kini:

- (1) ancaman terjadinya perang nuklir,
- (2) perubahan iklim yang kini tengah kita alami dan
- (3) perkembangan pesat “*artificial intelligence.*”

Ketiganya bukan saja dihadapi di Indonesia tetapi juga oleh banyak negara lain. Dunia kini dalam keadaan *emergency*. Adakah jalan keluar dari situasi darurat ini? Ada tapi tak semudah membalikkan telapak tangan. Dua syarat dasarnya, kita harus memiliki kecerdasan dan kewarasan ilmiah. “Kecerdasan adalah kemampuan beradaptasi dengan perubahan .... Kecerdasan beradaptasi menjadi tolok ukur ketangguhan kita sebagai bangsa.”<sup>37</sup> Penulis Inggris terkenal Charles Dickens pernah berkata, “*There is nothing so strong or safe in an emergency of life as the simple truth*” atau kebenaran bersahaja.<sup>38</sup>

---

37 “*Intelligence is the ability to adapt to change.*” Imam B. Prasodjo, “Kecerdasan Beradaptasi,” *Kompas*, 19 Agustus 2020, hal. 7.

38 Seperti dikutip oleh Sulfikar Amir dalam artikelnya, “Kewarasan Ilmiah dan Kedaruratan,” *Kompas*, 26 Agustus 2020, hal. 6.

Keberanan bersahaja adalah kebenaran yang tidak dibumbui pernyataan bombastis, kebenaran yang tidak dibungkus dengan informasi tanpa bukti, kebenaran yang tidak dibingkai pandangan ideologis... Dalam situasi darurat satu-satunya cara manusia untuk bertahan adalah adanya kebenaran atas dua hal. Pertama, kebenaran tentang apa yang sedang terjadi. Kedua, kebenaran tentang apa yang harus dilakukan. Dua kebenaran ini akan membimbing kita melewati masa darurat yang gelap dan penuh ketidakpastian....

[Dan]...sumber kebenaran yang paling valid adalah sains [ilmu pengetahuan]. Seperti kata sosiolog Amerika Serikat Robert Merton, sains adalah institusi sosial yang peran dan fungsinya sudah sangat jelas, yakni memproduksi pengetahuan ilmiah berdasarkan metode empiris dan nalar yang teruji. Ini merupakan fondasi kewarasan ilmiah yang menjadi benteng sains dari penyalahgunaan kekuasaan.<sup>39</sup>

Ironisnya di negeri kita, kewarasan ilmiah ini tidak dirawat dengan baik. Acap-kali terjadi, penguasa [karena nafsu kekuasaan] dan pengusaha [karena nafsu ekonomi] “memelintir” kewarasan ilmiah ini. “[K]ewarasan ilmiah bukanlah soal patriotisme, melainkan nilai humanisme dalam melindungi nyawa manusia.”<sup>40</sup> Banyak mahasiswa yang gagal berpikir kritis. Rendahnya mutu inteligensi kita diungkapkan secara emosional oleh Prof. Pitoyo Hartono yang mengajar Artificial Intelligence di Jepang:

... lempar batu dan membakar halte [bis] bukanlah solusi untuk apapun. Mana ada yang lebih goblok dari orang yang merusak kotanya sendiri. Apalagi kalau ini dilakukan oleh mahasiswa. Mereka harusnya menjadi penjaga benteng logika yang gigih. Yang kita lihat sekarang di Indonesia, banyak yang menjadi cungk anarkisme. Kekerasan lahir setelah logika buntu. Mereka belum belajar membangun tapi sudah praktek merusak. Orang yang pernah membangun, tidak perlu secara fisik, akan

---

39 Sulfikar Amir, “Kewarasan Ilmiah dan Kedaruratan.”

40 Ibid.

tahu susah-nya proses itu, dan tidak akan cepat merusak apa yang telah dibangun oleh orang lain.

Ini menandakan menyedihkannya mutu inteligensia masyarakat kita. Ada yang menunggangi? Ya mungkin! Tapi fakta bahwa banyak yang bisa ditunggangi menunjukkan apa yang saya katakan di atas [yaitu rendahnya mutu inteligensia kita].

Sejak berdiri tahun 1945, negara R.I. berupaya “mencerdaskan kehidupan bangsa” melalui kementerian/departemen pendidikan. “Banyak yang telah berhasil dilakukan pendidikan pasca-penjajahan dan perlu dihargai. Meski demikian, ada pula yang perlu dikritisi dan dikoreksi.”<sup>41</sup> Mencerdaskan kehidupan bangsa itu diupayakan dengan tujuan “menumbuhkan cinta, sampai akal dan hati anak didik tertumbuhi rasa-adi kasmaran, meraup ilmu guna kemaslahatan bangsa [hingga mereka tumbuh menjadi] ... sosok intelektual, yang berwawasan luas dan terbuka.”<sup>42</sup> Perjalanan menempa diri menjadi ilmuwan bahkan cendekiawan itu ternyata panjang dan berliku. Pelaksanaannya di bidang seni tari, lambat dan bukan tanpa halangan.

“Pendidikan seharusnya mendorong kemajemukan berpikir dan menghargai kemajemukan. Dengan demikian, siswa tidak hanya [dididik menjadi] cerdas bernalar, tetapi juga cerdas berpikir.... [Sayang] pendidikan [kita] seringkali kurang mengembangkan nalar. Tak sedikit guru dan dosen yang sekedar menyampaikan informasi dan mendorong siswa mengingat informasi tersebut.”<sup>43</sup>

---

41 Iwan Pranoto, Catatan r75 Tahun Pendidikan,” *Kompas*, 13 Agustus 2020, hal. 6.

42 Bambang Hidayat, “Masa Depan Itu Sekarang,” *Kompas*, 8 September 2020, hal. 7.

43 Pernyataan Karlina Supeli, dituturkan kembali oleh Yovita Arika, dalam “Cerdas Bernalar, tetapi Tidak Cerdas Berpikir,” *Kompas*, 21 Agustus 2020, hal. 5. Pernyataan ini mengingatkan saya pada ungkapan Albert Einstein, “*Education is not the learning of facts, but the training of the mind to think.*”

Model pembelajaran semacam ini hanya mengembangkan nalar yang sangat mentah, yang dalam Taksonomi Bloom merupakan tingkat berpikir paling rendah. Sekedar menyampaikan materi kurang mengembangkan akal budi. Pada hal, manusia berpikir dengan akal budi.<sup>44</sup>

Kita sering heran, [melihat ada] orang berpendidikan tinggi, kok pemikirannya sangat sempit, intoleran. Ya, mohon maaf, dia cerdas bernalar, tetapi tidak cerdas berpikir.... Berpikir...membutuhkan daya akal budi yang luas. Akal budi memungkinkan manusia untuk mengingat, berharap, memercayai, dan terutama berimajinasi. Nalar hanya menjadi bagian dari proses berpikir. Nalar bersifat diskursif, analitik, yang dibutuhkan dalam pendekatan sains untuk memilah persoalan, melihat fakta obyektif. Nalar seringkali menjadi sangat tajam, tetapi juga menciut-kan kemajemukan. Karena itu, pendidikan seharusnya mengintegrasikan nalar dan akal budi....

Karena itu, tak heran jika banyak lulusan perguruan tinggi yang cara berpikirnya masih di tingkat *lower medium order thinking skills* (LOTs), yaitu sekedar hafalan, memahami dan mengaplikasi. Pada hal, diperlukan *higher order thinking skills* (HOTs), yaitu kemampuan analisis, evaluasi, dan penciptaan (kreasi)...<sup>45</sup>

Kenyataan di atas mengundang tiga pertanyaan yang muncul dari dua kutipan saya atas pernyataan Bambang Sugiharto dan Yuval N. Harari di awal tulisan ini sekaligus jawabannya:

- 1) Kenapa di Indonesia fungsi dan makna seni sering disalah-pahami bahkan di antara praktisi dan pendukungnya sendiri? Karena cara berpikir pemirsa dan seniman pendukung karya seni yang masih berada di tataran *lower medium order thinking skills* (LOTs), sekedar hafalan, memahami dan mengaplikasi.

---

44 Arika, "Cerdas Bernalar, tetapi Tidak Cerdas Berpikir."

45 Pernyataan Supelli dalam Arika.



- 2) Apakah untuk membuat karya seni yang sekedar sebagai penghias atau penghibur diperlukan seorang lulusan Pendidikan Tinggi Seni? Hemat saya tidak perlu.
- 3) Kalau tidak, karya macam apakah yang semestinya dibuat oleh seorang lulusan Pendidikan Tinggi Seni? Seorang lulusan Pendidikan Tinggi Seni menurut pikiran saya diharapkan membuat karya seperti yang dipaparkan Yuval Harari “*It provides a kind of scaffolding for people to make sense of their individual as well as collective life.*”<sup>46</sup> Atau yang saya harapkan yakni, karya yang bukan saja mengungkapkan perasaan dan pengalaman estetis tetapi bertolak dari hasil pengamatan dan pendapat kritis akan situasi kehidupan masyarakat kita kini.<sup>47</sup> Ringkasnya, ibarat telaga atau samudra, karya yang jernih dan dalam. Menyajikan kedalaman rasa atau penghayatan dan kejernihan pikiran.

#### IV. Menulis dan Mengkritisi

Saya sepakat dengan Bre Redana yang menegaskan bahwa “Orang membaca bukan hanya buku, tapi juga tanda-tanda alam.” Orang Minangkabau misalnya berkeyakinan bahwa alam seisinya ini (*the universe*) adalah guru hidup bagi mereka yang bisa “membacanya.” Salah satu buku Susan Leigh Foster berjudul *Reading Dancing* (1986); saya sendiri menulis buku *Membaca Jawa* (2018). Ada kepandaian membaca ekspresi wajah, membaca pikiran, membaca situasi dan masih banyak

---

46 “Harari’s 10 Rules,” Yuval Noah Harari 2020 seperti disarikan oleh Evan Carmichael (*slightly edited*).

47 Sal Murgiyanto, “Menari dengan Lantang: Bertindak dan Berbicara Tentang Demokrasi,” *Pertunjukan Budaya dan Akal Sehat* (Jakarta dan Yogya: Fakultas Seni Pertunjukan IKJ & Komunitas Senrepita, 2015), hal. 118.

lagi. Seorang kritikus tari bertugas “membaca” sebuah peristiwa, karya atau pertunjukan tari dan mencermati keindahan serta maknanya.

*Higher order of thinking skills* atau HOTS diperlukan bagi mereka yang berketetapan menjadi seniman-ilmuwan, akademisi, cerdas pandai, atau kritikus tari. Tidak semua yang kuliah di sekolah pascasarjana berakhir menjadi “intelektual.” Tetapi setidaknya lulusan perguruan tinggi seni harus memenuhi syarat sebagai “seniman-akademis” yang bukan saja bergairah mencipta tetapi juga fasih membaca, menulis, dan berpikir kritis. C.W. Watson menulis,<sup>48</sup>

Kita harus sadar bahwa cara mengajar ilmu sosial berbeda dengan ilmu MIPA (Matematika dan Ilmu Pengetahuan Alam), berbeda lagi dengan Sastra dan Humaniora. Pada mata kuliah Sastra dan Humaniora serta sebagian besar ilmu sosial misalnya, mahasiswa harus membaca banyak dan harus banyak menulis esai dan laporan serta mempersiapkan presentasi untuk mengasah otak dan melatih ketrampilan menulis serta berkomunikasi.... [P]endidikan tinggi di Inggris merasa perlu memberi waktu secukupnya [kepada mahasiswa] untuk membaca dan berpikir kritis secara mandiri....

Perlunya kemampuan membaca dan menulis serta kemahiran menggunakan bahasa, juga digarisbawahi oleh Bambang Hidayat,<sup>49</sup>

Menguasai bahasa dengan baik [mahasiswa] diharapkan dapat menyampaikan buah pikiran induktif maupun deduktif, untuk beradu pendapat. Runtut mengetengahkan dan menilai pembuktian, mengenali urutan logis peristiwa yang teramati, menarik kesimpulan dari dialog yang didengar ataupun dari dokumen yang dibacanya.

---

48 C.W. Watson, “Pendidikan Tinggi Indonesia dalam Masa Pancaroba,” *Kompas*, 19 September 2020, hal. 6.

49 Hidayat, “Masa Depan itu Sekarang.”

Saya sungguh berharap di antara mahasiswa seni tari dan para pengajar ada yang siap memacu diri menjadi seniman-intelektual atau kritikus tari yang:

- 1) memiliki rasa keingintahuan yang tinggi.
- 2) tak gampang menerima kenyataan atau pernyataan sehingga selalu mengajukan pertanyaan “mengapa”
- 3) berpikir kritis dalam mencari jawaban/solusi alternatif terhadap masalah yang ia hadapi
- 4) rajin melakukan penelitian untuk mencari kebenaran dan mengungkapkannya dengan jujur
- 5) banyak membaca buku ilmiah dan buku kesenian
- 6) menghargai harkat dan nilai-nilai kemanusiaan.

Paduan antara seniman yang berbobot dan ilmuwan yang baik membentuk seorang seniman-cendekiawan.

## V. Seniman-cendekiawan: Kreatif, Ilmiah, Bermartabat

Setelah berhasil memahami siapa dirinya [*get to know about yourself*] dan mencermati dunia dan kehidupan manusia [*to find the mission in what you are doing, your career and your life*], mahasiswa bisa menentukan minat dan pilihan profesi untuk menjadi: seniman professional, kritikus, ilmuwan atau seniman-cendekiawan serta menentukan cara meraih profesi yang dia cita-citakan.

Bagi seorang ilmuwan sejati—semisal para peraih Hadiah Nobel 2020—pekerjaan membaca dan meneliti adalah tanggung jawab atas minat dan integritas diri. Mereka hidup jauh dari hingar bingar

kemewahan dan pencitraan. Bekerja dan bekerja meneliti dan mengolah hasilnya tanpa kenal lelah demi menemukan temuan baru yang berguna bagi kemaslahatan semua orang. “Ilmuwan tidak perlu harus tahu ke mana arah [penelitiannya] akan menuju,” kata Harvey J. Alter. Penerima Hadiah Nobel 2020 yang lain, Jennifer A. Doudna menegaskan:

“Ya, ilmu pengetahuan, [seni], dan teknologi selalu bermata ganda. Kini tergantung kita, apakah akan melangkah jauh untuk membuka kotak pandora penciptaan untuk tujuan kemanusiaan, atau menggunakannya untuk kehancuran,”

Hal yang sama berlaku bagi seorang kritikus seni yang berwibawa maupun seniman-cendekiawan yang jelas akan memilih pilihan pertama. Dan apakah yang dimaksud dengan integritas atau martabat? Clive S. Lewis (1898-1963) merumuskan dengan amat sederhana.

“Integritas adalah melakukan hal yang benar, ketika tidak ada yang melihat. Integritas dan kejujuran adalah kekayaan yang paling jarang dimiliki manusia”

Di bumi Indonesia kini, kritik tari tumbuh merana karena minimnya bibit unggul, tanah yang berbatu dan perawatan yang tidak memadai. Tujuan pragmatis peserta didik dan lemahnya literasi atau penguasaan kemampuan membaca, menulis dan berpikir kritis merupakan penghalang utama. Juga kurang teguhnya komitmen terhadap tugas membaca, menulis dan berpikir kritis yang merupakan tanggung jawab akademis terhadap pilihan minat dan integritas diri.

Sekalipun demikian sebagai pendidik kita tak boleh patah semangat — apalagi menyerah. Dari lubuk hati yang dalam, saya berharap semoga generasi muda tari Indonesia bukan hanya tumbuh menjadi seniman professional dan pemikir cerdas tetapi juga bermartabat.

Kisah terlampir, yang saya unduh dari GOOD TO READ, bisa menjadi pelajaran berharga.

Yogyakarta, 21 Oktober 2020

**Lampiran:**

**BOLEH PINTAR TAPI  
INTEGRITAS DAN KEJUJURAN LEBIH PENTING**

By MPG September 28, 2020 Nasihat Bijak

DUA belas tahun silam, seorang wanita dari Asia (tak usah sebut nama negaranya) datang ke Prancis untuk kuliah di salah satu universitas terkenal di Paris. Dia memang cerdas, bahasa Prancis dan Inggris-nya juga sangat baik sehingga lulus seleksi.

Sejak mulai kuliah di hari pertama, dia perhatikan bahwa sistem transportasi di Paris menggunakan sistem otomatis. Artinya, Anda beli tiket sesuai dengan tujuan melalui mesin.

Setiap perhentian kendaraan umum, memakai cara self-service dan jarang sekali diperiksa petugas. Bahkan pemeriksaan insidental oleh petugas pun hampir tidak ada, bukan karena manajemennya buruk tapi unsur \_trust\_ dan tertib sosial di sistem transportasi Kota Paris memang sudah baik.

Akhirnya lama kelamaan dia temukan kelemahan sistem ini, dan dengan kelihaiannya itu dia bisa naik transportasi umum tanpa harus beli tiket dan dia sudah memperhitungkan kemungkinan tertangkap petugas

karena tidak beli tiket, sangat kecil. Sejak itu, dia selalu naik kendaraan umum dengan tidak membayar tiket.

Ia justru menganggapnya sebagai salah satu cara penghematan sebagai mahasiswa miskin yang dengan cara apapun kalau bisa irit, ya diirit. Dia bahkan merasa bangga karena dianggapnya itu sebagai kehebatan yang tidak bisa dilakukan oleh sembarang orang.

Empat tahun berlalu, perempuan muda itu pun tamat dengan cum laude dari fakultas favorit dan universitas ternama di Paris dengan indeks prestasi kumulatif (IPK) yang sangat bagus.

[ <https://nasihatcanggih.blogspot.com/2020/09/boleh-pintar-tapi-integritas-dan.html> ]

Hal itu membuat dirinya penuh percaya diri.

Setelah wisuda, gadis itu pun mulai mengajukan aplikasi surat lamaran kerja ke beberapa perusahaan ternama di Paris. Pada mulanya, semua perusahaan yang dikirim surat lamaran via email merespon dengan sangat baik karena IPK-nya yang tinggi dan lulusan universitas top di Paris.

Tapi beberapa hari kemudian, semuanya menolaknya dengan berbagai alasan. Hal ini terus terjadi berulang kali sampai akhirnya membuatnya merasa jengkel dan marah. Dia bahkan sampai menuding perusahaan-perusahaan itu rasis karena tidak mau menerima warga negara asing meski lulus *cum laude* dari universitas ternama di Paris. Akhirnya, pada suatu hari karena penasaran bercampur dongkol ia memutuskan untuk mengadukannya ke Departemen Tenaga Kerja Prancis di Paris.

Dia ingin melapor sekaligus ingin tahu kenapa perusahaan-perusahaan tersebut menolaknya. Tapi, ketika bertemu dengan salah satu manager di kantor Depnaker Paris tersebut, ia mendapat penjelasan yang ia dapat di luar perkiraannya. Berikut adalah dialog mereka.

**Manager** : Nona, kami tidak rasis, sebaliknya kami sangat mementingkan Anda. Pada saat anda mengajukan aplikasi pekerjaan di perusahaan, kami sangat terkesan dengan nilai akademis dan pencapaian Anda. Sesungguhnya, berdasarkan kemampuan, Anda sebenarnya adalah golongan pekerja yang kami cari-cari.”

**Nona** : Kalau begitu, kenapa perusahaan-perusahaan tersebut tidak menerima saya bekerja?

**Manager** : Jadi begini, setelah kami periksa di database, kami menemukan data bahwa Nona pernah tiga kali kena sanksi tidak membayar tiket saat naik kendaraan umum.

**Nona (kaget)** : Ya, saya mengakuinya. Tapi, apakah karena perkara kecil tersebut semua perusahaan boleh menolak saya?

**Manager** : Perkara kecil? Kami tidak menganggap itu perkara kecil, Nona. Kami lihat di database, Anda pertama kali melanggar hukum terjadi di minggu pertama Anda masuk di negara ini. Saat itu petugas percaya dengan penjelasan yang Anda bahwa Anda masih belum mengerti sistem transportasi umum di sini. Itu sebabnya kesalahan tersebut diampuni. Namun Anda tertangkap dua kali lagi setelah itu.

**Nona** : Ohh, waktu itu karena tidak ada uang kecil saja.

**Manager** : Tidak, tidak. Kami tidak bisa terima penjelasan Anda. Jangan anggap kami bodoh. Kami yakin Anda telah

melakukannya ratusan kali sebelum tertangkap.

**Nona** : Well, baiklah. Tapi, itu kan bukan kesalahan mematikan ..'? Kenapa harus begitu serius? Lain kali saya perbaiki dan berubah kan masih bisa?

**Manager** : Maaf, kami tidak menganggap demikian, Nona. Perbuatan Anda membuktikan dua hal: Pertama, Anda tidak mau mengikuti peraturan yang ada. Anda pintar mencari kelemahan dalam peraturan dan memanfaatkannya untuk diri sendiri. Kedua, Anda tidak bisa dipercaya !

Nona, banyak pekerjaan di berbagai perusahaan di negara Prancis ini bergantung pada kepercayaan atau \_ trust. Jika Anda diberikan tanggung jawab atas tugas di sebuah wilayah, maka Anda akan diberikan kuasa yang besar. Karena efisiensi biaya, kami tidak akan memakai sistem kontrol untuk mengawasi pekerjaanmu. Hampir semua perusahaan besar di Prancis ini mirip dengan sistem transportasi di negeri ini.

Oleh sebab itu, kami tidak bisa menerima Anda, Nona. Dan saya berani katakan, di negara kami bahkan seluruh Eropa, tidak akan ada perusahaan yang mau menggunakan jasa Anda.

Pada saat itu, wanita ini seperti tertampar dan terbangun dari mimpinya dan merasa sangat menyesal. Tapi, penyesalan selalu datang terlambat ketika nasi sudah jadi bubur atau peristiwa buruk telah terjadi. Perkataan manager yang terakhir membuat hatinya bergetar dan sangat menyesal. Ia akhirnya terdiam seribu bahasa tidak bisa berkata apapun.



Sahabatku,

Ada pesan moral yang sangat berharga yang bisa kita petik dari kisah nyata mahasiswi pintar tersebut. Moral dan etika (attitude) itu amat sangat penting, bahkan ditempatkan di atas kepintaran, kecerdasan atau kegeniusan.

Dalam kehidupan sosial, moral dan etika (attitude) seseorang bisa menutupi kekurangan IQ atau kepintaran intelektual. Tetapi IQ atau kepintaran, bagaimanapun tingginya, tidak akan bisa menolong etika moral dan integritas yang buruk. **Samuel Johnson** (1709-1784), sastrawan Inggris mengatakan: "Knowledge without integrity is dangerous and dreadful." (Pengetahuan tanpa integritas [sangat] berbahaya dan mengerikan).

**Clive S Lewis** (1898-1963), profesor di Universitas Oxford dan penulis novel terkenal Inggris mengatakan:

"Integritas adalah melakukan hal yang benar,  
ketika tidak ada yang melihat."

\*INTEGRITAS DAN KEJUJURAN ADALAH  
KEKAYAAN YANG PALING JARANG DIMILIKI MANUSIA.\*

# Jagat Tari sebagai Struktur dan Sistem Penandaan: Sebuah Perkenalan

Suminto A. Sayuti<sup>50</sup>

1/.

Apapun genrenya: sastra, teater, tari, karawitan, rupa, dan film, seni selalu mengandaikan kehadiran pesan di dalamnya. Dengan demikian, seni merupakan sebuah sarana komunikasi yang di dalamnya terdapat ikatan antara pengirim (seniman sebagai kreator) dan penerima pesan (khalayak sebagai apresiator). Tentu saja yang dimaksud ikatan kedua belah pihak itu tidak termasuk auto-komunikasi yang hanya melibatkan seorang persona, tetapi berfungsi dua, baik sebagai pengirim maupun penerima pesan, seperti yang terjadi dalam peristiwa solilokui, atau yang dalam bahasa Jawa disebut *grenengan* atau *grundelan*, yakni ketika seseorang berbicara dengan dirinya sendiri. Peristiwa semacam ini bisa saja terjadi ketika seorang seniman akan memasuki proses kreatif. Pada tahapan awal, bisa saja ia berdialog dengan dirinya sendiri tatkala menimbang-nimbang suatu hal yang akan dijadikan titik awal penciptaan teks kreatifnya.

50 Prof. Dr. Suminto A. Sayuti lahir di Purbalingga, Jawa Tengah, Oktober 1956, sudah menerbitkan sejumlah buku, baik berupa kumpulan puisi, kumpulan esai, maupun buku teks kesastraan. Ia juga menulis artikel sastra-seni-budaya-pendidikan di berbagai media cetak dan jurnal. Selain dikenal sebagai budayawan, penyair, akademisi, dan pendidik, Guru Besar Ilmu Sastra (1999) pada Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Yogyakarta ini juga suka menabuh gamelan Jawa dan bermain wayang kulit.

Sistem apapun yang bertujuan untuk menyampaikan pesan, dan dengan demikian tercipta sebetuk komunikasi, sistem itu dapat disebut sebagai “bahasa,”<sup>51</sup> termasuk di dalamnya ialah kasus auto-komunikasi yang mengimplikasikan bahwa seorang individu berfungsi sebagai dua seperti dinyatakan di atas. Istilah bahasa itu sendiri umumnya diasosiasikan dengan sarana komunikasi antarmanusia dalam suatu masyarakat, walaupun harus diakui juga bahwa komunikasi bisa saja terjadi di luar itu. Realitas teknologis menunjukkan bahwa komunikasi antara manusia dan mesin, atau antara mesin-mesin itu sendiri, juga merupakan suatu hal tidak bisa dihindarkan.

Penjelasan tersebut menunjukkan bahwa istilah “bahasa” tidak hanya sebatas pada, misalnya saja, bahasa Indonesia, bahasa asing, ataupun bahasa daerah tertentu, tetapi juga terkait dengan kebiasaan, ritual, dan religiusitas, atau dengan kebudayaan pada umumnya. Dengan demikian, kita pun dapat berbicara “bahasa” tari, teater, sinema, lukisan, musik, dan sastra, sebagai bahasa yang dalam keseluruhannya diorganisasikan secara partikular.

Akan tetapi, sekali seni didefinisikan sebagai bahasa, maka genre seni apapun adalah “sebuah teks,” yang dibaliknya terdapat “wacana”. Seni pun menjadi ruang diskursif. Seniman sebagai kreator pada hakikatnya sedang melakukan praktik diskursif melalui karya kreatifnya. Dengan demikian, “abjad” dan “kosakata” yang ada di dalamnya juga harus diperlakukan sebagai sesuatu yang tidak boleh dilepaskan dari bentuk dan strukturnya, dua istilah yang sering dipertukarkan dan

---

51 Lihat: Lotman, Jurij. 1977. *The Structure of Artistic Text*. Diterjemahkan dari bahasa Rusia oleh Roland Vroom. Michigan: The University of Michigan.

saling berpotongan satu sama lain. Dalam hubungan ini, bentuk karya merupakan prinsip pengorganisasian yang paling esensial bagi genre tertentu, yang formulasinya bisa bermacam-macam. Artinya, bentuk karya tertentu selalu bersifat dinamis, yakni karya partikular yang memiliki kekuatan emosional, atau karya yang didesain agar memiliki efek dan berfungsi sebagai prinsip penajaman. Prinsip bentuk ini mengendalikan dan menyintesis struktur karya, yang hendaknya dipahami sebagai susunan, penekanan, dan gambaran semua materi dan bagian karya dalam keseluruhan yang indah dan tepat.

2/.

“Seni adalah sistem model sekunder.” Sekunder dalam kaitannya dengan “bahasa” memiliki arti lebih daripada sekadar “penggunaan bahasa natural sebagai materi.” Implikasinya, jika hanya penggunaan bahasa natural sebagai materi yang diakui, seni-seni nonverbal, seperti lukisan, musik, dan tari, menjadi tidak tercakup di dalamnya karena genre-genre seni tersebut tidak selalu secara mutlak memperdayakan bahasa natural. Dalam kaitan ini, bahasa natural berposisi parsial, seperti tampak dalam judul lukisan atau tarian, atau termanifestasikan dalam syair musikal atau *cakepan* dalam karawitan. Walaupun demikian, pengakuan bahwa bahasa natural merupakan sistem komunikasi yang terkuat dalam kolektivitas manusia itu benar adanya. Karena struktur yang dimilikinya, sistem komunikasi dalam bahasa natural berpengaruh besar terhadap kejiwaan manusia dan kehidupan sosial.

Karena sebagai bahasa atau sebagai teks artistik, seni apapun memiliki kaidah yang digunakan dalam menyusun dirinya menjadi sebuah struktur, yang bisa saja kompleks dan atau hierarkis. Hakikat

seni pun menjadi *structuring* dan *structured*, tidak terkecuali bagi seni tari, yang memiliki “abjad dan kosa-gerak” yang partikular. Berdasarkan sudut pandang tersebut, karakteristik seni tari berikut bahasanya secara tekstual dapat kita deskripsikan secara umum dalam dan melalui terminologi yang terdapat dalam teori sistem tanda. Di samping itu, sebagai implikasi deskripsi tersebut, kita pun dapat menyeleksi hal ikhwal yang inheren dalam seni tari sebagai sebuah teks dengan bahasa partikular, yang membedakannya dengan sistem seni lain. Dalam kaitan ini, konsep “bahasa” yang dispesifikasikan dalam pengertian semiotik menjadi penting karena secara substansial memang berbeda dengan bahasa dalam penggunaan biasa.

Seperti kita ketahui bahwa bahasa berfungsi sebagai sarana dalam sistem komunikasi. Fungsi tersebut dilaksanakan melalui pengelolaan tanda-tanda yang disusun dalam cara yang partikular. Dalam konteks komunikasi, terdapat dua kubu yang berseberangan, yakni pengirim (*addresser*) dan penerima (*addressee*) pesan. Komunikasi selalu mengandaikan kehadiran dua fungsi yang tidak dapat dipisahkan, yaitu fungsi pengiriman dan penerimaan pesan. Walaupun demikian, dalam kasus tertentu bisa saja seseorang bertindak sebagai pengirim dan penerima pesan sekaligus, seperti terjadi ketika seseorang itu membawakan tarian tertentu, lalu direkam atau disebarluaskan lewat media, pesan tekstual-koreografis seperti itu tidak ditransmisikan dalam ruang (*locus*), tetapi ditransmisikan dalam waktu (*tempus*).

Berdasarkan gambaran konsep “bahasa” seperti dikemukakan di atas, bahasa tari pun bisa disebut sebagai bahasa sekunder atau sistem model sekunder, yakni struktur komunikasi estetis yang membangun superstrukturnya di atas “abjad dan kosa-gerak” keseharian melalui

stilisasi tertentu, seperti metafora dan metonimi. Sistem model sekunder, seperti semua sistem semiotis, merupakan sistem semiotis yang dikonstruksi *di atas model bahasa*. Akan tetapi, hal itu tidak berarti bahwa sistem model sekunder mereproduksi seluruh aspek bahasa keseharian. Misalnya saja, musik dibedakan dengan bahasa keseharian karena ketidakhadiran ikatan-ikatan semantis yang sifatnya obligatoris di dalamnya. Namun, dalam kenyataannya terdapat deskripsi “teks aransemen musikal” sebagai susunan sintagmatis yang keberadaannya benar-benar sah.

Dengan mengurai ikatan-ikatan sintagmatis dan paradigmatis dalam lukisan, tari, karawitan, teater, atau dalam sinema, kita dapat melihat dengan jelas *objek-objek semiotis* di dalamnya. Genre-genre seni tersebut merupakan sistem yang dikonstruksi di atas model bahasa. Karena kesadaran manusia merupakan kesadaran linguistis, semua tipe model dibangun sebagai superstruktur di atas kesadaran itu. Dengan cara pandang semacam itu, seni tari pun dapat dimasukkan ke dalam atau didefinisikan sebagai sistem model sekunder. Seni tari dapat dideskripsikan sebagai sebuah susunan bahasa sekunder, dan karya tari merupakan sebuah teks koreografis dengan kosa-gerak yang menjadi unsur langsungnya. Oleh karena itu, jika dicermati secara saksama, gagasan estetis (baca: wacana) tari tidak dapat dipisahkan dari struktur partikular teks yang berhubungan dengannya, yakni bahasa partikular teks tari.

### 3/.

Pada hakikatnya, kompleksitas struktur semiotis itu sebanding dengan kompleksitas gagasan estetis yang ditransmisikan. Artinya,

ketika gagasan estetis yang disampaikan bersifat rumit, sistem semiotis yang digunakan untuk menransmisikannya juga menjadi lebih rumit. Dalam konstruksi sistem semiotis, seluruh ruang yang ada di dalamnya benar-benar sarat oleh kompleksitas yang memang diperlukan dan penting kehadirannya.

Struktur ekspresi estetis lebih rumit daripada struktur apapun yang bersifat keseharian. Gagasan estetis di dalamnya tidak bisa disamakan dengan gagasan dalam ekspresi biasa. Dalam kaitan ini, metode untuk memperhitungkan “isi-gagasan” dan “ciri-ciri estetis” memang berbeda. Akan tetapi, salah kaprah memang seringkali terjadi. Teks-teks tari pada umumnya seringkali dikelirukan karena didekoding dengan cara yang bertele-tele dan mubazir dalam menjelaskan gagasan yang sesungguhnya dapat diekspresikan dengan struktur yang sederhana dan ringkas.

Wacana estetis, yakni sesuatu yang berada di balik teks, direalisasikan melalui proses *linkage*, melalui struktur, dan tidak dapat eksis di luar struktur: gagasan koreografer direalisasikan dalam model realitas ciptaannya. Dalam hubungan ini, kita membutuhkan orang yang mampu menunjukkan ketidakbermaknaan pengamatan untuk mengisolasi gagasan dalam karya tari, dan orang yang mampu secara konstan memandu khalayak dalam sebuah labirin lingkaran keterhubungan yang tak terhingga, yang membangun esensi tari, sesuai dengan kaidah-kaidah “ke-tari-an” yang berperan sebagai basis lingkaran-lingkaran keterhubungan tersebut.

Dalam perspektif epistemologis, pernyataan bahwa “bentuk” berkaitan erat dengan “isi/konten” bisa saja dibenarkan. Akan tetapi, pernyataan itu tidak merefleksikan relasi struktur dan gagasan estetis yang benar-benar tepat. Pernyataan metaforik bahwa “Bentuk + Isi = Gelas/

Cangkir + Kopi/Teh” menunjukkan kualitas-kualitas yang menceraiberaikan dalam kaitannya dengan suatu karya tari. Semua analogi spasial yang diterapkan pada konsep bentuk pada dasarnya hanya cenderung menjadi analogi. Secara aktual, ciri statik berkaitan erat dengan beragam spasialitas, diam-diam juga menyusup ke dalam konsep bentuk.

Gagasan estetis apapun, termasuk yang tidak memiliki rujukan apapun,<sup>52</sup> tetap diekspresikan dalam keseluruhan struktur estetis. Analogi kesehariannya, kita niscaya tidak akan mengempur dinding tembok untuk mencari di manakah rancangan rumah itu telah “dipenjarakan.” Sebuah rancangan tidak didinding-tembokkan, tetapi direalisasikan dalam proporsi bangunan. Rancangan itu merupakan gagasan arsitek, struktur bangunan adalah realisasinya. Berdasarkan analogi tadi, gagasan-isi estetis karya tari adalah strukturnya. Sebuah gagasan dalam suatu karya tari selalu merupakan sebuah model karena merekonstruksi gambaran realitas keseharian. Akibatnya, gagasan estetis tidak dapat dibayangkan di luar struktur. Dualisme bentuk dan isi harus diganti dengan konsep “gagasan” sebagai sesuatu yang direalisasikan dalam hubungan antara struktur dan hal-hal yang tidak eksis di luar struktur itu.

Struktur yang diubah akan membawa gagasan yang berbeda bagi khalayak penikmat. Akibatnya, karya tari tidak memiliki “elemen formal” dalam pengertian biasa kata itu. Teks tari adalah sebuah gagasan yang dikonstruksi secara rumit. Semua elemen yang mengkonstruksinya adalah elemen-elemen yang bermakna.

---

52 Saya selalu ingat teks-teks koreografis Icuk Ismunandar, dan juga Utik Setyastuti, yang beberapa nomornya saya tonton.



4/.

Teks estetis apa pun dapat dipandang sebagai sesuatu mekanisme yang diorganisasikan secara khusus, yang bisa saja mengandung suatu gagasan estetis yang dikonsentrasikan secara tinggi. Jika kita membandingkan “kosakata bahasa sehari-hari” dengan “sebiju puisi,” “satu set cat” dengan “lukisan,” atau “kosagerak dengan sebuah tarian,” kita segera menyadari bahwa elemen kedua dari setiap pasangan tersebut dapat memuat, menyimpan, dan menyampaikan volume gagasan estetis yang berada di luar kapasitas elemen pertama. Dalam kaitan ini, sebuah pesan harus dilihat sebagai fungsi dari jumlah pesan alternatif yang dimungkinkan. Struktur teks estetis, seperti tari, memiliki sejumlah batas yang hampir tak-terbatas, yang membagi tekstualitas itu menjadi segmen-segmen yang setara dengan hal tertentu, dan dapat dianggap sebagai alternatif.

Seorang koreografer, misalnya saja, tidak hanya dapat memilih sesuatu di antara segmen-segmen alternatif, tetapi juga dapat memilih sesuatu di antara tipe-tipe organisasi alternatif; tidak hanya memilih di antara elemen bahasa tarinya yang setara, tetapi juga antartipe bahasa tari. Ketika sebuah era hanya menunjukkan satu pilihan sarana estetis yang begitu kokoh dan tidak ada alternatif lain bagi keadaan hidupnya, teks estetis secara otomatis menjadi kehilangan kapasitasnya untuk menyampaikan pesan. Oleh karena itu, “peningkatan kemungkinan pilihan” adalah kaidah organisasi teks estetis. Segala sesuatu yang otomatis dan tidak dapat dihindari dalam bahasa keseharian diwujudkan sebagai pilihan salah satu kemungkinan yang setara dalam teks estetis.

Gambaran di atas menunjukkan bahwa kita bisa saja menemukan hubungan analog antara materi kehidupan nyata yang terletak di luar

teks dan teks estetis itu sendiri.<sup>53</sup> Artinya, ketika sesuatu yang diwujudkan sebagai kemungkinan “tunggal” dalam hidup yang menjadi elemen tekstualitas, hal itu muncul sebagai hasilnya pilihan kreator. Karena apa? Karena sebagai kreator, koreografer tersebut mampu memilih plot dan subplot lain sebagai varian. Akan tetapi, kita juga sering melihat kenyataan bawa hubungan antara kreator dan khalayak memungkinkan terciptanya alternatif tambahan. Dalam peralihan *dari* kreator *menjadi* khalayak, ukuran ketidakpastian akan muncul. Oleh karenanya, gagasan estetis yang terkandung dalam teks tari juga akan meningkat.

Ketika seorang koreografer melihat bahwa materi ekstra-sistemik yang tidak terorganisasikan secara struktural tidak dapat menyimpan dan menyampaikan gagasan, ia pun dengan segera mengambil langkah pertama menuju penciptaan sebuah teks koreografis, yakni membuat “sistem” tertentu. Jadi, dalam perseteruannya dengan situasi tersebut, ketika seorang koreografer “mengutuk” karya-karya tari periode sebelumnya, yang disebabkan oleh kemungkinan terbatasnya “bahasa” tari konvensional, diciptakanlah karya tari baru dengan “kemungkinan tak terbatas.”

Kemungkinan tak-terbatas, absensinya kaidah estetis, dan kebebasan total dari batasan yang ditekan oleh suatu sistem, jelas bukan merupakan hal yang ideal bagi komunikasi estetis-koreografis. Apalagi, seperti yang telah sering kita lihat, semakin kompleks sistem kaidah, semakin bebas pula komunikasi estetis. Jika kita mengasumsikan bahwa kebebasan dan ragam komunikasi dalam teks-realistik-keseharian terkait dengan ketiadaan kaidah estetis (“koreografer yang terlepas bebas dari

---

53 Saya jadi ingat teks-teks garapan Utik Setyastuti dan Miroto, tentu juga Ben Suharto dan Sardono W. Kusumo sebagai pendahulunya

konvensi," " koreografer terikat oleh apa pun", " koreografer mengambil bentuk dan isi yang berasal dari kehidupan keseharian"), kita pun terjebak dalam mengambil pandangan realistik yang naif tentang berbagai hal, yang tentu saja akan dibantah oleh sejarah seni maupun teori komunikasi estetis.

Penciptaan struktur merupakan syarat tindakan, dan bukan merupakan tindakan komunikasi itu sendiri. Dalam komunikasi estetis, seluruh sistem hubungan memperoleh suatu karakter yang lebih kompleks. Dalam teks estetis, bahasa teks juga menjadi penghela gagasan, yang dicapai melalui cara-cara tertentu. Seorang koreografer dapat "memilih bahasa tari" yang dikehendaknya untuk membangun teks, walaupun cara memilihnya tidak langsung terlihat oleh khalayak. Oleh karena itu, dalam tari terdapat dua macam kecenderungan yang bekerja secara simultan, yakni kecenderungan untuk membatasi bahasa dan kecenderungan mengatasi demarkasi tersebut. Salah satu di antara dua kecenderungan itu mendominasi teks koreografis tertentu secara historis, tetapi tidak menghilangkan kecenderungan yang berlawanan.

Dalam kaitannya dengan penjelasan di atas, kemenangan teks estetis-koreografis setara dengan kekalahan karena membatalkan alternatif resolusi yang diusulkannya sendiri. Ketika unsur-unsur yang secara struktural berlawanan dengan sistem itu menembusnya, khalayak tari "dipaksa" menjadi ragu dalam memilih kode penguraian. Semakin rumit pilihannya, semakin lebih banyak pesan estetis-koreografis yang dihelanya. Akan tetapi, jika salah satu dimungkinkan untuk beberapa sistem estetis-koreografis yang setara, masing-masing tetap dapat diprediksi di dalam batas-batasnya sendiri. Hanya saja, dalam kaitannya dengan kelompok struktur yang paralel, setiap sistem estetis-koreografis

menciptakan kemungkinan pilihan. Struktur pun akan mendapatkan kembali pesan estetis-koreografis.

5/.

Sebagai teks, sebuah karya tari memiliki “dua” (atau beberapa) sisi bahasa yang bersifat “simultan.” Bukan hanya elemen tekstual-koreografis yang memiliki dua makna (atau makna jamak), melainkan keseluruhan struktur tari tertentu menjadi pembawa pesan estetis-koreografis. Keseluruhan struktur tari akan berfungsi memproyeksikan dirinya ke norma-norma struktur lain.

Sarana penting untuk mengaktifkan struktur informasional adalah “pelanggarannya.” Sebuah teks-koreografis tidak hanya merepresentasikan implementasi norma-norma struktural, tetapi juga pelanggarannya. Ia berfungsi dalam bidang struktural yang ganda, yang terdiri atas kecenderungan untuk membangun dan sekaligus melanggarnya. Meski masing-masing kecenderungan berusaha mendominasi dan menghancurkan yang berlawanan, kemenangan salah satunya akan berakibat fatal bagi teks-koreografis. Kehidupan teks-koreografis tergantung pada ketegangan timbal-balik di antaranya: bersifat resiprokal.

Struktur bahasa teks-koreografis dapat dilanggar jika ia tidak sepenuhnya diimplementasikan, putus-putus, dan atau terpisah-pisah secara fragmentaris. Artinya, ketika suatu karya memang sengaja dibuat secara tidak lengkap. Misalnya saja, sebuah sajian tari dengan wajah, tubuh, kaki, dan tangan sang penari yang hanya “disketsakan,” sajian tersebut jelas merupakan sebuah teks-koreografis yang konvensi-konvensinya berbeda dalam hal pusat sajian dan jelajah pola lantai sebuah sajian. Akan

tetapi, terdapat kasus-kasus tertentu yang menunjukkan bahwa suatu teks-koreografis yang “belum selesai” dapat secara estetis mengaktifkan strukturnya. Hal itu memaksa kita untuk menerima tekstualitas yang secara sadar dan sengaja dibiarkan “belum selesai” karena memang diorganisasikan secara partikular.

6/.

Sangat sering suatu struktur dilanggar untuk mengaktifkannya, yakni untuk memperkenalkan elemen ekstra-struktural. Mungkin hal-hal tersebut milik struktur lain. Akan tetapi, hal-hal tersebut mungkin merupakan elemen struktur yang tidak diketahui. Untuk itu, kita harus menyelesaikan sistem kode yang sesuai. Karena apa? Karena setiap tipe budaya dicirikan oleh seperangkat fungsi yang dilayani oleh objek budaya material yang sesuai, pelebagaan ideologis, teks, dan sebagainya. Seperangkat fungsi tertentu juga inheren dalam seni dari zaman yang berbeda. Pada berbagai tingkatan, hal-hal itu termasuk fungsi-fungsi “menjadi teater”, “menjadi tari”, “menjadi seni tinggi”, atau “menjadi *gecul*,” dan seterusnya. Fungsi sosial dilayani oleh mekanisme yang cocok baginya.

Ketika sebuah teks-koreografis secara simultan memasuki banyak perpotongan struktur-ekstra-tekstual dan setiap elemen teks memasuki banyak segmen struktur intra-tekstual, teks-koreografis pun menjadi penghela makna yang hubungan-hubungannya luar biasa kompleks. Fakta bahwa sebuah teks-koreografis menyampaikan sejumlah besar pesan yang terhubung secara partikular dengan ciri-ciri struktural seperti pergeseran dominasi-dominasi struktural, pada saat itulah elemen struktural dapat diprediksi secara otomatis mundur ke latar belakang

dan dominasi struktural dipindahkan ke tingkat lain yang belum diotomatisasikan dalam teks-koreografis tertentu.

Pada satu sisi, studi kita terhadap teks-koreografis sebagai keseluruhan struktural menunjukkan bahwa hal-hal yang orisinal dan unik dalam sebuah karya tari tidak terlibat dalam struktur apa pun. Oleh karena itu, keorisinalan dan keunikan hanya dapat diakses oleh “empati” impresionistik dan bukan analisis yang tepat. Sebaliknya, keorisinalan dan keunikan terjadi pada perpotongan banyak struktur dan menjadi miliknya secara simultan, yakni “memainkan” banyak makna yang muncul dalam prosesnya.

Di sisi lain, deskripsi apa pun tentang satu tingkat struktural secara tak terelakkan memiskinkan kekayaan semantis teks-koreografis. Oleh karena itu, deskripsi tersebut harus dianggap sebagai tahap heuristik murni dalam studi teks-koreografis, yang dilahirkan oleh keinginan yang sepenuhnya sah untuk mencari metode yang tepat bagi penyelesaian masalah-masalah sederhana, dan selanjutnya, untuk mendekati deskripsi struktural yang lebih kompleks. Hal-hal itu tidak dimaksudkan untuk mereduksi teks-koreografis menjadi sistem yang tidak ambigu, dan kemudian memberikan interpretasi akhir terhadapnya. Perbandingan antara teks-koreografis dan kehidupan bukanlah hal baru. Untuk itu, kajian tentang struktur teks-koreografis pun menjadi signifikan untuk semua disiplin-disiplin saintifik (psikologis, sosiologis, edukatif, kultural, politis).

7/.

Terdapat kecenderungan di antara kita bahwa tatkala menelaah suatu karya, apapun genrenya, seni dipandang atau diperlakukan

sebagai “ekspresi” senimannya sebagai kreator. Pada sisi lain, seni dipandang atau diperlakukan sebagai representasi kehidupan, bahkan seni dipandang sebagai sesuatu yang mampu membangkitkan efek pragmatis bagi khalayaknya, baik secara individual maupun secara sosial; baik efek emosional maupun efek intelektual. Tentu saja, masing-masing pihak memiliki argumentasi ilmiahnya sendiri-sendiri. Tegangan “antar-doktrin seni” tersebut sah adanya.

Bagi para formalis, telaah seni harus tidak pernah keluar dari batas yang ditetapkan oleh karya itu sendiri. Akan tetapi, seyogianya disadari bahwa telaah internal terhadap teks dan tekstualitas seni, belum cukup memadai untuk mengatasi kompleksitas karya seni itu sendiri. Apalagi jika dikaitkan dengan persoalan hubungan antara seni dan masyarakat. Dengan memahami struktur karya seni sebagai sebuah komposisi semantis yang kompleks dan dengan menimbang kembali hubungan oposisional antara “bentuk dan isi,” diharapkan telaah seni sudah mengambil langkah pertama ke arah kejelasan hakikat semiotis karya seni. Dengan cara pandang seperti ini, telaah pun akan sampai interpenetrasi antara realitas sosial dan teks seni.

Paparan di atas juga berlaku bagi teks-koreografis tari. Dengan beranalogi pada pandangan Mukarovsky, teks-koreografis pada hakikatnya merupakan suatu sistem penandaan yang dinamik. Menurut konsepsi ini, masing-masing karya tari adalah sebuah struktur, yaitu struktur yang merujuk pada hal yang mendahuluinya. Jadi, struktur tidak bebas dari sejarah, tetapi dibentuk dan ditentukan oleh suatu rangkaian diakronik. Rangkaian itu tidak terbatas ukuran dan skopnya.

Struktur-struktur tersebut seharusnya tidak dipandang sebagai sesuatu yang terlepas, bebas, atau sebagai entitas yang bisa mencukupi

diri sendiri. Perubahan-perubahan dalam struktur tunggal, akan serta merta mengubah persepsi terhadap yang lain, yakni struktur yang terkait dengannya. Akan tetapi, yang lebih penting mengenai struktur-struktur tersebut adalah bahwa struktur itu bertindak sebagai tanda-tanda. Teks-koreografis itu sendiri sebagai suatu tanda yang kompleks, sebagai suatu "fakta semiotik" yang menjembatani koreografer dan khalayak. Dengan melihat teks-koreografis dari perspektif semiotik, di satu sisi, pengidentifikasian teks-koreografis dengan pikiran subjek khalayak atau dengan persepsi koreografer, dapat dihindari. Pada sisi lain, memperlakukan teks-koreografis "hanya" sebagai refleksi realitas sosial, juga dapat diminimalkan.

Dengan mempertimbangkan dua hambatan tersebut, teks-koreografis ditempatkan dalam konteks yang baik, misalnya dalam rangka mengkaji respons estetikanya. Melalui ancangan seperti itu, hakikat semiotis teks-koreografis akan dapat direngkuh. Pertama, sebagai suatu tanda yang komunikatif. Kedua, sebagai sebuah struktur yang otonom. Dalam aspek komunikatifnya itu, teks-koreografis mirip dengan *parole*, yaitu manifestasi ujaran yang aktual dalam suatu sistem "bahasa" tertentu. Hanya saja, "keseluruhan" teks-koreografis seharusnya dipahami sebagai suatu "pesan." Teks-koreografis tertentu seharusnya tidak dilihat sebagai "isi" yang disampirkan pada tabung atau "bentuk" yang tidak bermakna. Sebagai struktur yang otonom, teks-koreografis dapat dibagi menjadi tiga komponen. Pertama, artefak, yakni simbol sensoris yang terkait dengan terminologi Saussure *signifiant* (*signifier*, "penanda"). Kedua, objek estetik yang ada dalam kesadaran sosial dan berfungsi sebagai makna (*signifie*, *signified*, "yang ditandai atau petanda"). Ketiga, hubungannya dengan benda yang ditandai, yakni aspek referensial tanda itu.



Walaupun dua fungsi teks-koreografis tersebut memasukkan khalayak ke dalam kerangka kerja telaah, komponen kedua karya seni, yakni fungsi kemandiriannya, merupakan komponen yang terbanyak memberi saran pada teori tari. Karena kesadaran sosial ditekankan, realitas sosial bukan sebagai pengganggu dalam kerja telaah. Subjek penerima tidak tidak dilihat sebagai sesuatu yang mandiri atau individu-ideal. Subjek penerima bukanlah subjek fenomenologis, yang abstrak, dan juga bukan penerima ideal yang akrab sekali dengan sejarah tari. Penerima lebih merupakan dirinya sendiri sebagai produk hubungan sosial.<sup>54</sup>

Dengan mempertimbangkan teks-koreografis sebagai tanda sosial dan khalayaknya sebagai “makhluk sosial atau anggota kolektivitas,” semiologi yang dianjurkan oleh Mukarovsky bersifat sosiologis atau semio-sosiologis. Implikasinya, refleksi mekanistik atas realitas yang sudah terbentuk bukan hal yang utama karena yang terpenting adalah prakiraan seberapa jauh penetrasi utama realitas ke dalam struktur teks-koreografis dan khalayaknya.

8/.

Aspek sosiologis berkaitan erat dengan pertimbangan terhadap norma tertentu. Pendekatan terhadap masalah norma estetis melalui sosiologi merupakan pendekatan yang dimungkinkan, bahkan merupakan perlengkapan dasar kajian. Dikatakan demikian karena pendekatan sosiologi memungkinkan dilakukannya kajian terhadap kontradiksi dialektis antara variabilitas dan multiplisitas norma estetis berikut hak-

---

54 J. Mukarovsky. 1970. *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*. Terjemahan Mark E. Suino. Ann Arbor, Mich: University of Michigan.

haknya terhadap validitas yang konstan, secara mendetil. Interaksi sosial dan pergeseran norma-norma perlu diperhitungkan sebagai sesuatu yang utama.

Dalam kaitannya dengan norma estetis, terdapat dua kesimpulan yang penting untuk dicatat. Pertama, norma-norma itu tidak statik sebagai konstruk *eternal* ("abadi"). Kedua, ko-eksistensi beberapa perbedaan dan bahkan pertentangan norma, merupakan hal-hal yang biasa terjadi.

Penetapan norma-norma estetis, evaluasi terhadap karya tari, dan berbagai fungsi tari dalam masyarakat tertentu tidak dapat dipisahkan dari kondisi-kondisi tempat karya tari tersebut diciptakan, kemungkinan-kemungkinan distribusi, dan keseluruhan faktor yang terkait dengan kondisi dan citarasa pasar. Teks-koreografis termasuk dalam atmosfer fenomena sosial yang tersusun dari beberapa rangkaian atau struktur-struktur. Walaupun mungkin seseorang menegaskan bahwa terdapat kemandirian yang *relatif* dari rangkaian-rangkaian tertentu, tidak ada rangkaian yang benar-benar independen.

Agaknya tidak mungkin untuk memutuskan dengan dasar artefak saja apakah artefak itu merupakan pembawa fungsi estetis. Hampir setiap objek dan hampir setiap tindakan pada prinsipnya dapat dijamin mempunyai suatu fungsi estetis. Sebuah fungsi estetis diaktualisasikan dalam konteks sosial tertentu. Pemberian dinamika-dinamika situasi sosial ini mengimplikasikan bahwa kehadiran dan intensitas fungsi estetis benar-benar dinamis. Fungsi estetis mungkin bersifat dominan, dan mungkin pula sekunder. Dominannya fungsi estetis menunjukkan subordinasi (bukan suatu ketidakmunculan) fungsi-fungsi lain, misalnya fungsi praktis dan fungsi simbolik. Akibatnya, perhatian diarahkan pada

tanda itu sendiri. Fungsi estetis cenderung untuk mengurangi suatu teks-koreografis ke arah sebuah tanda yang otonom.

Fungsi estetis dapat menjadi pembeda faktor sosial dalam hal-hal ketika objek atau tindakan tertentu mempunyai fungsi estetis bagi sebuah kelas sosial, meskipun dianggap tidak mempunyai fungsi estetis oleh kelas sosial lain. Dalam hubungan ini, secara Mukarovskyan fungsi estetis mempunyai tiga kualitas penting, yakni (a) suatu objek atau tindakan ketika fungsi estetis dominan diisolasi oleh fungsi estetis tersebut. Fungsi estetis berarti konsentrasi yang maksimum pada (aspek formal) tindakan-tindakan tertentu; (b) fungsi estetis menumbuhkan kesenangan atau kebahagiaan; (c) fungsi estetis terutama dikaitkan dengan bentuk objek atau tindakan; ia mampu mengganti fungsi-fungsi lain yang tidak lagi dimiliki oleh objek atau tindakan itu karena waktu.

Dalam seni apapun, termasuk dalam tari, norma estetis dilanggar. Sebuah sistem seni dalam perkembangannya melanjutkan sebagian ciri norma periode sebelumnya, dan pada waktu yang sama menciptakan norma-norma baru dengan merusak beberapa norma yang lama. Namun, tidak benar jika dikatakan bahwa norma lama hilang begitu saja manakala norma yang baru muncul. Beberapa norma dapat hadir secara serempak dalam semacam hubungan kompetitif pada saat setiap norma berlomba agar lebih dominan. Suatu perbedaan kualitas berhubungan dengan perbedaan usia: norma yang lebih tua dan lebih familiar menghimbau khalayak yang berbeda dibandingkan dengan norma baru. Dalam tingkatan masyarakat yang lebih terdidik, norma estetis yang baru dapat lebih cepat dikuasai daripada di lingkungan yang tidak begitu terpelajar, ketika norma estetis berkaitan erat dengan norma lain, misalnya norma-norma etis utilitarian.

Fungsi estetis menciptakan norma dan nilai estetis, termasuk ukuran yang menera nilai tersebut. Norma adalah sebuah konstruksi yang mendasarkan diri pada nilai yang diberikan berulang-ulang. Dalam perspektif Mukarovskyan, nilai estetis dapat dibedakan menjadi tiga tataran. *Pertama*, rentang fungsi estetis meliputi suatu wilayah yang lebih luas daripada rentang nilai estetis itu, yaitu masalah nilai estetis dalam memutuskan suatu objek atau tindakan tertentu yang hanya bersifat sekunder dan tidak ditujukan pada semua kasus ketika fungsi estetis merupakan subordinasi bagi fungsi lain. *Kedua*, pemenuhan norma bukanlah kondisi (syarat) nilai estetis yang penting, khususnya ketika nilai estetis mendominasi nilai-nilai lain seperti dalam seni, termasuk teks-koreografis. Sementara di luar seni dipusatkan pada norma, dan di dalam seni hubungannya benar-benar terbalik: suatu norma diderivasikan dari nilai. Di luar seni pemenuhan norma sinonim dengan nilai; dan di dalam seni, khususnya seni “tinggi”, norma seringkali dilanggar. *Ketiga*, nilai estetis berhubungan dengan nilai non-estetis yang diorganisasikan oleh karya seni. Hal yang sama juga diterapkan bagi sistem nilai penerima. Nilai estetis dalam seni dapat dianggap dominan tatkala nilai tersebut mengubah nilai non-estetis ke dalam elemen struktur estetis yang lengkap. Dengan demikian, deskripsi karakter tertentu dalam suatu teks-koreografis tertentu mungkin menyajikan nilai etis yang “baik” atau “jelek,” tetapi akan dipersatukan dalam struktur teks keseluruhan.

Nilai estetis biasanya dibedakan menjadi tiga jenis, yakni nilai estetis aktual, nilai universal, dan nilai evolutif. Nilai estetis aktual merupakan akibat tindakan individual yang unik. Proses evaluasi estetis ditentukan oleh perkembangan imanen dari struktur artistik itu sendiri di satu pihak, dan oleh sikap penerima dan pembagian struktur sosial di pihak

lain. Fungsi seni yang spesifik termasuk keterlibatannya pada hubungan manusia dengan realitas, dan hanya dapat dilaksanakan apabila seni mengandung hubungan yang kuat dengan sistem nilai khalayaknya.

Nilai universal dapat dijumpai dalam potensialitas formal suatu karya seni untuk memfungsikan sesuatu yang bernilai estetis dalam bidang sosial yang sama sekali berbeda. Sementara itu, nilai evolutif suatu teks ditentukan oleh dinamika-dinamika perkembangannya. Teks-teks seni yang dikelompokkan kembali yang mungkin mengubah norma-norma tentang teks artistik dari periode sebelumnya menerima nilai evolusi yang positif; sedangkan teks yang mengasimilasikan norma-norma warisan yang tidak berubah menerima nilai evolusi yang negatif.

**Lereng-Merapi: Maret 2023**

# Membaca “Arak-arakan”, Merawat Legacy Bu Hermien

**G. R. Lono Lastoro Simatupang**  
Dosen Departemen Antropologi FIB UGM

Kehadiran buku *Arak-Arakan. Seni Pertunjukan dalam Upacara Tradisional di Madura* karya A. M. Hermien Kusmayati (alm.) saya pandang sebagai salah satu tonggak penting bagi kajian seni pertunjukan di Indonesia. Betapa tidak? Buku suntingan hasil penelitian “Dimensi Seni Pertunjukan dalam Ritus Prosesi di Madura” (Kusmayati, 2000: v) ini disusun oleh seorang dosen jurusan Seni Tari, Institut Seni Indonesia Yogyakarta yang juga pelatih tari putri di Pura Pakualaman Yogyakarta. Dua ranah kegiatan utama bu Hermien tersebut bisa dibayangkan hampir tidak bersinggungan dengan persoalan arak-arakan. Kurikulum pendidikan di Jurusan Seni Tari ISI Yogyakarta maupun pelatihan tari putri di Pura Pakualaman utamanya berfokus pada tari yang digelar di area yang lebih terbatas, baik ruang tertutup maupun terbuka. Menimbang ranah kerja bu Hermien yang berbeda dari fenomena yang dikajinya, curahan perhatian beliau pada arak-arakan saya baca sebagai tawaran perluasan kajian dan penyajian tari pada format arak-arakan yang selama ini tidak atau belum biasa dilakukan akademisi tari – meskipun sudah biasa dipraktikkan warga masyarakat pengampu tradisi.

Menyambut tawaran beliau, dalam tulisan saya melakukan pembacaan kritis buku tersebut untuk mengenali dan mendiskusikan pemikiran pokok penting yang diajukan bu Hermien serta peluang tindak lanjut *legacy* (peninggalan) yang diberikan pada kita. Pembacaan dilakukan dari perspektif kajian pergelaran (*performance studies*).

*Arak-arakan. Seni Pertunjukan dalam Upacara Tradisional di Madura* memaparkan arak-arakan (prosesi) dalam ritual *rokat tase'* (ruwatan laut), *rokat desa* (bersih desa), dan *kamantan* (pengantin) di Madura. Anak-judul buku tersebut, *Seni Pertunjukan dalam Upacara Tradisional di Madura*, memancing saya untuk berpikir ulang. Anak-judul tersebut dapat dibaca sebagai pernyataan bahwa dalam upacara tradisional di Madura terdapat seni pertunjukan. Artinya, anak-judul buku tersebut mengasumsikan a) upacara tradisional dan seni pertunjukan adalah dua entitas yang berbeda/terpisah di Madura, dan b) upacara tradisional merupakan entitas besar yang memuat komponen seni pertunjukan di dalamnya. Namun, pembacaan seperti itu ternyata tidak selaras dengan pernyataan bu Hermien berikut ini: "Tanpa melupakan bahwa bentuk yang disajikan itu adalah upacara, di dalamnya terkandung komponen-komponen yang apabila dicermati dapat dicerna dan dinikmati sebagai suatu seni pertunjukan" (Kusmayati 2000: 19. Garis bawah ditambahkan). Kalimat tersebut mengandung asumsi berbeda dari pembacaan sebelumnya; yaitu a) keseluruhan upacara itu sendiri dapat dipahami sebagai seni pertunjukan, bukan sebatas komponen tertentu dalam upacara, dan b) pemahaman upacara sebagai seni pertunjukan dapat dicapai melalui cara pandang tertentu. Tafsir atas kalimat ter kutip di atas kiranya tidak melenceng dari judul disertasi doctoral beliau yang dipertahankan tahun 1999: "Seni Pertunjukan Upacara di Pulau Madura 1980 – 1998."

(Kusmayati, 2000: 111). Judul disertasi tersebut secara jelas menunjukkan posisi yang diambil bu Hermien: upacara di pulau Madura itu sendiri adalah seni pertunjukan, yang disebutnya seni pertunjukan upacara.

Tiga hal di atas mencerminkan problematika akademis menghadapi ambiguitas ritual dan seni pertunjukan. Meskipun bu Hermien telah 'menyelesaikan' ambiguitas tersebut dalam disertasinya dengan penamaan baru 'seni pertunjukan upacara' namun istilah itu belum populer di kalangan akademisi tari Indonesia. Ambiguitas status *rokat tase'* dan *kamantan* (apakah ritual atau seni pertunjukan) yang dihadapi bu Hermien mengingatkan saya pada pendapat Richard Schechner – seorang dosen teater di New York University (NYU), pelopor kajian pertunjukan (*performance studies*).

Dalam *Performance Studies. An Introduction* (pertama terbit tahun 2002 dan pada tahun 2013 diterbitkan edisi ketiga) Schechner menyatakan bahwa obyek material Kajian Pertunjukan (*performance studies*) bukan sebatas seni pertunjukan yang secara akademis dipisahkan dalam tari, musik, dan teater (catatan: di ISI Yogyakarta lebih lanjut dibedakan dalam karawitan, pedalangan, dan etnomusikologi). Lebih luas dari itu, obyek material Kajian Pertunjukan juga mencakup berbagai jenis tindakan (*actions*) interaksi sosial dan inter-personal seperti ritual keagamaan, ritual sosial, permainan, upacara, pengobatan, dan lain sebagainya, yang secara konvensional telah dikaji dan diteorisasikan dalam disiplin ilmu sosiologi, antropologi, folklore, psikologi, linguistik, komunikasi, dan lain sebagainya (baca juga buku Marvin Carlson: *Performance. A Critical Introduction*). Singkat kata, segala tindakan dalam peristiwa publik (*public events*) dapat menjadi obyek material Kajian Pertunjukan. Hanya saja, Schechner mengingatkan, di antara Tindakan-tindakan publik tersebut



ada yang oleh warga pengampunya dinamai *pergelaran (performance)*, dan ada pula yang tidak disebut demikian. Oleh karenanya, bila warga pengampunya memang menyebutnya *pergelaran* maka gejala itu *is performance*; sedangkan bila tidak demikian maka gejala itu disebut *Schechner as performance* (Schechner, 2013: 38). Dengan kata lain, *is performance* adalah pendekatan emik; sedangkan *as performance* adalah pendekatan etik. Peristiwa interaksi publik yang oleh pelakunya tidak dikategorikan *pergelaran* tetap dapat dikaji secara akademis sebagai *pergelaran*.

Mengingat buku Schechner maupun Carlson tidak tercantum dalam Daftar Kepustakaan *Arak-arakan*, dan tahun penerbitannya pun lebih awal daripada tahun penerbitan buku Schechner, diduga bu Hermien pada saat itu belum membaca kedua buku tersebut. Meskipun demikian, jelas *Arak-arakan* memiliki banyak persinggungan dengan pemikiran yang dikembangkan dalam kajian *pergelaran*. Lantas, darimana bu Hermien memperoleh ide untuk mengkaji secara akademis upacara yang berada di luar keseharian akademisnya?

Barbara Kirshenblatt-Gimblett, salah seorang eksponen perintis kajian *pergelaran* di NYU, menceritakan bahwa pendirian Departmen of Performance Studies di NYU dipicu semakin maraknya praktik teater garda-depan yang mengaburkan batas-batas antara drama, tari, ritual, musik, realitas panggung dan realitas sosial, dan sebagainya (Schechner, 2013: 12). Mungkin pendorong serupa juga terjadi pada bu Hermien. Namun, kemungkinan lebih besar pendorong bagi bu Hermien berupa pengalaman pribadi semasa hidup dan dibesarkan dalam lingkungan budaya Madura perantauan di Bondowoso, seperti ditulis Prof. Triyono Bramantyo dalam kata pengantar buku *Arak-arakan*. Bagi saya hal itu

mencerminkan keberanian dan kesediaan bu Hermien untuk membawa masuk praktik kehidupan masyarakat yang dialaminya ke dalam dunia akademis yang ditekuni. Praktik kehidupan masyarakat pasti tidak serapi dan sejelas ilmu pengetahuan, berbagai bentuk bercampur, berkelindan, dan bahkan mungkin saling bertabrakan. Bu Hermien menyikapi kerumitan serupa itu tidak dengan cara memisahkan atau mengabaikannya karena tidak selaras dengan akademis; namun justru memandang kerumitan praktik masyarakat sebagai tantangan akademis untuk memperoleh kejelasan. Bahkan bila dirasa perlu demi kejelasan, bu Hermien tidak segan menciptakan nama baru (Seni Pertunjukan Ritual). Sikap akademis seperti itulah yang saya pandang sebagai *legacy* terpenting yang diberikan bu Hermien pada kita.

Pertanyaannya, kemudian, apakah kita telah merawat dan mengembangkan *legacy* tersebut? Apakah kita telah membawa masuk desain arak-arakan ke dalam dunia pendidikan serta menempatkannya sebagai salah satu pilihan bentuk pergelaran yang diajarkan kepada peserta didik? Atau: aspek arak-arakan apa sajakah dapat diaplikasikan dan dimanfaatkan dalam karya seni pertunjukan panggung? Tentu, masih banyak hal yang dapat dipetik dari *legacy* bu Hermien, dan hanya dengan mempelajari secara serius karya-karya beliau kita dapat merawat dan mengembangkannya.

### Daftar Pustaka

- Kusmayati, Hermien A.M.. 2000. *Arak-arakan. Seni Pertunjukan dalam Upacara Tradisional di Madura*. Yogyakarta: Yayasan Untuk Indonesia.
- Schechner, Richard. 2013. *Performance Studies. An Introduction*. Third edition. Oxon: Routledge.

Carlson, Marvin. 2018. *Performance. A Critical Introduction*. Third edition.  
London & New York: Routledge



# Penelitian Etnokoreologi Tari Tradisi Nusantara

(Mengenang Prof. Dr. A.M. Hermien Kusmayati)

**Victor Ganap**

Board of Asia-Pacific Society for Ethnomusicology

## I. Ranah Budaya

Penelitian Etnokoreologi dalam konteks wawasan Keindonesiaan bersumber dari Kebhinekaan Ranah Budaya Tari Tradisi Nusantara, tumbuh melalui substansi Koreografis dan Etnisitas Pribumi yang mengandung unsur Tradisi Lokal, Dialek Lokal, Kaidah Lokal, Kearifan Lokal, dan Habitus Lokal. Ranah Budaya Tari Tradisi Nusantara semata-mata merupakan Tradisi Lisan Tarian non-literasi dengan proses pembelajaran yang perseptif imitatif, sehingga notasi hanya sekedar catatan pribadi, dalam bentuk simbol-simbol gerak yang dapat dieksekusi dengan mudah dalam dimensi kinestetik yang tidak terstandarisasi. Tari Tradisi Nusantara senantiasa diekspresikan penarinya melalui kreasi berolah-tubuh dari lubuk hati yang mendalam secara intuitif paradigmatik, dan tidak terikat pada media narasi atau literasi.

Ranah Budaya Tari Tradisi Nusantara tampil dalam fenomena Logika, Etika, dan Estetika dalam menggelar karya-karya Tari yang padat dengan nilai-nilai filosofis yang telah mentradisi dan diwariskan secara turun-temurun. Nilai-nilai yang memiliki derajat adiluhung itu dinyatakan secara individual maupun berkelompok. Fenomena Logika

dalam proses pembelajaran Tari berbasis pada hitungan dari setiap gerak tubuh agar mencapai homogenitas yang harmonis, sedangkan fenomena Etika terlihat dari penampilan busana yang melindungi dan mendukung kebebasan tubuh untuk bergerak, yang mencapai puncaknya pada fenomena Estetika dengan mempertontonkan berbagai potensi keindahan kreatif yang dapat dicapai secara maksimal dari sosok tubuh manusia. Menurut teori Tripartisi Semiotika, ekosistem Tari Tradisi Nusantara terbagi atas tiga tahapan, yaitu:

- 1) Tahapan *Poietic* saat sebuah komposisi Tari diciptakan oleh seorang koreografer, yang berawal dari sebuah ide penciptaan dengan konsep perancangan yang disusun secara kreatif dalam berbagai bentuk simbolik. Ide penciptaannya bersifat multidimensional, yang tidak sekedar menampilkan dimensi kinestetik dalam bentuk gerak tubuh, tapi juga dimensi visual dalam bentuk kostum dan tata panggung, yang kemudian dilengkapi dengan dimensi sonoris, melalui media iringan gamelan atau waditra lainnya yang menyatu dengan lantunan pesindhen.
- 2) Tahapan *Immanent* yang menghadirkan secara nyata konsep perancangan koreografi di atas pentas, sebagai mediasi dalam menjembatani proses penyajian koreografer dan penerimaan penonton, sehingga tahapan ini juga berfungsi sebagai tahapan yang netral.
- 3) Tahapan *Esthetic* berupa persepsi yang timbul dari penonton terhadap pertunjukan Tari yang digelar, mulai dari sekedar sebuah komentar singkat secara lisan, hingga sebuah interpretasi yang dianalisis secara akademik menghasilkan kritisi berupa tulisan ilmiah. Tahapan *Esthetic* pasca pertunjukan Tari tidak memiliki batas waktu,

tergantung dari populasi masyarakat yang tertarik untuk menelitinya lebih lanjut. Teori Psikologi Kognitif, menyatakan bahwa Tripartisi Semiotika sebuah karya koreografi tidak hanya dinilai dari bagaimana karya itu dirancang dan digelar, melainkan juga dari bagaimana karya itu dinikmati, dipahami, bahkan dipelajari. Dengan demikian, universalitas Hak-Cipta sebuah karya Tari Tradisi Nusantara secara kolektif tidak lagi sekedar menjadi milik Koreografer yang **mencipta**, melainkan juga milik Penari yang **menggelar**, bahkan juga milik Peneliti yang **mengkaji**, kendati mereka berasal dari Ranah Budaya yang serumpun atau beragam sekalipun.

### Kebhinekaan Ranah Budaya Tari Tradisi Nusantara



ACEH	SUNDA	DAYAK	BALI	BUGIS	AMBON	PAPUA
BATAK	JAWA	KUTAI	LOMBOK	TORAJA	TERNATE	
MINANG	MADURA	BANJAR	FLORES	MANADO	ARUKEI	
MELAYU	BETAWI	MELAYU	TIMOR	GORONTALO	TANIMBAR	

## II. Etnisitas Pribumi

Etnisitas Pribumi adalah Modal Sosial yang patut dimiliki setiap Peneliti, dalam bentuk penguasaan terhadap Properti Lokal dari salah satu Ranah Budaya Tari Tradisi Nusantara. Keberhasilan tingkat Akurasi dan Kesahihan dalam Penelitian Etnokoreologi terhadap Tari Tradisi

Nusantara lebih banyak ditentukan oleh Kapasitas Peneliti dengan kriteria:

- 1) Berstatus Peneliti Pribumi dalam Kebhinekaan Ranah Budaya Tari Tradisi Nusantara yang mengandalkan pada Etnisitas Pribumi dan menguasai seluruh Properti Lokal dari Ranah Budayanya sendiri, sehingga diyakini bahwa melalui penggunaan Metodologi yang tepat sesuai permasalahan, hasil penelitiannya akan memiliki tingkat akurasi yang tinggi.
- 2) Berstatus Peneliti Non-Pribumi termasuk Peneliti Asing yang kebetulan tertarik dan berupaya untuk memahami sebagian Properti Lokal dari salah satu Ranah Budaya Tari Tradisi Nusantara yang ditelitinya. Namun demikian, tetap diyakini bahwa melalui penggunaan Metodologi yang canggih sekalipun, proses penelitiannya akan menghadapi berbagai kendala dalam menerapkan komunikasi dengan para narasumber di lapangan, yang hanya mampu bermediasi dalam dialek lokal, sehingga proses penelitiannya membutuhkan waktu yang sangat panjang, ditambah lagi dengan potensi hasil penelitiannya yang relatif diragukan kesahihannya.

#### Etnisitas Pribumi Ranah Budaya Tari Tradisi Nusantara



### **III. Penelitian Etnokoreologi**

Penelitian Etnokoreologi dapat dilakukan berdasarkan contoh kajian berikut:

1. Etnokoreologi Klasik: mengkaji Tari Tradisi Nusantara dalam derajat kebangsawanan
2. Etnokoreologi Tradisional: mengkaji Tari Tradisi Nusantara yang bersifat kerakyatan
3. Etnokoreologi Pendidikan: mengkaji Tari Tradisi Nusantara yang bernilai edukatif
4. Etnokoreologi Ritual: mengkaji Tari Tradisi Nusantara dalam berbagai upacara ritual
5. Etnokoreologi Hibrida: mengkaji Tari Tradisi Nusantara proses akulturasi budaya
6. Etnokoreologi Komparasi: mengkaji berbagai Tari Tradisi Nusantara yang analogis
7. Etnokoreologi Populer: mengkaji Tari Tradisi Nusantara yang berorientasi komersial
8. Etnokoreologi Terapan: mengkaji Tari Tradisi Nusantara dalam fungsi sosial

Penelitian Etnokoreologi juga dapat dilakukan dengan memilih topik yang penting dan menarik untuk diteliti. Berikut ini adalah contoh topik penelitian yang dapat mengakomodasi berbagai kajian sub-disiplin Etnokoreologi.



1. *Antisipasi Tari Tradisi Nusantara Memasuki Abad Ke-21*
2. *Kontinuitas dan Perubahan Tari Tradisi Nusantara*
3. *Kajian Morphologi Tari Tradisi Klasik Nusantara*
4. *Tari Tradisi Nusantara Dalam Perspektif Pendidikan*
5. *Apropriasi Tari Tradisi Nusantara Bagi Pendidikan Karakter Anak*
6. *Hibriditas Tari Tradisi Nusantara Melalui Jalur Sutera Maritim*
7. *Kaji-ulang Teori Etnokoreologi Tari Tradisi Nusantara*
8. *Sakralitas Upacara Ritual Tari Tradisi Nusantara*
9. *Teori Kinestetik dan Karakteristik Gerak Tari Tradisi Nusantara*
10. *Tari Tradisi Nusantara Dalam Ruang Sibernetik*
11. *Organologi Waditra Sebagai Elemen Musik Tari Tradisi Nusantara*
12. *Interaksi Budaya Antarwilayah Tari Tradisi Nusantara*
13. *Negosiasi Artistik Dalam Kontestasi Tari Tradisi Nusantara*
14. *Inkulturasasi Tari Tradisi Nusantara Dalam Perspektif Ibadah Religi*
15. *Revitalisasi Gagrak Populer Dalam Tari Tradisi Nusantara*

#### **IV. Kesimpulan**

1. Etnisitas Pribumi dengan berbagai kriteria lokalnya telah terintegrasi dalam setiap Ranah Budaya Tari Tradisi Nusantara dari Aceh hingga Tanah Papua.
2. Penelitian Etnokoreologi tentang Tari Tradisi Nusantara yang berbasis Etnisitas Pribumi dapat dilakukan oleh setiap Peneliti, khususnya Peneliti Pribumi.

3. Paradigma Etnisitas Pribumi menjadi Landasan Ideal bagi Akurasi Penelitian Etnokoreologi yang bertujuan Preservasi dan Konservasi Nilai-Nilai Tradisi.

## **V. Saran**

1. Setiap Peneliti Tari Tradisi Nusantara agar memposisikan dan memprioritaskan potensi dirinya sebagai Peneliti Pribumi, untuk menjamin kontinuitas keutuhan dari kekayaan nilai-nilai tradisi dan kearifan lokal Ranah Budayanya.
2. Setiap Peneliti Tari Tradisi Nusantara agar tidak mengeksekusi atau menjustifikasi kaidah substansi Etnisitas Pribumi Ranah Budaya Tari Tradisi Nusantara menurut kaidah substansi yang berpedoman pada budaya Barat.

## **VI. Rekomendasi**

1. Mendirikan dan memberdayakan forum Masyarakat Etnokoreologi Indonesia.
2. Memfasilitasi Program Penelitian Etnokoreologi bagi para Peneliti Pribumi dari setiap Ranah Budaya Tari Tradisi Nusantara.
3. Setiap Ranah Budaya Tari Tradisi Nusantara agar memiliki Museum Koleksi Etnokoreografi hasil Penelitian Etnokoreologi yang pernah dilakukan.
4. Menyelenggarakan Seminar Nasional mengundang para Peneliti Etnokoreologi untuk bertukar pengetahuan dan pengalaman tentang ekosistem Tari Tradisi Nusantara.

5. Menggelar Festival Etnokoreologi mengundang para Seniman Tari Tradisi Nusantara. untuk tampil dalam Kontestasi yang berbasis Pembinaan Tata Kelola Seni.
6. Menerbitkan Jurnal Etnokoreologi yang terindeks dan berkala.
7. Mendorong partisipasi Peneliti Etnokoreologi Tari Tradisi Nusantara sebagai peserta forum tahunan International Conference of Asia-Pacific Society for Ethnomusicology.

## VII. Proposal Penelitian

Penyusunan Proposal agar dilakukan melalui Perumusan Judul secara Sistematis:

Contoh Judul : *Negosiasi Artistik Dalam Kontestasi Tari Tradisi Nusantara Kategori Tarian Rakyat Tingkat Nasional Tahun 2019*

Payung Disiplin : Etnokoreologi

Objek Formal : Tari Tradisi Nusantara

Objek Material : Tarian Rakyat

Permasalahan : Negosiasi Artistik

Kultur Penelitian : Kontestasi Tingkat Nasional

Kurun Penelitian : 2019

Metode Penelitian : Observasi Kuantitatif Tari sebagai Ilmu Positivistik (S1)

Analisis Kualitatif Tari sebagai Karya Humanistik (S2)

Konsepsi Interpretatif Tari sebagai Pernyataan  
Hermetik (S3)

Target Penelitian : Kriteria Negosiasi Artistik Berbasis Etnisitas  
Pribumi



# Tari Golek Menak dalam Dialektika Perkembangan Tari Gaya Yogyakarta<sup>55</sup>

**Bambang Pudjasworo**

Purnatugas Dosen Jurusan Tari, FSP ISI Yogyakarta

## I. Pendahuluan

Dalam sejarah seni pertunjukan Indonesia tercatat bahwa proses interaksi sosial dan budaya dengan kebudayaan lain telah berpengaruh kuat pada munculnya berbagai macam *genre* seni pertunjukan di Jawa. Salah satu dari seni pertunjukan tersebut adalah Wayang Golek Menak, yaitu jenis pertunjukan wayang dan dramatari Jawa yang menggunakan sumber materi dramatik dari cerita Menak, suatu karya fiksi yang bersumber pada karya sastra yang berasal dari Persia, yaitu kitab *Qissa I Emr Hamza*. Kitab ini ditulis pada masa pemerintahan Sultan Harun Ar Rasyid (766-809 M). Persebaran kitab *Qissa I Emr Hamza* yang dibawa para pedagang muslim Persia ke kawasan Asia Tenggara, telah mempengaruhi khasanah sastra Melayu, sehingga dikenal ada suatu wiracarita yang dinamakan *Hikayat Amir Hamzah*. Oleh para pedagang Melayu *Hikayat Amir Hamzah*, yang merupakan cerita Menak versi Melayu, selanjutnya disebarluaskan ke Jawa, Bali, Lombok, hingga Makasar. Dengan demikian teks Amir Hamzah yang dikenal dalam sastra Nusantara semula berasal dari sastra Melayu (Van Ronkel, 1895).

---

55 Sebagian dari tulisan ini pernah dipakai sebagai bahan ceramah di Bentara Budaya Jakarta pada tanggal 19 Oktober 2017.

Persebaran cerita Menak ini sekaligus diikuti oleh proses enkulturasi, sehingga cerita yang berasal dari Persia tersebut kemudian terinternalisasi ke dalam lingkungan budayanya yang baru dan dianggap telah menjadi milik dari lingkungan budaya itu. Proses pembudayaan ini justru membuka kemungkinan yang lebih luas bagi cerita Menak untuk ditafsir ulang dan disesuaikan dengan lingkungan budaya, pandangan hidup, dan kepercayaan masyarakat setempat. Dengan demikian tidak mustahil apabila kemudian lahir banyak versi mengenai cerita Menak, seperti yang berkembang di Jawa Barat, Jawa Tengah, Bali, Lombok, dan Bugis. Di Jawa proses transliterasi terhadap kisah Amir Hamzah mulai dilakukan pada tahun 1715 M oleh Carik Narawita atas perintah Kanjeng Ratu Mas Balitar, permaisuri Susuhunan Pakubuwana I dari Kartasura (Soedarsono, 1989; Susiyanto dalam <http://susiyanto.wordpress.com/> ). Pada tahun 1787 Raden Ngabehi Yasadipura I, salah seorang pujangga Keraton Surakarta, mereproduksi karya Carik Narawita dan digubah dalam bentuk tembang *macapat*. Serat Menak versi Yasadipuran inilah yang selanjutnya diterbitkan dalam bentuk buku beraksara Jawa oleh Balai Pustaka Volkslectuur Batavia pada tahun 1930 dalam 46 jilid (Florentinus Suryanto, 2011: 1), yang memuat kisah mulai dari **Menak Sarehas** sampai **Menak Lakat** (gugurnya Amir Ambyah). Serat Menak gubahan Yasadipura tersebut adalah: \_\_\_\_\_

1.	Menak Sarehas	13.	Menak Kandhabumi
2.	Menak Lare	14.	Menak Kuwari
3.	Menak Srandhil	15.	Menak China
4.	Menak Suluh	16.	Menak Malebari
5.	Menak Ngajrak	17.	Menak Purwakandha
6.	Menak Dhemis	18.	Menak Kustub
7.	Menak Kaos	19.	Menak Kalakodrat
8.	Menak Kuristam	20.	Menak Sorangan

9.	Menak Biraji	21.	Menak Jamintoran
10.	Menak Kanin	22.	Menak Jaminambar
11.	Menak Gandrung	23.	Menak Talsamat
12.	Menak Kanjun	24.	Menak Lakat

(Amir Rochyatmo, 2014: 69)

Di antara lakon-lakon yang termuat dalam Serat Menak, ada termuat lakon-lakon yang dipandang suci dan gawat, yaitu lakon Menak Lakat yang mengisahkan gugurnya Wong Agung Menak Jayengrana, dan lakon Jaminambar yang di dalamnya antara lain memuat cerita lahirnya Nabi Muhammad SAW. Pada umumnya lakon-lakon tersebut dihindari atau tidak dipentaskan.

Proses transliterasi dan enkulturasi cerita Menak ini menyebabkan kisah Amir Hamzah mengalami penyesuaian dengan budaya Jawa. Setiap proses penyalinan, penyaduran, atau penerjemahan naskah memang dapat berakibat pada timbulnya variasi teks atau perbedaan pembacaan. Seorang penyalin atau penyadur selalu berusaha meresepsi karya sastra yang lain dan kemudian mentransformasikannya ke dalam karyanya. Mengacu pada prinsip intertekstualitas dari Riffaterre (1978) dan teori resepsi, Zachrun Istanti menjelaskan bahwa dalam menyalin atau menyadur Serat Menak, si penyalin atau penyadur selalu menyertakan gagasan dan horison harapannya sendiri yang ditransformasikan ke dalam teks hasil salinannya atau sadurannya (Zachrun Istanti, dalam *Humaniora*, 2006: 116). Dengan demikian sangat dimungkinkan terjadinya perubahan atau pengayaan dalam penyebutan nama-nama tokoh, tempat, dan negara. Nama-nama diri seperti Amir Hamzah diubah menjadi Amir Ambyah, Wong Agung Menak Jayengrana, Jayadimurti; Ammar ibn Omayya diubah menjadi Umarmaya; Qobat Shehriar diubah menjadi



Kobat Sarehas; Buzurch Mihr diubah menjadi Betal Jemur; Bakhtak diubah menjadi Patih Bestak; Badiuz Zaman diubah menjadi Iman Suwangsa; Zhopin Kaus diubah menjadi Klono Jobin; Adi Ma'dikarab diubah menjadi Jemblung Umar Madi; Mihr-Nigar diubah menjadi Dewi Muninggar; Landhaur ibn Sadan diubah menjadi Lamdahur; Geli Savar diubah menjadi Kelaswara; Mihr-Afroz diubah menjadi Dewi Marpinjung; dan Unekir diubah menjadi Dewi Adaninggar. Nama-nama negara juga mengalami perubahan, misal Mekah penyebutannya menjadi Puser Bumi; Akko menjadi Parang Akik; Medain menjadi Medayin. Karakter tokohnya pun juga disesuaikan dengan karakter tokoh dalam pewayangan Jawa, misalnya Amir Ambyah atau Jayengrana disamakan dengan Arjuna atau Panji; Dewi Muninggar disamakan dengan Dewi Sumbadra atau Dewi Sekartaji; Lamdahur disamakan dengan Bima atau Kartala; Prabu Nuserwan disamakan dengan Prabu Duryudana; dan Patih Bestak disamakan dengan Patih Sengkuni (Soedarsono, ed.,1989). Setelah mengalami proses transliterasi dan transformasi dari Hikayat Amir Hamzah dalam Sastra Melayu, maka tampaklah bahwa teks Serat Menak Jawa memang lebih kaya, karena orang Jawa memang suka menambah dan memperluas semua cerita yang dibacanya (Van Ronkel, 1895: 184; Poerbatjaraka, 1957: 109; Zachrun Istanti, 2006: 116).

Menurut Poerbatjaraka (1957) cerita Menak memiliki kemiripan dengan cerita Panji, terutama karena adanya tokoh punakawan dan penggambaran yang berulang-ulang dalam setiap peristiwa (Poerbatjaraka, 1957). Tampaknya dalam proses transliterasi dan transformasi dari Hikayat Amir Hamzah dalam Sastra Melayu ke dalam teks Serat Menak Jawa, banyak dipengaruhi oleh cerita Panji yang sudah lebih dahulu ada dan sudah sangat populer di kalangan masyarakat

Nusantara waktu itu. Dalam khasanah sastra Jawa, dikenal beberapa versi Serat Menak yaitu:

- (1) *Menak Pasisir*
- (2) *Menak Kartasura*
- (3) *Menak Pang*
- (4) *Menak Yasadipura*

(Poerbatjaraka, 1957; Zachrun Istanti, 2006)

Perkembangan lebih lanjut dari *Menak* gaya *Pasisiran* ini mempengaruhi terbentuknya versi lain pertunjukan wayang golek, yaitu Wayang Golek *Cepak* atau Wayang Golek *Papak*. Genre wayang golek ini banyak berkembang di wilayah pantai utara Pulau Jawa, seperti Tuban, Rembang, Tegal, Brebes, Cirebon, dan Indramayu. Ceritanya terutama mengacu pada kisah-kisah persebaran agama Islam di daerah masing-masing.

## II. Cerita Menak Dalam Seni Pertunjukan Jawa

Menurut sebuah historiografi tradisional Jawa, *Serat Sastramiruda*, wayang golek *Menak* disebutkan sebagai hasil kreasi dari Sunan Kudus pada tahun 1506 untuk kebutuhan syiar agama Islam di Jawa. Selain wayang golek *Menak*, Sunan Kudus juga menciptakan wayang *gedhog* dengan lakon Panji (Soedarsono, 2001: 112). Penjelasan dalam *serat Sastramiruda* tersebut menunjukkan bahwa jauh sebelum dilakukan proses transliterasi Hikayat Amir Hamzah menjadi Serat Menak oleh Carik Narawita pada jaman pemerintahan Paku Buwana I di Kartasura, cerita Menak telah terlebih dahulu dikenal oleh masyarakat Jawa dalam

bentuknya sebagai sastra lisan. Fakta sosial ini menstimulasi gagasan Sunan Kudus untuk menciptakan *wayang golek Menak* agar dapat dimanfaatkan untuk syiar agama Islam. Semenjak itu *wayang golek Menak* menjadi semakin populer di kalangan masyarakat Jawa, baik sebagai seni pertunjukan istana (keraton) maupun sebagai seni pertunjukan rakyat yang berkembang di desa-desa.

Seiring dengan semakin merosotnya kesusastraan Hindu Jawa, sebagai akibat dari pengambil alihan kekuasaan Majapahit oleh penguasa Islam pada abad XVI, maka popularitas cerita Menak di kalangan masyarakat Jawa telah menginspirasi lahirnya beberapa genre seni pertunjukan Jawa, seperti *wayang golek Menak*, *Jabur*, *Panjidur*, *Srandhul*, *wayang wong Menak*, *Srimpi* dan *Bedhaya* dengan lakon Menak. Pada awalnya *wayang golek Menak Jawa* berkembang di daerah pesisir utara Pulau Jawa, yang selanjutnya menyebar ke daerah Tegal, Cirebon, dan Banyumas. Pertunjukan *wayang golek Menak* menggunakan media boneka wayang yang terbuat dari kayu dan dimainkan tanpa menggunakan kelir. Instrumen musik yang digunakan untuk mengiringi pertunjukan *wayang golek Menak* adalah seperangkat gamelan Jawa berlaras *slendro* dan *pelog*, sedangkan sumber materi dramatiknyanya adalah cerita Menak.

*Jabur* adalah salah satu bentuk dramatari rakyat Jawa yang menggunakan lakon Menak. Seni pertunjukan ini terutama populer di daerah Sleman, Yogyakarta. Selain *Jabur*, dramatari rakyat Jawa lain yang menggunakan cerita Menak adalah *Srandhul*. Pada masa pemerintahan Sultan Hamengku Buwono VII dan VIII, di desa-desa, dan bahkan di kampung-kampung di sekitar Keraton Yogyakarta banyak bertumbuhan jenis seni pertunjukan *Srandul*. Sumber materi dramatik yang digunakan dalam *Srandul* diambil dari *Serat Menak* dengan lakon antara lain *Rebutan*

*Pedhang Kangkam Pamor Kencana, Ndhulang Mas, dan Jatikema*, sedangkan instrumen pengiringnya terdiri dari *bendhe, terbang, kendhang, dan angklung* (Ben Suharto, 1999: 15). Para penari *Srandhul* ini seringkali juga diminta untuk membantu pelaksanaan pertunjukan *wayang wong* di dalam keraton sebagai penari prajurit (*wadyabala dhupakan*). Salah seorang bangsawan Keraton Yogyakarta yang sangat gemar pada pertunjukan *Srandhul* adalah KPH. Yudonegoro III (Patih Danurejo VII). Kegemarannya pada dramatari rakyat *Srandhul* tersebut pada akhirnya mempengaruhi bentuk penyajian dari hasil karyanya yang terkenal, yaitu opera tari Jawa *Langen Mandra Wanara*.

Sebagai sumber materi dramatik, cerita Menak tidak hanya digunakan untuk pertunjukan *wayang golek Menak* dan dramatari saja, melainkan juga digunakan untuk tari *bedhaya* dan *srimpi*. Sebelum *wayang wong Menak* diciptakan, cerita Menak sudah terlebih dahulu digunakan sebagai sumber materi dramatik dalam tari *bedhaya* dan *srimpi* di Keraton Yogyakarta. Sebagai contoh adalah tari *Bedhaya Sinom* karya Sri Sultan Hamengku Buwono VIII yang mengisahkan pertempuran antara Dewi Adaninggar dan Dewi Kelaswara. Selain itu ada juga tari *Srimpi Muncar* yang mengisahkan pertempuran antara Putri China (Dewi Widaninggar) dan Dewi Rengganis. Sementara itu tari *Srimpi Pandhelori* menceritakan peperangan antara Dewi Sudarawerti (putri kerajaan Parangakik) dan Dewi Sirtupelaeli (putri kerajaan Karsinah) untuk memperebutkan Wong Agung Menak Jayengrana, sedangkan tari *Srimpi Irim-irim* mengisahkan pertempuran antara Dewi Bonowati dan Dewi Kuroisin. Baik tari *Bedhaya* maupun tari *Srimpi* menggunakan instrumen musik pengiring berupa seperangkat gamelan Jawa berlaras *slendro* dan *pelog*.

### III. Wayang Wong Menak

*Wayang wong Menak* seringkali juga disebut dengan nama *ringgit golek Menak* atau *wayang wong golek Menak* atau *wayang golek Menak*. Dramatari istana Jawa ini adalah *yasana nDalem* (ciptaan) Sri Sultan Hamengku Buwono IX pada tahun 1941. Sumber materi dramatik yang digunakan adalah cerita Menak. Mengawali proses penciptaannya, Sultan Hamengku Buwono IX mengundang Ki Widiprayitno, seorang dalang *wayang golek Menak* dari Sentolo, Kulon Progo, untuk memperagakan kepiawaiannya mendalang *wayang golek Menak* di Bangsal Kasatriyan, Keraton Yogyakarta. Pertunjukannya disaksikan langsung oleh Sultan Hamengku Buwono IX dan para ahli tari dari Keraton Yogyakarta (Sudharso Pringgobroto, 1971: 91). Kendatipun setelah itu berhasil diciptakan satu dramatari baru di Keraton Yogyakarta, yaitu *wayang wong Menak*, namun Sultan Hamengku Buwono IX masih belum puas, sehingga 45 tahun kemudian beliau meminta agar gerak tari, *gendhing*, kostum, dan karakterisasi peran untuk *wayang wong Menak* disempurnakan. Selama lebih dari 2 (dua) tahun para seniman, budayawan, dan akademisi bekerja keras untuk mewujudkan gagasan Sultan tersebut, sehingga akhirnya hasil penyempurnaan tari *Golek Menak (wayang wong Menak)* berhasil diwujudkan pada tahun 1989 dalam satu pertunjukan *wayang wong Menak* dengan lakon *Kelaswara Palakrama* di Bangsal Kepatihan Yogyakarta. Akan tetapi pada saat itu Sultan Hamengku Buwono IX tidak sempat menyaksikan, karena beliau telah lebih dahulu dipanggil menghadap Sang Maha Pencipta pada tahun 1988. Gagasan kreatif Sultan Hamengku Buwono IX untuk menciptakan *wayang wong Menak*, tampaknya bukan tanpa alasan. Sebagaimana para sultan pendahulunya, Sultan Hamengku Buwono IX tampaknya juga menginginkan suatu *culture identity* yang menjadi

penanda masa pemerintahannya. Sebagaimana ayahandanya, Sultan Hamengku Buwono VIII, yang pada era pemerintahannya ditandai dengan puncak keemasan pertunjukan *wayang wong* gaya Yogyakarta, maka pada masa pemerintahan Sultan Hamengku Buwono IX ditandai dengan penciptaan *wayang wong Menak* (*wayang wong golek Menak*) yang merupakan koreografi baru dan sekaligus sebagai identitas budaya baru bagi Keraton Yogyakarta.

Diamati dari segi karakteristik gerak tarinya, *wayang wong Menak* memiliki suatu keunikan tersendiri. Sikap dan gerak tubuh cenderung kaku, akan tetapi tidak diperkenankan sekedar menirukan gerakan *wayang golek* yang terbuat dari kayu. Prinsipnya adalah *anjoged golek* (menari tari *golek*) dan bukan *golek anjoged* (seperti boneka kayu yang menari). Oleh karenanya seorang penari *golek Menak* tetap harus berpegang pada prinsip-prinsip dasar tari gaya Yogyakarta yang meliputi: *deg*, *mendhak*, *pupu mlumah*, *cethik*, *weteng nglempet*, *tolehan*, dan *pandangan*. Semuanya itu penerapannya harus disesuaikan dengan karakteristik tarinya. Khusus untuk tari *golek Menak*, seorang penari harus menguasai teknik *rubuh bareng*, *unjal napas*, dan *api-api wuta* (seolah seperti tidak melihat)<sup>56</sup>. Penari *golek Menak* harus menguasai dan harus mampu menyelaraskan *wiraga*, *wirama*, dan *wirasa* untuk tari *golek Menak*. Selain itu, sebagai penari gaya Yogyakarta, seorang penari juga harus berpegang pada prinsip-prinsip kejiwaan yang sering disebut dengan istilah Filsafat Joged Mataram, yaitu:

---

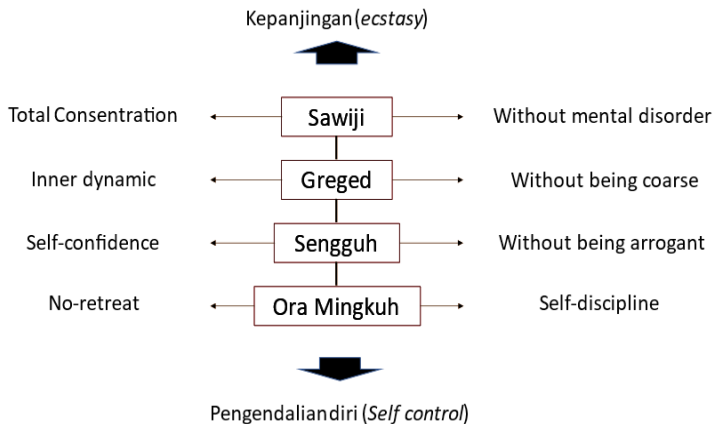
56 *Api-api wuta* adalah sebuah istilah yang saya dapatkan dari rama Atmo Nityo, seorang guru tari di Keraton Yogyakarta dan penari *wayang wong Golek Menak* pada masa awal pemerintahan Sultan Hamengku Buwono IX.

1. *Ora mingkuh*, yang berarti memiliki kemauan keras, penuh tanggung jawab dan pantang mundur (*no-retreat*) akan tetapi harus disertai dengan usaha untuk membangun disiplin diri (*self-discipline*).
2. *Sengguh*, yang berarti percaya diri (*self-confidence*), akan tetapi tanpa harus mengarah pada kesombongan atau arogansi (*without being arrogant*).
3. *Greged* adalah dinamika atau semangat jiwa (*inner dynamic*), yang sering dibaratkan seperti api yang membara di dalam jiwa seseorang. Dalam hal ini *gregeed* harus dilakukan dengan suatu pengendalian diri untuk tidak mengarah pada kekasaran (*without being coarse*).
4. *Sawiji*, yang berarti konsentrasi secara total (*total concentration, focus*) akan tetapi tanpa harus menimbulkan ketegangan atau kekacauan dalam jiwa (*without mental disorder*).

Menurut Pengeran Suryobrongto, manifestasi proses kristalisasi Joged Mataram tersebut ada dua macam, yaitu: *self-control*, yang artinya penguasaan lahir dan batin, dan *kepanjingan (ecstasy)*. Dalam hal ini *self-control* menggambarkan adanya unsur keterbatasan, sedangkan *ecstasy* menggambarkan adanya unsur kebebasan. Bebas tetapi terbatas adalah gambaran dari sifat paradoks dalam filsafat *Joged Mataram*. Ben Suharto, (1990), dalam diagram *Sastra Wirasa Munggeeng Joged Mataram*, menjelaskan tentang sifat paradoks tersebut sebagai suatu manifestasi dari pergeseran tingkat kesadaran penari di dalam usahanya untuk mewujudkan kesatuan harmonis antara simbol dan makna dalam tari. Oleh karena itu penjabaran masing-masing prinsip dasar tersebut dalam perilaku menari harus diletakkan pada kemampuan penguasaan penari terhadap prinsip keseimbangan antara *ecstasy* di satu sisi dengan *self control* di sisi lain.

Artinya agar menari (*anjoged*) tetap bisa tampil di dalam tingkat kewajaran dari tari (*joged*) itu sendiri, maka di dalam diri penari unsur-unsur pembentuk *ecstasy* atau *kepanjangan* (yaitu focus, dinamika, percaya diri, dan pantang mundur) harus diletakkan secara seimbang dengan unsur-unsur pembentuk *self-control* (yaitu: kondisi tanpa ketegangan jiwa, tanpa kekasaran, tanpa kesombongan, dan penuh kedisiplinan). Dengan kata lain *ecstasy* dan *self-control* secara simultan harus dikuasai oleh seorang penari pada saat ia melaksanakan kewajibannya. Tingkat kewajaran dari seorang penari ketika ia harus membawakan peran ataupun ketika ia harus menarikan tarian tertentu, akan sangat tergantung pada kemampuan dari penari tersebut di dalam usahanya untuk menerjemahkan (menjabarkan) tingkat penguasaan *ecstasy* dan *self-control* selaras dengan tuntutan watak dasar peran ataupun tari yang sedang dibawakannya.

Filsafat Joged Mataram  
(Menurut rumusan B.P.H. Suryobrongto)





## IV. Nilai Ajaran Dalam Cerita Menak

Cerita Menak ini sesungguhnya mengisahkan perjuangan untuk menegakkan kebenaran di jalan Allah sesuai ajaran Nabi Ibrahim. Peristiwa-peristiwa yang digambarkan dalam cerita ini terjadi sebelum masa kerasulan Nabi Muhammad SAW. Dikisahkan bahwa pada waktu itu di kawasan Timur Tengah berada dalam masa jahiliyah dan banyak orang-orang kafir penyembah berhala. Amir Ambyah atau Jayengrana, tak kenal lelah terus berjuang menegakkan kalimat Allah dengan menghadapi tantangan kaum kafir, sambil menantikan kedatangan Nabi akhir zaman yang akan segera tiba, yaitu Nabi Muhammad SAW. Oleh karenanya dapat dikatakan bahwa cerita Menak ini mengandung nilai ajaran tentang Dakwah dan Jihad. Selain itu, cerita Menak juga mengandung ajaran lain yang saya sebut sebagai **ajaran asketisme**.

### Asketisme Dalam Cerita Menak

Secara etimologis istilah *ascetic* berasal dari bahasa Yunani Kuna *askēsis* yang berarti latihan. Dalam konteks pembicaraan ini, istilah asketisme dimaknai sebagai usaha dari seseorang atau sekelompok orang dalam melakukan latihan untuk “menghilangkan keinginan atau hawa nafsu jasmaniah” dengan tujuan untuk mencapai kesempurnaan spiritual. (Sartono Kartodirdjo, 1999: 119). Ajaran asketisme dikenal luas dan dipraktekkan dalam berbagai keyakinan keagamaan, sebagai upaya untuk membentuk *self discipline* dan pencegahan nafsu. Dalam kehidupan orang Jawa asketisme antara lain muncul dalam bentuk *nglakoni prihatin*, *tarak brata*, *cegah dhahar lawan nendra*, puasa, dan bertapa. Latihan untuk menguasai jasmani demi mencapai kesempurnaan spiritual inilah yang sering disebut dengan istilah *mesu budi* sebagaimana tercantum dalam

*pupuh-pupuh tembang macapat* Serat Wedhatama ajaran KGPA. Mangku Negoro IV. Sartono Kartodirdjo memaknai *mesu budi* sebagai bentuk asketisme intelektual yang mencakup disiplin mental spiritual, yaitu suatu bentuk latihan kemampuan kognitif dalam segala aspeknya, baik aspek logis, kritis, analitis, maupun diskursif. (Sartono Kartodirdjo, 1999: 120). Pencapaian kesempurnaan spiritual melalui *laku mesu budi* ini tiada lain dimaksudkan untuk membentuk pribadi-pribadi yang lebih mengutamakan kebahagiaan orang lain (*.....tan api ing siyang ratri, hamemangun karyenak tyasing sasama*), sebagaimana tercantum dalam *tembang macapat* di bawah ini:

### ***Sekar Macapat Sinom***

*Nulada laku utama,  
Tumrape wong tanah Jawi,  
Wong Agung ing Ngeksiganda,  
Panembahan Senapati,  
Kepati Amarsudi,  
Sudanen hatwa lan napsu,  
Pinesu tapabrata,  
Tan api ing siyang ratri,  
Hamemangun karyenak tyasing sasama.*

(KGPA. Mangku Negoro IV, *Serat Wedhatama*)

Sebagai ajaran hidup orang Jawa, perilaku asketik senantiasa dianjurkan dan banyak disampaikan melalui petuah-petuah (*tuntunan*) para *dhalang* ketika sedang menggelar lakon *wayang*. Apabila kita periksa pada sastra klasik Jawa, asketisme antara lain terkandung dalam kisah *Arjuna Wiwaha*, *Lubdaka*, *Panji* dan *Menak*. Dalam banyak bagian dari cerita *Menak* dikisahkan bagaimana Wong Agung Menak Jayengrana sebagai sosok manusia yang suka memberikan pertolongan tanpa pamrih

kepada siapa saja yang sedang mengalami penderitaan. Bahkan hidupnya dipertaruhkan demi menjaga keselamatan dan mewujudkan ketentraman hidup masyarakat. Nilai positif yang diajarkan melalui praktek asketisme Wong Agung Menak Jayengrana adalah ajaran yang sarat dengan nilai-nilai *altruism* (altruisme), yakni pembentukan sifat, sikap, dan perilaku yang lebih mengutamakan kepentingan orang lain daripada kepentingan dirinya sendiri.

### Daftar Pustaka

- Istanti, Kun Zahroen. 2006. "Warna Lokal Teks Amir Hamzah Dalam Serat Menak" dalam Jurnal *Humaniora*, Vol. 18 No. 2, Yogyakarta: Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Gadjah Mada.
- Kartodirdjo, Sartono. 1999. *Multi Dimensi Pembangunan Bangsa: Etos Nasionalisme dan Negara Kesatuan*. Yogyakarta: Kanisius.
- Mangku Negoro IV, KGPA. *Serat Wedhatama*.
- Poerbatjaraka, R.M. Ng. 1957. *Kapustakan Djawa*. Djakarta: Djambatan
- Pringgobroto, Sudharso. 1971. "Tari Djawa Di Daerah Djawa Tengah: Pendekatan Historis Komparatif". Skripsi Sarjana Akademi Seni Tari Indonesia, Yogyakarta.
- Rochyatmo, Amir. 2014. "Napak Tilas Jelajah Persebaran Cerita Menak" dalam Jurnal *Jumantara*, Vol. 5 No. 1.
- Ronkel, Van. 1895. *De Roman van Amir Hamza*. Leiden: EJ. Bill.
- Soedarsono, R.M., ed. 1989. *Tari Golek Menak*. Yogyakarta: Inspeksi Kebudayaan DIY.

- Soedarsono, R.M. 2001. "Mask in Javanese Performing Arts" dalam Djoko Moerdiyanto and Rudi Corens, *Mask: The Other Face of Humanity*. Yogyakarta: International Mask Festival
- Suryanto, Florentinus. 2011. "The Story of Jayengrono (Wayang Golek Menak)". University of Vienna, Austria.
- Susiyanto. "Cerita Menak" dalam <http://susiyanto.wordpress.com/>
- Suharto, Ben. 1990. "Dance Power: The Concept of Mataya in Yogyakarta Dance". Unpublished thesis for Master Degree in UCLA.
- Suharto, Ben, N. Supardjan, dan Rejomulyo. 1999. *Langen Mandra Wanara: Sebuah Opera Jawa*. Yogyakarta.





# Movement and Sound Behavior in The Ethnopsychology Applications

**Djohan**  
Music Psychologist

*This article is dedicated to commemorate a friend, colleague, and dance education figure who has passed away and gone to eternal life in heaven.*

Dances and music are everywhere and have long been of interest to various disciplines outside of the humanities. Ethnographic data shows that dance and music have real roles and functions in social interactions across various societies. Whether realized or not, this reality also influences various preferences and facilitates social relations. This article aims to offer one perspective that can be developed in the field of art research, although it is still not widely done in the archipelago. Because dance and music, as one of humanity's creative performances, have evolved along with human age, starting from ordinary sounds and movements (non-communicative) and then communicating relevant information socially. The need for appropriate social symbols automatically accompanies the increase in groups and diverse populations. Due to its increasing complexity in terms of production and performance, music and dance have become a means of expressing social and cultural information. Thus, the quality and motifs related to everyday life events can become the main information that comes from music and dance movements, both individually and collectively. This opens up opportunities for relevant social content exchange, including coordinating behaviour among group

members, strengthening coalitions, and stabilizing group structures. Regardless of the cultural context diversity that music and dance possess, it must be acknowledged that their communicative aspects may be the same in all societies.

## **I. Prelude**

Dancing is a multisensory experience that involves sight, sound, touch, smell, as well as proprioceptive and auditory sensations. Its characteristics are directed body movements that are deliberately rhythmic and contain elements of ordinary motor activity culture. Thus, it can be said that dance is a universal behavior that contains certain value understandings based on cultural context. While music, which often accompanies dance, is more associated with rhythmic patterns or stimuli, regardless of whether music is a determining factor or not. In contemporary dance, for example, movements are often choreographed even without music, acoustic information, or even rhythm [1]. However, there is also ample evidence to show that dance and music developed together, so it is assumed that dance is a component of human musicality. Similar to the four principles as prerequisites in the discipline of 'biomusicology', a term in research [2] that includes several branches of music psychology and musicology, but here more refers to biology to study musicality in all its forms [3, 4].

Studies on dance are usually somewhat limited to the background of certain societies because they contain more social and cultural information transmitted through symbols and meanings in specific space-time entities [5]. While there is not much explanation from a biological perspective about dance related to its mechanisms and development [6, 4, 7, 8]. Thus, to understand why human dance evolved, besides using a functional

approach, it is also necessary to discuss the nature of the behavior associated with dance, taking into account Darwin's theory of evolution. Likewise, it is important to discuss the phenomenon of dancing behavior that occurs in all societies and may have functional relevance not only for specific environments but for the entire species. It can be assumed that the evolutionary function of human dance and its role in society may not be separated from the motivations that develop in human culture, besides considering dance as a form of art. Although the mechanisms and cause-and-effect of dance are rarely given attention, in reality, it is not limited to culture and human capacity alone but has an analogy with other species. For example, with the discovery of the role of ritual processes in animals and humans, proximate mechanisms and coordination between individuals (such as behavioral synchronization), including the role of music and rhythm in them. Thus, it strengthens the assumption that human dance evolved from ordinary (non-communicative) movements to then communicate relevant social information [9].

However, from an adaptationist perspective, the main issue in the study of dance is its benefits to fitness, both for individuals and groups. At the individual level, good dancing skills may be socially beneficial in attracting a partner, as observed in some animals. Thus, motifs related to this alone are not enough to explain the diversity of human dance expression and where (or among whom) it occurs. Meanwhile, the study of the communicative function of dance in the context of marriage rituals focuses more on sensitivity to the variation in the performances of untrained individual dancers. From the perspective of sexual strategy theory, it is suggested that men and women have developed different preferences and strategies in responding to adaptive gender issues when



choosing a partner. This theory has been successful in predicting gender differences in psychology and sexual behavior, including interpersonal attraction..[10]

Dance and music in rituals are a common occurrence in many places, as they are understood as channels for emotional behavior to show unambiguous signals, both intra- and inter-personally, as stimulators or releases of more efficient behavioral patterns to others, reducing specific disturbances, and containing mechanisms of sexual and social bonding. Dance events are usually performed with others, either planned (e.g., in a performance) or spontaneous (e.g., in an entertainment venue). The former usually requires coordination among dancers and therefore depends on preparation. While the latter is more about free movement, spontaneously adapting to external rhythm or music. Joint dance performances for individuals who do not expose themselves but rather “blend” into the group can fulfill more important social needs.

The genetic influence on the “dance phenotype,” which has received less attention, is also a subject of research on human dance. It is said that there are two contributing polymorphic genes to artistic creativity: the arginine vasopressin 1a receptor (AVPR1a) and the serotonin transporter (SLC6A4). AVPR1a may contribute to dance phenotype given its role in affiliation, social, or mating behavior in all vertebrates, while serotonin plays a role in human “spiritual” matters. [11]. Dance and music may have the same roots in human evolution because both involve temporal sequences of sound and movement and are understood as rhythmic movements [12]. While tone and rhythm are fundamental components of music, the relationship between music and the desire to move also appears to be universal, supported by the perception of music usually

accompanied or related to rhythmic movement [13,14]. That definition can be gleaned from numerous anthropological and ethnographic documentation of cross-cultural dance that depicts cultural diversity and its contextual influence. From a Darwinian perspective, dance must be adaptive when displaying certain abilities or skills that benefit the performer; therefore, there is a hypothesis that good dancers must have higher reproductive success in environments that resemble those of our ancestors. Although this view still needs to be confirmed through studies from various perspectives.

## **II. Behaviour of Movement and Sound**

In the past few decades, the term emotional intelligence has emerged in the field of psychology, leading to significant changes in the study of emotions. Initially, emotions were seen as elements that hinder cognitive processes, but they have since become essential phenomena in providing problem-solving information for everyday human life. Individuals who develop emotionally are said to be able to control their feelings properly and know how to interpret them when dealing with others, thus benefiting positively in all areas of life [15]. Therefore, emotional intelligence is also understood as one of the skills for processing emotional information [16], including knowledge about emotional practices and the ability to use them in life. This construct has been linked to athletic performance, including dance, through systematic studies, and it has been established that the physical, psycho-emotional, and social aspects of dance development are common events [17].

By measuring the emotional intelligence of dancers and determining how they channel their emotions in their artistic career, it can help to

enhance their capacity for self-expression through the body [18]. Therefore, this aspect becomes important for solutions in dancer training, as it has a positive relationship between emotional intelligence and self-efficacy of a teacher [19]. In addition, emotional intelligence is also important to be developed in people who learn dance as a primary factor in maintaining their health condition [20]. Hence, recent studies have discussed the importance of developing emotional intelligence in the training and development of professional dancers [21]. The study includes a positive correlation between overcoming difficulties with emotional perception and the importance of emotional intelligence to be included in training programs and the behavior of professional dancers. It was also found that dance can help improve various aspects of emotional intelligence and is a beneficial component for the affective development of humans [22].

An interdisciplinary approach like the aforementioned research is indeed needed as it can contribute more to the development of prosocial behavior that aligns with emotional development goals. Therefore, if a person is involved in dance and music activities, it will make them feel more confident, thus promoting prosocial behavior in a group and even reducing intergroup prejudice. Continuous involvement in art can usually bring changes in seconds (such as hormonal changes and stress relief), months (improvement in emotional well-being and learning outcomes), and decades (structural changes in the brains of musicians and dancers) as well as skills in expressing and understanding emotions. According to Lauzon [23], dance and music are forms of “trans-verbal play” regulated by their respective timing in the domains of sound and movement. Although some experts say that there is an overlap between the definitions of dance and music: music may contain movement, and

dance may contain sound [24]. However, some researchers argue that the sense of rhythm in dance movement is the basis of the musical experience (“music is movement”). In this way, rhythm serves as a link between dance and music because it plays a central role in organizing behavior both within and among individuals in a broader group [25].

Along with that, many research findings show that the brain structure of musicians in general associates sound interpretation with emotions as a result of instrument practice [26]. However, to date, scientific publications contain more articles investigating the plasticity of the musician’s brain than that of the dancer’s, likely due to the difficulty of combining neuroscientific measurements with body movement [27]. Because the use of measuring instruments in neuroscience can only be done when the subject is still. However, parallel observations are also made about the balance between music training and dance therapy [28]. This may explain the difficulty in separating between the modality of music and dance, as well as vice versa. Meanwhile, psychophysiological responses such as changes in blood pressure, heart rate variability, and skin conductance are also involved as part of the modality. In micro-phenomenological research, dance movements are very likely closely related to the internal sound impulses that are intertwined in human consciousness [29].

Until now, it is still believed that there is a correlation between dance movements and emotional management. For example, the results of a study showed that subjects who had extensively practiced dance had higher abilities to communicate their feelings compared to untrained individuals [30]. In the general theory of encoding [31], it is said that the planning or execution of an action (for example, planning to pluck a string) and the consequent perception of this action (feeling the string

on the finger, hearing the resulting sound) are coded by the brain in the same way. When performing the action, sensory and motor areas of the brain are activated simultaneously. Therefore, there is a constant flow of information towards action-perception, when someone tries to predict the sensory outcome of an action or tries to anticipate which motor command is needed to produce sensory information [32]. For instance, incorporating dance into music will further enhance cognitive function improvement as it can 'wake up' working memory and increase coding and number memory [33]. Another example, such as school music activities practically showed that it can help class cohesion, improve average grades, and have positive emotional effects on students, although these findings may not yet be fully generalizable [34,35].

### **III. Psychophysiological Effects**

Another important aspect of the above that has become popular lately is the endorphin substance, which is associated with social bonding and can be stimulated by dancing [36] and playing music together [37]. People who dance or play music together feel more connected and are more likely to develop a sense of trust in each other. Dance and music are also beneficial activities for older adults as they have a positive effect on improving health, quality, and satisfaction of life [38,39,40]. Even if they are not used to improve the quality of life, they can help maintain it at a minimum [41,42]. In addition, there is also significant evidence of improvement in memory performance, attention, and cognitive flexibility [43,44,45,46,47].

Similarly, listening to music also appears to support creative thinking [48,49,50]. In addition, it is said that dance and music can support

sustainable acquisition through improvisation. Because improvisation can support various thoughts (required for creativity) or exploration of various possibilities and new solutions as well as different expressions [51,52,53]. Therefore, it makes perfect sense that “properly designed dance and music learning” has the potential to bring a fun school environment. This is also an important factor in creating a better learning and teaching environment. Even dancing activities have been reported to help reduce pain and can enhance one’s perception of “life energy” [54]. Dancing is a human behavior that is celebrated and easily found in every culture, ranging from accompanying ancient rituals to social events [55]. It is a form of activity that is closely related to music, creativity, and often involves physical closeness among its participants [56].

Motives and factors related to dance choices and experiences are increasingly receiving attention in various literature [55, 57]. Some researchers have investigated how individual differences, such as personality, are related to dance preferences and choices. Furthermore, there is also a growing body of research that focuses on the motivations behind why people dance, including psychological, physiological, and cultural reasons. The aim is to uncover the motivational factors underlying dance choices, together with individual differences such as demographics and personality traits, to predict the selection of certain dance styles. Dance is a form of recreational and professional sport that is closely related to music and creativity [58].

Meanwhile, in modern/contemporary dancers, a high level of openness but low in consciousness is found. In contrast, classical and jazz dancers show a higher level of consciousness but lower in openness compared to modern/contemporary dancers. It is said that in fact, ballet and jazz require

more display of pre-existing choreography, thus less creative. Similar findings are supported by results in the music domain, for example, those who are high in openness, curiosity, intellectual, preference for new experiences, and creativity, prefer complex music compared to simple music. While music in dance facilitates group coordination and cohesion, social exchange, movement regulation, internal and external music imitation as a form of empathy to strengthen social bonds and release endorphins [59]. Thus, synchronization-based activities involving music such as dance can thrive because it allows for the release of endorphins in human communities and provides an alternative mechanism for social bonding.

However, the interesting thing is that the cognitive or intellectual dimension is not included in this classification. This is because it explicitly shows the strong dichotomy embedded and disseminated by Western logic education that there is a clear separation between the academic and somatic realms; knowledge and feeling; between what is called “scientific” or evidence-based thinking and “artistic” or perceived experience. This unspoken assumption indicates that thinking and feeling are very different, which then impacts the discussion about dance. Dance is perceived as one of the development of virtuoso skills, elitist or merely a means to support emotional well-being. However, many also disagree with this dichotomy, instead placing dance as a model for cognitive development [60, 61].

This condition is doubly relevant in the context of the recent pandemic, where distance learning practices have contributed to the delayed development of millions of children worldwide [62]. Consequently, new attention and funding have been focused on addressing socio-emotional

developmental gaps that arise when schools return to face-to-face education. Dance as a taught mode of social interaction has an important role in this effort, as dance can serve as a method of reintegrating into social situations similar to pre-pandemic times. Meanwhile, trauma-related teaching “provides students access and opportunities to enhance positive psychological resources” [63] and address trauma’s impacts on cognitive, academic, social, and emotional life.

As explained by trauma experts, “people who have experienced trauma need to learn that they can tolerate their sensations, befriend their inner experiences, and cultivate new patterns of action” [64]. Art, especially dance, is very suitable for testing sensations and their relationship with inner experiences. Because dance through group activity is required for individuals who experience trauma by “relying on inter-personal rhythm, deep awareness, as well as vocal and facial communication, which helps to divert from their escape. Rearranging their perception of danger and increasing their capacity to manage relationships so that dance can play a significant role here. Dance is a form of art that is socially dominated and mostly done in groups, even if it is through one choreographer. The dancers must cooperate to a certain extent and form group dynamics for the process to be successful. If it is a solo dance, they usually work with a composer, lighting designer, or other artistic partnership. Even if there is a solo, it is usually done in a participatory context, such as improvisation done within a group context. If there is a solo contrasted with other soloists, it depends on the group’s response, thus forming a social backdrop. The use of dance to enhance social learning is believed to make children comfortable in social environments and possibly provide the freedom to express themselves. In this case, dance actually teaches



conformity rather than individuality. Some say this is also a life skill to adapt to group needs.

Therefore, one of the things that must be promoted in dance is socio-emotional learning, especially when used in an educational context. Although there is no consensus among researchers, practitioners, and policymakers, most definitions include three things: thinking skills (the ability to infer the thoughts and feelings of others), behavioral skills (the ability to engage in positive interactions), and self-control skills (the ability to remain calm when uncomfortable). Based on emotional intelligence, it can be defined as “the ability to monitor one’s own and others’ feelings and emotions, to discriminate among them and to use this information to guide one’s thinking and actions” [65, 66]. Understanding how others feel, what feelings trigger us in choosing responses, all of it is needed to develop mature behavior in civil society, and dance offers a unique and different way to engage in this process.

#### **IV. Dancing: A Cognitive Practice**

The concept of dancing, besides being a socio-emotional activity, is also part of an artistic practice that is easily accepted by the community. Although the idea that art is an important part of cognitive or intellectual development is not easily understood by many people, including, unfortunately, many people in the general education and arts community. Indeed, the Western academic culture is steeped in the Cartesian duality tradition: separating the mind and body by emphasizing the mind [67]. This leads to a dichotomy of “brain versus brawn” that is ingrained in our consciousness, making us less aware that physical activity also involves the mind and dancing is also part of social activity. The traditional

Western education paradigm begins with children sitting at a desk for mental stimulation, and then leaving the classroom to go to the gym or playground for physical stimulation, further reinforcing this artificial separation. In the context of development, humans use the body as a vehicle to shape their thinking. Infants and toddlers experience the world through their senses, then develop intellectually through touch, taste, and smell [68].

For example, it is not necessary to explain the benefits of crawling to a baby because they will naturally try it. From natural curiosity, combined with an innate motivation to move, this encourages developing children to use their bodies to explore the world and build mental images of their environment. Even when a child acquires verbal capacity, they continue to understand the world through physical interaction. Why is movement, as one of the main models of intellectual engagement, mostly limited when children enter primary education? There is no significant evidence that a child must switch to a fully verbal learning style after reaching school age. Sometimes it is forgotten that all learning consists of physical, social, and intellectual characteristics, even cognitive activities are fundamentally social because they involve interaction and understanding differences between oneself and others that require social interaction. Similarly, the assumption that intellect is like quantitative scientific research involving laboratory experiments as part of exploring the world. While social, physical, and intellectual aspects are interrelated, they are not concerned with the public education system, which is operationally separated.

Therefore, advocacy for dance as one of the learning models seems to be more realistic and effective in meeting these interaction needs. Because perhaps not many people realize that choreographers-composers, dancer-

musicians, and their audience are socially and historically individuals in accordance with cultural social conventions and aesthetic systems, including those who study or write about dance-music. Although Western dance and music have now become part of the performing arts, even in the remotest corners of the world, the native dance traditions of most countries are still alive and continue to influence dance-music in the West. Studies on non-Western dance-music are usually carried out by anthropologists or ethnologists who help to appreciate and understand dance-music, structured movement and sound systems in the wider cultural form scheme.

Likewise, studies by indigenous researchers who engage in their own cultural dance-music traditions and those of others are also important. Recent trends in dance studies indicate that the terms “Western dance” and “non-Western dance” perpetuate a false dichotomy, and it is more appropriate to focus on who is studying the dance and their perspective. For example, an anthropological study may focus on “ourselves,” while another may use insights from dance history to explore “the other.” Susan Foster’s dance history work is informed by anthropological theory, while Cynthia Novak’s anthropological study is explained by dance history. Most anthropologists/ethnologists agree that it is important to study how individuals involved in dance learning interpret what they see. Because the assumption that dance is a “universal language” is still too general and often associated with the belief that “outsiders” can understand someone’s bodily movements without knowing their cultural language of movement. On the other hand, many dancers and researchers feel that ballet and modern dance are universal languages of movement that can (and have been) adopted universally.

## **V. Dance: A Structured Movement System**

Forms of culture that arise from human body creativity in space and time are often disguised as “dance,” but the word itself carries a prejudice that obscures the importance and utility of analyzing the dimensional movement of human action and interaction. Dance is a multi-aspect phenomenon that includes, in addition to what we see and hear, the underlying “invisible” system, the processes that produce the system and the product, and the social-political context. Movement analysis from an anthropological perspective encompasses all structured movement systems, including those related to religious and secular rituals, ceremonies, entertainment, martial arts, sign language, sports, and games. What can be gained from these systems is that they are produced from a creative manipulative process (i.e., skillfully handling) of the human body in space and time. Such structured movement systems are therefore systems of knowledge - products of action and interaction as well as processes through action and interaction - and are typically part of larger activities. This knowledge system is socially and culturally constructed - created by, known and agreed upon by a group of people, and primarily stored in memory.

Even though it is said to be temporary, the system of movement has a structured content that even becomes a visual manifestation of social relationships, the subject of a complex aesthetic system, and it is very helpful in understanding cultural values and societal structures. An ideal study of movement would analyze all activities in which the human body is manipulated in space and time, as well as the social processes that produce it in accordance with the aesthetic principles of a particular group at a particular time, and the components that group or separate it. Various

dimensions of movement and activities projected are then understood in kinesthetic and visual form. Indeed, to discover the structure and content of structured movement systems, the creative process, movement theory, and philosophy from the perspective of indigenous people is a difficult task, but it is necessary to understand culture and society.

Researchers in the fields of gender, communication, and emotion have investigated the psychobiological basis of dance and how human dance differs from what is called “dance” in other animals [69]. Similarly, the study of the social construction of women’s gender in Korea through the representation of emotions in dance and several sentiment terms used in evaluating *salp’uri* dance as well as in first-person narratives about Korean women’s lives [70]. As in research in the Middle East that describes the aesthetic principles embodied in various cultural forms and how these principles can be applied to human movement. Although dance is not considered an art form in that region, human movement expressing evaluative aesthetic concepts is similar to other Islamic visual arts such as architecture [71].

In general, the anthropological orientation is towards the systems, intentions, meanings, and cultural evaluations because they are more interested in the socially constructed movement systems, the activities that result, who evaluates them, and to help understand the local community. Then some other anthropologists choose not to be involved in detailing movements, but only focus on the context and meaning, including combining movements with the historical, social, and cultural systems of their place of origin [72, 73].

The development of dance and music studies has provided several ethnotheoretical discourses on the system of movement from the

perspective of the local community, as Western theories cannot be used to find its structure. What is needed now is to find the system, codification, combination of movement with posture, vocabulary of motifs with language, energy with dance, displayed visually, based on movement or derived from rituals created by the local indigenous people. Therefore, the analysis of the meaning of movement within the overall system is the most difficult as it is related to communication and self-presentation to oneself and others. There are several interesting proposals, such as based on performance competence, *langue* (rules of a particular group's language), *parole* (subjective expression of language), such as learning the local language. Thus, competence related to cognitive learning based on shared rules of a specific dance tradition is considered *langue* based on Saussurian mode. Therefore, an audience is expected to have communicative competence to understand the message through movement because it refers to the actual representation of several sequences of movement [74, 75].

## **VI. Koda**

The need for an integrated science of behavior and culture has led to the foundations of a series of local psychologies around the world. Ethnopsychology combines general psychology concepts while considering the local cultural manifestations of psychological phenomena. Some relevant variables to measure are norms, beliefs, values, cultural syndromes, customs, and contemporary issues. Therefore, its main object of study is the ethnicity-related population groups such as tribes, nations, and ethnic groups, including their nonmaterial cultural characteristics (traditions and beliefs). Some interesting things that are still rarely

considered are how the unique life of a culture mutually influences and affects the mental health of its people. [76,77] Thus, the most common concepts used in discussing and communicating a society's culture are through symbolic, activity theory, and individualistic approaches. Indonesia, as a multi-ethnic country, has a great opportunity to develop the material components of dance and music (practical components) by involving ethnopsychology (intellectual components). There is still a widespread belief that rural people have less intellect, but that does not mean that they do not have mental abilities such as language, philosophy, and indigenous worldview. Therefore, it is essential to identify cultural processes such as beliefs, values, and behavioral practices, including families, groups, and political institutions [78, 79]. Because the cultural and social capital of traditional societies has its way of regulating itself and even has the power to define appropriate social behavior in managing public behavior.

## VII. References

- [1] Waterhouse, E., Watts, R., & Bläsing, B. E. (2014). Doing *Duo* – A case study of entrainment in William Forsythe's choreography "Duo". *Frontiers in Human Neuroscience*, 8, Article 812. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2014.00812>
- [2] Wallin N, Merker B, Brown S. (2000). *The origins of music*. Cambridge, MA: MIT Press.
- [3] Fitch WT. (2015). Four principles of bio-musicology. *Phil. Trans. R. Soc. B* 370, 20140091
- [4] Fitch, W. T. (2016). Dance, music, meter and groove: A forgotten partnership. *Frontiers in Human Neuroscience*, 10, Article 064.

- [5] Vicary,S., Sperling,M., Zimmermann,J.,Richardson,D.C & Orgs,G . (2017). *Joint action aesthetics*. [https:// doi.org/10.1371/journal.pone.0180101](https://doi.org/10.1371/journal.pone.0180101)
- [6] Christensen, J.F., Cela-Conde,C.J., Gomila,A. (2017) Not all about sex: neural and biobehavioral functions of human dance. *NY Acad Sci*.1400(1):8-32.doi: 10.1111/nyas.13420.
- [7] Laland, K., Wilkins, C., Clayton, N. (2016). The evolution of dance. *Curr Biol* ;26(1):R5-9.doi: 10.1016/j.cub.2015.11.031.
- [8] Ravignani,A & Cook,P.F (2016).The evolutionary biology of dance without frills. *Current biology*: CB 26(19): R878-R879. DOI:10.1016/j.cub.2016.07.076
- [9] Fink, B., Weege, B., Neave, N., Pham, M. N., & Shackelford, T. K. (2015). Integrating body movement into attractiveness research. *Frontiers in Psychology*, 6, Article 220. [https://doi.org/ 10.3389/ fpsyg. 2015.00220](https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.00220)
- [10] Peter Kay Chai Tay, Yi Yuan Ting & Kok Yang Tan (2019). Sex and Care: The Evolutionary Psychological Explanations for Sex Differences in Formal Care Occupations. *Frontiers in psychology*. doi: 10.3389 /fpsyg.2019.00867
- [11] Bachner-Melman, R., Dina, C., Zohar, A. H., Constantini, N., Lerer, E., Hoch, S., et al. (2005). AVPR1a and SLC6A4 gene polymorphisms are associated with creative dance performance. *PLoS Genet*. 1:e42. doi: 10.1371/journal.pgen.0010042
- [12] Wang, T. (2015). A hypothesis on the biological origins and social evolution of music and dance. *Frontiers in Neuroscience*. <https://www.researchgate.net/publication/273155278>
- [13] Marcus, G.F (2012). *Musicality: Instinct or Acquired Skill?* Wiley online Library. [https://doi.org/ 10. 1111/j.1756-8765.2012.01220.x](https://doi.org/10.1111/j.1756-8765.2012.01220.x)



- [14] Phillips-Silver, J. & Trainor, L. J. (2005). Feeling the beat: movement influences infant rhythm perception. *Science* ;308(5727):1430. doi: 10.1126/science.1110922.
- [15] Goleman, D. (1996). Emotional Intelligence [It appeared in Spanish: Inteligencia Emocional]. Barcelona: Kairós.
- [16] Mayer, J. D., Salovey, P., & Caruso, D. R. (2008). Emotional intelligence: new ability or eclectic traits? *American Psychologist*, 63(6), 503.
- [17] Ferrerira, R., Mockdece, C. & Caputo, M.E. (2019). Dance therapy in aging: A systematic review. *Journal of Physical Education and Sport*, 19(2), 1180 – 1187.
- [18] Pérez- Castaño, A., & Amado, D. (2015). Importance of the Study of Emotional Intelligence in Flamenco [It appeared in Spanish: Importancia del estudio de la inteligencia emocional en el flamenco], *Cultura, Ciencia y Deporte*, 11(10), S127.
- [19] Wenn, B., Mulholland, R., Timmons, W., & Zanker, Y. (2018). Towards a developing construct in dance education—exploring the relation of emotional intelligence to teacher’s sense of efficacy and teaching experience among dance education student teachers in the United Kingdom. *Research in Dance Education*, 19(1), 14-38. doi: 10.1080/14647893.2017.1354843
- [20] Guan, Y. 2014, November. “Research on Sports Dancing to Healthy Development of College Students’ EQ.” In 2014 International Conference on Mechatronics, Electronic, Industrial and Control Engineering (MEIC- 14). Atlantis Press, Paris.
- [21] De las Heras-Fernández, R., Espada M., Carrascal S., García V. (2020). Evaluation and Analysis of the Emotional Intelligence, Moods, and Confrontation Strategies in Two Spanish Dance Companies. *Research*

- in Dance Education 1-14. <https://doi.org/10.1080/14647893.2020.1746253>
- [22] San-Juan-Ferrer, B., & Hípola, P. (2020). Emotional intelligence and dance: a systematic review. *Research in Dance Education*, 21(1), 57-81.
- [23] Lauzon, P. (2011). Anatomy of a Musical Being: A Musik Systems Theory of Musik Therapy. *Voices A World Forum Musik Ther.*, 11.
- [24] Bojner Horwitz, E.; Grape Viding, C.; Rydwik, E.; Huss, E. (2017). Arts as an ecological method to enhance quality of work experience of healthcare staff: A phenomenological-hermeneutic study. *Int. J. Qual. Stud. Health Well-Being* , 12, 1333898.
- [25] Schmais, C. (1985). Healing processes in group dance therapy. *Am. J. Danc. Ther.*, 8, 17–36.
- [26] Habibi, A.; et al. (2018). Childhood Music Training Induces Change in Micro and Macroscopic Brain Structure: Results from a Longitudinal Study. *Cereb. Cortex* , 28, 4336–4347.
- [27] Moore, E.; et al. (2014). Can musikal training influence brain connectivity? Evidence from diffusion tensor MRI. *Brain Sci.* , 4, 405–427.
- [28] Martin, L et al. (2018). Creative Arts Interventions for Stress Management and Prevention-A Systematic Review. *Behav. Sci.*, 8, 28.
- [29] Bojner Horwitz, E.; Stenfors, C.; Osika, W. (2017). Writer’s block revisited a micro-phenomenological case study on the blocking influence of an internalized voice. *J. Conscious. Stud.*, 25, 9–28.
- [30] Bojner Horwitz, E.; Lennartsson, A.-K.; Theorell, T.P.G.; Ullén, F. (2015). Engagement in dance is associated with emotional competence in interplay with others. *Front. Psychol.*, 6, 1096.

- [31] Hommel, B.; Müsseler, J.; Aschersleben, G.; Prinz, W. (2001). The Theory of Event Coding (TEC): A framework for perception and action planning. *Behav. Brain Sci.*, 24, 849–878.
- [32] Maes, P.-J.; Leman, M.; Palmer, C.; Wanderley, M. (2014). Action-based effects on music perception. *Front. Psychol*, 4, 1008.
- [33] Bojner Horwitz, E. *Kulturhälsoboxen*; Gothia Fortbildning AB: Stockholm, Sweden, 2014.
- [34] Fogelqvist, A.C.; Yamoun, M. (2015) *Vi Slår på Trummor inte på Varann*; Bojner Horwitz, E., Hogstedt, C., Wistén, P., Theorell, T., Eds.; Tolvnitton Förlag: Stockholm, Sweden; pp. 202–208.
- [35] Cruz Valois, D. (2014) *Vi Slår På Trummor—Inte På Varann. Att Tolka Resultatet av ett Skolprojekt Utifrån KASAM-Begreppet*; Karolinska Institutet: Stockholm, Sweden.
- [36] Tarr, B.; Launay, J.; Cohen, E.; Dunbar, R. (2015). Synchrony and exertion during dance independently raise pain threshold and encourage social bonding. *Biol. Lett.* 11, 20150767.
- [37] Tarr, B.; Launay, J.; Dunbar, R.I.M. (2014). Music and social bonding: “self-other” merging and neurohormonal mechanisms. *Front. Psychol.* 5, 1096.
- [38] Cruz-Ferreira, A.; Marmeleira, J.; Formigo, A.; Gomes, D.; Fernandes, J. (2015). Creative Dance Improves Physical Fitness and Life Satisfaction in Older Women. *Res. Aging*, 37, 837–855.
- [39] Muro, A.; Artero, N. (2017). Dance practice and well-being correlates in young women. *Women Health*, 57, 1193–1203.
- [40] Cohen, G.D .et al (2006). The impact of professionally conducted cultural programs on the physical health, mental health, and social functioning of older adults. *Gerontologist*, 46, 726–734.

- [41] Sole, C.; Mercadal-Brotons, M.; Gallego, S.; Riera, M. (2010). Contributions of Musik to Aging Adults' Quality of Life. *J. Musik. Ther.*, 47, 264–281.
- [42] Yap, A.F.; Kwan, Y.H.; Tan, C.S.; Ibrahim, S.; Ang, S.B. (2017) Rhythm-centred musik making in community living elderly: A randomized pilot study. *BMC Complementary Altern. Med.* , 17, 311.
- [43] Bugos, J.A.et al. (2007) Individualized piano instruction enhances executive functioning and working memory in older adults. *Aging Ment. Health* , 11, 464–471.
- [44]Hanna-Pladdy,B.;MacKay,A.(2011).Therelationbetweeninstrumental musical activity and cognitive aging. *Neuropsychology* , 25, 378–386.
- [45] Coubard, O.A.; Duretz, S.; Lefebvre, V.; Lapalus, P.; Ferrufino, L. (2011). Practice of Contemporary Dance Improves Cognitive Flexibility in Aging. *Front. Aging Neurosci.* , 3, 13.
- [46] Kattenstroth, J.-C.; Kalisch, T.; Holt, S.; Tegenthoff, M.; Dinse, H.R. (2013). Six months of dance intervention enhances postural, sensorimotor, and cognitive performance in elderly without affecting cardio-respiratory functions. *Front. Aging Neurosci.*, 5, 5.
- [47] Kattenstroth, J.-C.; Kolankowska, I.; Kalisch, T.; Dinse, H. (2010). Superior sensory, motor, and cognitive performance in elderly individuals with multi-year dancing activities. *Front. Aging Neurosci.*, 2, 31.
- [48] Sheppard, A.; Broughton, M.C. (2020). Promoting wellbeing and health through active participation in musik and dance: A systematic review. *Int. J. Qual. Stud. Health Well-Being*, 15, 1732526.
- [49] Ritter, S.M.; Ferguson, S. (2017). Happy creativity: Listening to happy musik facilitates divergent thinking. *PLoS ONE*, 12, e0182210.

- [50] Yamada, Y.; Nagai, M. (2015). Positive mood enhances divergent but not convergent thinking: Positive mood and creativity. *Jpn. Psychol. Res.* , 57, 281–287.
- [51] Ilie, G.; Thompson, W.F. (2011). Experiential and cognitive changes following seven minutes exposure to music and speech. *Music. Percept.* , 28, 247–264.
- [52] Montuori, A. (2003). The Complexity of Improvisation and the Improvisation of Complexity: Social Science, Art and Creativity. *Hum. Relat.* , 56, 237–255.
- [53] Koutsoupidou, T.; Hargreaves, D.J. (2009). An experimental study of the effects of improvisation on the development of children's creative thinking in music. *Psychol. Musik* , 37, 251–278.
- [54] Bojner Horwitz, E. (2004). Dance/Movement Therapy in Fibromyalgia Patients: Aspects and Consequences of Verbal, Visual and Hormonal Analyses. Ph.D. Thesis, Uppsala University, Uppsala, Sweden.
- [55] McCarty, K. et al. (2017). Optimal Asymmetry and Other Motion Parameters That Characterise High-Quality Female Dance. *Scientific Reports*, 7, Article No. 42435. <https://doi.org/10.1038/srep4243>
- [56] Maraz, A., Király, O., Urbán, R., Griffiths, M. D., & Demetrovics, Z. (2015). Why Do You Dance? Development of the Dance Motivation Inventory (DMI). *PLoS ONE*, 10, e0122866. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0122866>
- [57] Fink, B., & Shackelford, T. K. (2016). Why Did Dance Evolve? A Comment on Laland, Wilkins, and Clayton (2016). *Evolutionary Psychological Science*, 3, 147-148. <https://doi.org/10.1007/s40806-016-0075-3>
- [58] Tarr, B., Launay, J., & Dunbar, R. I. (2016). Silent Disco: Dancing in Synchrony Leads to Elevated Pain Thresholds and Social Closeness.

- Evolution and Human Behavior, 37, 343-349. [https:// doi.org/10.1016/j.evolhumbehav.2016.02.004](https://doi.org/10.1016/j.evolhumbehav.2016.02.004)
- [59] Henley, M.K. (2014). Dance and embodied intelligence. *Journal of Emerging Dance Scholarship*, 2(1), 95-100.
- [60] Cefai, C., Bartolo, P. A., Cavioni, V., & Downes, P. (2018). Strengthening Social and Emotional Education as a core curricular area across the EU: A review of the international evidence. NESET II analytical report. Luxembourg: Publications Office of the European Union. Retrieved June 25, 2021 from: [http://nesetweb.eu/wp-content/uploads/AR3\\_Full-Report.pdf](http://nesetweb.eu/wp-content/uploads/AR3_Full-Report.pdf)
- [61] Xiang, M., Zhang, Z., & Kuwahara, K. (2020). Impact of COVID-19 pandemic on children and adolescents' lifestyle behavior larger than expected. *Progress in cardiovascular diseases*, 63(4), 531-532. <https://doi.org/10.1016/j.pcad.2020.04.013>
- [62] Brunzell, T., Stokes, H., & Waters, L. (2016). Trauma-informed positive education: Using positive psychology to strengthen vulnerable students. *Contemporary School Psychology*, 20(1), 63-83.
- [63] Van der Kolk, B. A. (2014). *The body keeps the score: Brain, mind, and body in the healing of trauma*. Viking.
- [64] McKown, C. (2017). Social-Emotional Assessment, Performance, and Standards. *The Future of Children*, 27(1), 157-178.
- [65] Osher, D., et al. (2016). Advancing the Science and Practice of Social and Emotional Learning: Looking Back and Moving Forward. *Review of Research in Education*, 40, 644-681.
- [66] Robinson, H. (2020). Dualism. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2020 Edition), E. N. Zalta (Ed.), Retrieved April 28, 2022. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/dualism/>

- [67] Hobson R. P. (2018). Thinking and feeling: A social-developmental perspective. In Newen A., de Bruin L., Gallagher S. (Eds.), *The Oxford handbook of 4e cognition*(pp. 553-569). New York: Oxford University Press.
- [68] Hanna, L, J.(1988). *To Dance is Human: A Theory of Non-verbal Communication*. University of Chicago Press. Chicago.
- [69] Kim,L C & Crump, T.J (2014). *Qualitative Change in Performances of Two Generations of Korean Dancers*. Published online by Cambridge University Press: 22 July 2014, pp. 13-20
- [70] Al Faruqi, I, Lois (1984). *Problems of Musik Education in the Arab World: New and Old Solutions*. Volume os-8, Issue 1 <https://doi.org/10.1177/02557614860080010>
- [71] Cowan, K.J (1990). *Dance and the Body Politic in Northern Greece*. Published by: Princeton University Press <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1dxg8mf>
- [72] Schieffelin,B.B (1976).*Foregrounding Referents: A Reconsideration of Left Dislocation in Discourse.Proccedings of the Annual Meeting of the Berkeley Linguistic Society*. 2 DOI: 10. 3765/ bls.v2i0.2290
- [73] Chomsky N.,& Berwick,R.C (2019). All or nothing: No half-Merge and the evolution of syntax. *Plos Biology*. 17: e3000539. PMID 31774809DOI: 10.1371/journal.pbio.3000539
- [74] Fanani.F, (2013). Semiotika Strukturalisme Saussure. *Jurnal The Messenger Cultural Studies, IMC and Media*. Vol.14, No.1. P-ISSN: 2086-1559, E-ISSN: 2527-2810.
- [75]. Comas-Díaz L: (1988). *Cross-cultural mental health treatment, in Clinical Guidelines in Cross-Cultural Mental Health*. New York: Wiley; 335–361.
- [76]. Giger, J. and Davidhizar, R.(2005). *Transcultural nursing: Assessment and intervention*. St. Louis: Mosby–Year Book.

- [77]. Tseng W. (2001). *Handbook of Cultural Psychiatry*. San Diego; Academic Press: 1–27
- [78]. Sonu Shamdasani.(2003). *Jung and the Making of Modern Psychology. A Dream of a Science*. United Kingdom: Cambridge University Press; 278-83.
- [79] Belsiyal. C, X.(2016). Ethno psychology and its application. *Research J. Humanities and Social Sciences* 2016; 7(4): 241-249 . ISSN 0975 – 6795.





# Seni Pertunjukan Tradisi *Mamaca* di Pamekasan Madura dalam Perspektif Konservasi Seni

I Wayan Dana

Guru Besar di Program Studi Tari Institut Seni Indonesia Yogyakarta

## I. Pendahuluan

Topik ini penting disajikan berkenaan dengan acara kali ini, yaitu mengenang kepergian Almarhum Bu Hermien, begitu orang memanggilnya. Saya mendapat kesempatan sangat baik, yaitu hampir tiga tahun terakhir (2017-2019) melaksanakan penelitian lapangan bersama almarhumah Prof. Dr. AM Hermien Kusmayati, S.S.T., SU di Madura, Jawa Timur. Atas ketajaman pemikirannya menunjukkan bahwa permasalahan seni pertunjukan tradisi *Mamaca* di Pamekasan Madura amat penting diselamatkan dari keterpinggiran, kepunahan dan menghilang dalam hiruk-pikuk serta gemerlapnya perkembangan dunia hiburan dewasa ini, sehingga anak-anak muda tidak tertarik lagi pada seni tradisi, di antaranya seni *Mamaca*.

*Mamaca* dalam bahasa Madura berarti membaca. Para pelakunya secara bergantian membaca dan melagukan syair-syair dari naskah tertentu. Naskah yang dibaca ini berbahasa Jawa Baru, bertulis tangan, dan beraksara Arab Pégon. Pembaca naskah disebut *pamaos*. Salah seorang dari pelaku *Mamaca* bertindak sebagai *paneghes* atau penyampai makna isi naskah yang dibaca oleh *pamaos* (Kusmayati dan Sayuti, 2014: 182–190

dan Akhyar, dkk. 2010: 27, 212, dan 213). *Paneghes* ini, saat menyampaikan makna isi naskah, mengungkapnya dengan penuh ekspresi dan dengan bahasa yang mudah dimengerti oleh pemirsanya.

Naskah-naskah yang dibaca atau disajikan dalam seni *Mamaca* memuat sebagian wiracarita Mahabharata, Ramayana, dan kisah para Nabi dalam agama Islam. Cara yang dilakukan untuk memilih atau menentukan sumber bacaan bermacam-macam. Kadang-kadang tuan rumah atau penyelenggara perhelatan yang memilih cerita dari naskah yang akan dibaca. Bisa juga kelompok seni *Mamaca* yang akan melaksanakan kegiatan tersebut, khususnya yang akan membacakannya yang memilih naskah maupun ceritanya, disesuaikan dengan acaranya. Tidak jarang juga, tuan rumah atau penyelenggara perhelatan memohon kepada seseorang yang dituakan dan dihormati (bahasa Madura: *po seppo*) untuk memilikannya. Seseorang atau keluarga yang sedang melaksanakan perhelatan akan merasa tersanjung dan diberkahi apabila *po seppo* berkenan memilih cerita dari suatu naskah yang akan dibacakan secara khusus ini. Di sisi sebaliknya, *po seppo* merasa dituakan dan dihormati keberadaannya di antara warga masyarakat dengan permohonan itu. Siapa pun yang menentukan cerita yang akan dibacakan oleh kelompok seni *Mamaca*, biasanya isi ceritanya dikaitkan dengan kegiatan yang sedang dilaksanakan.

Kearifan lokal yang bermuatan antara lain norma setempat, nilai kebaikan, serta memuat petuah-petuah kebijaksanaan dikumandangkan ketika *Mamaca* dilaksanakan. Doa secara Islam mengawali dan menutup sajian seni *Mamaca*. Di samping itu, ajaran Islam juga disisipkan di dalamnya, meskipun yang dikisahkan mengalir dari epos Ramayana ataupun Mahabharata. Pada dasarnya, *Mamaca* merupakan bentuk seni

pertunjukan tradisi yang bersumber dari naskah-naskah yang bersifat didaktis moralitas yang memperoleh sentuhan kuat dari budaya Islam (Kusmayati dan Sayuti, 2014:184), sehingga sajiannya mengakar kuat di lingkungan masyarakat penyangganya

*Mamaca* disajikan oleh sekitar 10-20 orang lelaki dewasa. Mereka mengenakan pakaian daerah sehari-hari dan duduk bersila saling berhadapan dalam suatu pola lantai lingkaran. Syair-syair dilagukan secara bergantian atau pada waktu tertentu secara bersama-sama. Pelaksanaan sajiannya dapat diiringi atau tanpa suara instrumen musik apa pun yang mengiringinya (Kusmayati dan Sayuti, 2010: 61–69 dan Akhyar, dkk. 2010: 212–213). Biasanya *Mamaca* dilakukan menyertai upacara daur hidup antara lain pernikahan, khitan, tujuh bulan usia kehamilan, dan *rokat* atau *ruwatan*. Selain itu, *Mamaca* pada peringatan hari-hari besar keagamaan maupun nasional. Peringatan Maulid Nabi Muhammad SAW dan Isra Miraj Nabi Muhammad SAW merupakan dua di antara hari-hari besar keagamaan di Pamekasan, diperingati dengan menyajikan *Mamaca*. Peringatan Hari Ulang Tahun Kemerdekaan RI adalah salah satu hari besar nasional yang diperingati dengan menghadirkan *Mamaca*. Menunaikan *nadar* karena terbebas dari sakit atau mara bahaya, kadang-kadang juga menampilkan tradisi *Mamaca*.

Saat ini seni pertunjukan tradisi *Mamaca* mulai ditinggalkan oleh sebagian besar masyarakatnya. Anak-anak muda tidak banyak terlibat, baik sebagai pelaku maupun penontonnya. Tentu bermacam-macam alasan dan latar belakang menjadi penyebab fenomena ini. Tinggallah orang-orang tua yang kebanyakan melanjutkan seni tradisi ini. “*Eman* kalau peninggalan seni leluhur kita yang memiliki nilai luhur tidak ada yang meneruskan. Padahal isinya, ungkapan makna yang terkandung

sedemikian bagus". Demikian disampaikan H. Sastro dengan logat Madura yang kental (wawancara 29-30 April 2017). H. Sastro adalah seorang atau bahkan satu-satunya tokoh seni *Mamaca* di Pamekasan yang dengan gigih dan sangat bersemangat memperjuangkan keberlanjutan *Mamaca* di Madura. Dengan setia dihadapinya hari-hari latihan dan pertunjukannya. Selalu diluangkannya waktu untuk menghadiri kegiatan *Mamaca*.

Dalam konteks serupa dengan fenomena *Mamaca* yang mulai ditinggalkan, Raditya (2014: 118) dan Kuswarsantyo (2014: 105–106), memperoleh gambaran bahwa masyarakat urban (tidak terkecuali anak-anak muda Pamekasan) menganggap bahwa kebudayaan pada umumnya [kesenian] tradisi ketinggalan zaman, sehingga mereka lebih mengacu pada modernitas yang dipandang sebagai suatu kemajuan. Mereka (anak-anak muda) mulai meninggalkan seni pertunjukan tradisi miliknya. Kekurang Pedulian sebagian warga masyarakat [terutama kalangan muda] untuk merawat, melestarikan dan melanjutkan beragam seni budaya [seni pertunjukan] merupakan salah satu indikasi pemahaman terhadap nilai-nilai seni budaya masyarakat semakin rentan. Seni budaya lokal yang mencitrakan masyarakat pemiliknya mengalami perubahan bahkan semakin terbenam oleh budaya baru yang dianggap modern (Kuswarsantyo, 2014: 105–106). Seni pertunjukan tradisi, seperti *Mamaca* merupakan aset non bendawi yang penting bagi bangsa Indonesia. Keanekaragaman dan keunikannya tidak hanya dikenal oleh bangsa Indonesia sendiri, tetapi sudah secara luas mendunia. Peran pentingnya di dalam kehidupan masyarakat penyelenggaranya tidak dapat terbantahkan. Oleh karena itu, perlu ditelusuri, kenapa seni *Mamaca* tidak diminati oleh kalangan anak-anak, pemuda dan bagaimana

strategi konservasi seni dilakukan agar seni *Mamaca* diminati kembali di lingkungan masyarakat penyangganya.

## II. Pembahasan

Paradigma yang digunakan untuk mencari solusi masalah di atas dilakukan melalui konservasi seni. Secara harfiah konservasi berasal dari bahasa Inggris *conservation* yang berarti pelestarian yang lebih mengarah ke perlindungan. Seni, meliputi hasil karya cipta yang diciptakan oleh manusia meliputi seni rupa, seni pertunjukan, dan seni media rekam yang mengungkapkan gagasan atau imajinasi, kreativitas dari penciptanya, sehingga dihargai keindahannya serta kekuatan emosinya. Dengan demikian, konservasi seni meliputi suatu aktivitas yang memberikan pengetahuan tentang pelestarian, pemeliharaan, dan perlindungan serta mampu menginformasikan karya-karya seni dan hasil budaya pada umumnya yang ditangani agar tampil maksimal di tengah masyarakat luas. Konservasi seni, juga mencakup pemetaan terhadap perkembangan konservasi benda-benda seni dan hasil karya kebudayaan lainnya yang perlu dijabarkan dalam proses penata kelolaannya di masyarakat luas seperti seni pertunjukan tradisi *Mamaca*, terutama aspek pelestarian, perlindungan, pengembangan, agar lebih berfungsi serta pemanfaatannya bagi kepentingan masyarakat luas di masa kini, dan ke depan.

Untuk dapat membaca ulang keberadaan kesenian masa lalu itu [seni *Mamaca*], maka sangat penting menelusuri rekaman data yang memberi informasi tentang keberadaan masa lalu yang terhubung dengan masa kini, berupa buku referensi, VCD (*Video Compact Disc*), CD (*Compact Disc*), dan notasi yang relevan dengan masalah seni *Mamaca*. Ada beberapa hasil penelitian terdahulu baik berupa tesis maupun buku, jurnal, dan

katalog pergeleran yang diterbitkan serta dapat dimanfaatkan sebagai pijakan awal untuk mengenal lebih dekat terhadap permasalahan seni *Mamaca*. Hasil pengamatan di lapangan selama ini menunjukkan bahwa ada sejumlah karya pustaka yang ditulis oleh penulis asing maupun putra bangsa Indonesia sendiri dapat digunakan sebagai acuan utama mengenai hal-hal yang berkaitan dengan seni *Mamaca*.

Buku berjudul *Sekkar Assre: Pangajharan Bhasa Madhura Ka'angghuy Mored SD/MI Kellas 2–6*, diterbitkan oleh Dinas Pendidikan Provinsi Jawa Timur. Buku ini memuat 'muatan lokal Bahasa Daerah Madura dengan contoh-contoh seni *Mamaca*. Salah satu tim penulisnya adalah H. Sastro yang berusaha mensosialisasikan contoh-contoh seni *Mamaca* itu di hadapan anak-anak Sekolah Dasar di Pamekasan Madura dengan metode belajar 'imitatif' atau menirukan. Strategi berikutnya dilakukan dengan cara penotasian Kepatihan, yaitu menggunakan nada dasar 1 2 3 (4) 5 6 1 (Ji-Ro-Lu (Pat)-Ma-Nem-Ji (tinggi). Dengan cara ini diharapkan para peserta didik dapat belajar seni *Mamaca* sendiri atau berkelompok. Buku *Sekkar Assre* itu telah disebarluaskan sejak tahun 2014, di lingkungan Dinas Pendidikan se Kabupaten Pamekasan, sebagai buku muatan lokal Bahasa Daerah Madura. Referensi yang ditulis oleh Hélène Bouvier, 2002 berjudul *Lebur: Seni Musik dan Pertunjukan dalam Masyarakat Madura* diterjemahkan oleh. Rahayu S. Hidayat juga memberi informasi yang penting mengenai keberadaan seni *Mamaca* di masa lalu menjadi rekaman guna menguatkan keberlangsungan seni *Mamaca*. Juga buku berjudul "Cator Caritani Pendowo" yang dijadikan salah satu naskah penting di setiap pertunjukan *Mamaca*.

Berdasarkan informasi H. Sastro menjelaskan bahwa pelestarian dan pengembangan seni *Mamaca* dihadapkan dengan beberapa kendala

mendasar, di antaranya: minat generasi anak-anak, pemuda-pemudi untuk belajar seni *Mamaca* sangat rendah. Mereka para generasi muda kini mempertanyakan manfaat belajar *Mamaca* sebagai seni tradisional yang kuno, sehingga tidak memiliki daya tarik maupun daya pikat untuk dipelajari oleh anak-anak. Namun demikian, H. Sastro selaku penjaga dan penggerak *Mamaca*, tidak putus asa dan secara terus-menerus berupaya mencari jalan keluar agar *Mamaca* di Pamekasan diminati oleh anak-anak sejak dini, melaksanakan pelatihan rutin sebulan sekali di rumah anggota kelompok seni *Mamaca* “Rukun Sampurna” di Pamekasan. Juga hasil pelatihan rutin itu diadakan pementasan bagi masyarakat yang memiliki hajat sebagai salah satu bentuk keberlanjutan seni *Mamaca* di masyarakat

Budaya *Mamaca* itu hidup bersamaan dengan segala “roh” tradisi, tata nilai, orientasi, dan cara berfikir yang dimiliki oleh para penyangganya untuk bisa mempertahankan aktivitasnya. Kekuatan itu, dalam khazanah ilmu-ilmu sosial disebut dengan “kearifan lokal” atau lebih sesuai dengan sebutan “keunggulan” atau kekuatan setempat. Keberadaan seni *Mamaca* merupakan subkultur tersendiri dalam kultur-kultur yang telah ada. Bisa terjadi bahwa dari komunitas-komunitas seni *Mamaca* ada yang sudah hilang akibat ditelan arus gelombang perubahan yang memang merupakan sebuah keniscayaan. Sering terjadi yang lebih parah, di tingkat wacana yang berkembang dalam ilmu-ilmu sosial, persoalan budaya lokal spesifiknya seni *Mamaca* di Pamekasan Madura juga ada kalanya mengalami peminggiran, karena dianggap tidak sesuai jiwa zaman dibandingkan misalnya wacana tentang politik, ekonomi, atau juga agama serta teknologi. Akan tetapi, ada juga di beberapa daerah masih *survive* dengan seni tradisi yang dimiliki atas semangat dan daya juang para penyangganya, seperti dilakukan H. Sastro dengan kelompok seni *Mamaca* “Rukun Sampurna”.

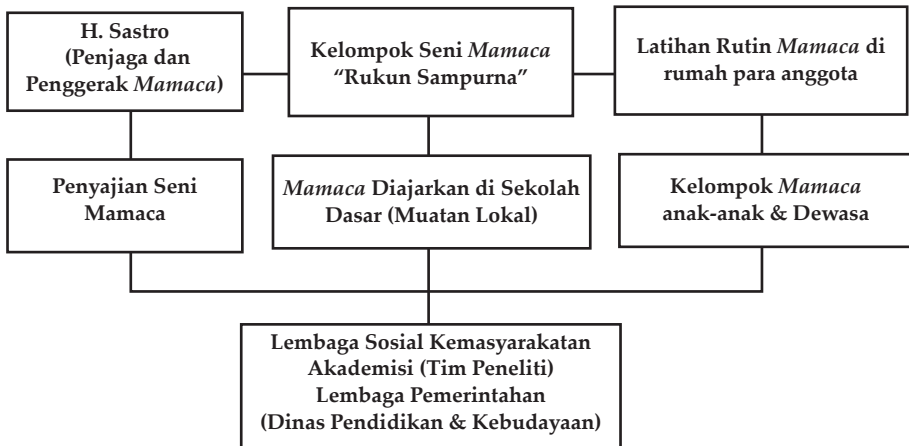


Pelestarian berarti pewarisan atau transmisi nilai-nilai seni dan budaya tradisional agar dapat diketahui oleh generasi kini maupun generasi akan datang. Pewarisan bukan berarti “mengawetkan”, tetapi merawat, merevitalisasi, dan mereaktualisasikan bentuk kesenian yang “adiluhung” dapat terus diketahui oleh generasi sesuai jaman setempat. Proses pelestarian tampaknya bisa berjalan atau terwujud lebih intens lewat pendidikan informal, seperti di lingkungan rumah atau di keluarga dan berproses langsung di kehidupan masyarakat. Di lingkungan keluarga pada umumnya pewarisan nilai terjadi bergulir dan mengalir antara orang tua dengan anak baik langsung maupun tidak langsung. Pematangan dan pementapan transformasi nilai seni maupun budaya menjadi teruji kematangannya di masyarakat. Saluran pewarisan nilai-nilai kesenian di masyarakat bisa melalui berbagai wadah kegiatan, di antaranya berbentuk organisasi/kelompok kesenian atau sanggar-sanggar kesenian.

Pewarisan itu juga bermaknakan pelestarian kesenian tradisi khususnya sebagai “pusaka budaya” sehingga dikenal terus oleh generasi penyangga berikutnya. Generasi kini sebagai generasi penerus kesenian tradisi, seperti seni *Mamaca* memiliki hak dan kebebasan menginterpretasikan kembali “tradisi” yang mereka terima sesuai dengan jiwa zaman setempat. Artinya sejarah mencatat bahwa tradisi itu senantiasa “hidup” di setiap generasi penerimanya berdasarkan pola pikir, pola perilaku, pola nilai yang melingkupi di lingkungan etniknya, sesuai kearifan budaya lokalnya. Stephen K. Sanderson (1993) mengedepankan jika terjadi perubahan infrastruktur, seperti kemajuan teknologi, ekonomi, dan lingkungan maka akan mempengaruhi pula struktur sosial. Struktur sosial, seperti umpamanya pendidikan, organisasi sosial,

perbedaan tugas/kerja tentu akan mempengaruhi jalannya superstruktur (ideologi). Hal ini pula yang menjadikan bahwa kesenian tradisional di masa lalu (zaman kerajaan) berbeda dengan zaman sekarang. Eksistensi ini menunjukkan bahwa seni tradisi itu “hidup”, karena masyarakat sebagai penyangga budaya seni tradisional berikutnya mempunyai hak, peluang, bergerak, mengembangkan dan mencipta seni tradisi *Mamaca* yang senantiasa berpijak pada akar budayanya dan tidak kehilangan makna atau rohnya.

Jadi, untuk menjaga keberlanjutan seni tradisi *Mamaca* dibutuhkan strategi pelestarian agar tetap diminati oleh lingkungan anak-anak maupun generasi muda masa kini. Teknologi sebagai alat dapat digunakan seoptimal mungkin merekam proses pembelajaran *Mamaca*. Sajiannya digarap dalam bentuk koreografi kelompok sesuai dengan dunia anak atau pelakunya. Salah satu aktivitas pelestarian seni *Mamaca* dalam perspektif konservasi seni dijalankan oleh H. Sastro seperti berikut:



Gambar Diagram 1. Proses Pelaksanaan Konservasi Seni *Mamaca* di Pamekasan Madura Hasil Observasi lapangan (2017-2019)



Gambar 1. Kelompok seni pertunjukan tradisi *Mamaca* 'Rukun Sampurna' diundang Penyajian acara Rokot *Pandhaba* di Desa Baru Rambat Kota, Kecamatan Pamekasan Madura pada Hari Sabtu 21 Juni 2019 (Dokumen, I Wayan Dana, Juni 2019)



Gambar 2. Kelompok seni pertunjukan tradisi *Mamaca* 'Rukun Sampurna' sebelum acara Rokot *Pandhaba* di Desa Baru Rambat Kota, Kecamatan Pamekasan Madura dimulai Tim peneliti melaksanakan wawancara dengan yang *empunya* kerja (Dokumen, I Wayan Dana, Juni 2019)



Gambar 3. Kelompok seni pertunjukan tradisi *Mamaca* 'Rukun Sampurna' melakukan doa awal acara Roket *Pandhaba* di Desa Baru Rambat Kota, Kecamatan Pamekasan Madura, diikuti oleh wakil pihak keluarga *empunya gawe*.

(Dokumen, I Wayan Dana, Juni 2019)



Gambar 4. Tim peneliti bersama H. Sastro (di tengah), persiapan untuk melatih peserta kelompok *Mamaca* anak-anak bertempat di Rumah H. Sastro (Dokumen, I Wayan Dana, Agustus 2018).



Gambar 5. Kelompok seni pertunjukan tradisi *Mamaca* bersama tim peneliti membicarakan dan mendiskusikan strategi pelestarian dan pengembangan seni *Mamaca* di Pamekasan Madura (Dokumen, I Wayan Dana, Agustus 2018)



Gambar 6. Peserta kelompok anak-anak berlatih dengan tekun mengikuti arahan H. Sastro Salah satu pembaca ulang proses pewarisan seni *Mamaca* (Dokumen, I Wayan Dana, Agustus 2018)

Dengan cara pelestarian di atas, diharapkan para peserta didik dapat belajar tembang macapat (sebutan di Jawa) atau *Mamaca* sendiri maupun berkelompok, sesuai yang mereka tiru dan baca. Cara seperti ini sudah diterapkan atau dijalankan di masa Ki Hajar Dewantara dengan metode *among* di perguruan Taman Siswa, yaitu *Ing ngarsa sung tulada* (di depan memberi contoh), *Ing madya mangun karsa*, (di tengah memberi semangat) dan *Tut wuri handayani* (di belakang memberi dorongan/motivasi). Metode *among* berkaitan erat dengan pengamatan dan penjelajahan yang dijalankan H.Sastro terhadap objek sumber konservasi seni *Mamaca* di Pamekasan. Artinya, apa yang dilakukan oleh H. Sastro sebenarnya hal itu sudah digunakan oleh Ki Hajar Dewantara, dan penerapannya melahirkan teori 3 N yaitu *nitheni* (memperhatikan materi ajar secara utuh), *niroke* (menirukan sungguh-sungguh materi ajar secara berulang), dan *nambahi* (mewujudkan kreasi dan inovasi sesuai kemampuan dan kreativitas pelakunya) (Uswatun Nurhayati, 2011).

### III. Kesimpulan

Berdasarkan paparan pembahasan di atas, maka seni pertunjukan tradisi *Mamaca* di Pamekasan Madura dalam perspektif konservasi seni dapat disimpulkan seperti berikut.

1. Ditemui bahwa sanggar-sanggar atau kelompok kesenian tradisi, seperti kelompok seni *Mamaca* “Rukun Sampurna” di Pamekasan menjadi pusat dan wadah pelestarian, pengembangan, dan pemanfaatan seni pertunjukan lokal sehingga mampu hidup dan berkembang di tengah derasnya era teknologi informatika.
2. Motor penggerak utama pembinaan seni pertunjukan tradisi *Mamaca* terletak pada pimpinan sanggar yang sekaligus merangkap

sebagai seniman atau pelaku aktif baik keperluan internal maupun membangun jalinan kerjasama dengan instansi di luar kelompok keseniannya.

3. Kemampuan atau “daya tahan” dan “daya juang” pembinaan seni pertunjukan tradisi [seni *Mamaca*] adalah masyarakat utamanya pemilik atau penyangga budaya itu sendiri, yang mengangkat kearifan lokal atau *local wisdom* dalam menjawab “tantangan” yang berorientasi terpusat pada kemampuan sumber daya manusia yang didasari atas kecintaan nilai-nilai luhur keseniannya.
4. Berdasarkan temuan-temuan seperti kesimpulan di atas, maka yang selalu terus dilakukan aktivitas pendampingan aktif dan kreatif sebagai salah satu gerakan riil perspektif konservasi seni
5. Meyakinkan bahwa seni pertunjukan tradisional, seperti tradisi *Mamaca* yang hidup dinamis di lingkungan masyarakat penyangga yang memiliki kemampuan menjaga dan menggerakkan seni tradisi. Menganut pada dinamika kehidupannya sesuai dengan jiwa zaman masyarakat setempat.
6. Menjadikan seni pertunjukan tradisional sebagai model pengembangan seni dalam perspektif konservasi seni dari masa ke masa dan menghadirkan “roh” kebaruannya dari hasil gulatan kreativitas para seniman yang tangguh di setiap zamannya.

### **Ucapan Terimakasih**

Rasa terimakasih yang tulus dan penghargaan yang tinggi disampaikan kepada,

Pertama, segenap panitia penggagas dan pelaksana untuk menghadirkan Buku Bunga Rampai sebagai tanda “kenangan” atas

segala jasa dan aktivitas Almarhum Prof. Dr. AM. Hermien Kusmayati yang telah dibangun, ditinggalkan untuk perjuangan dunia seni-budaya di lingkungan kampus maupun di masyarakat luas.

Kedua, Lembaga Institut Seni Indonesia Yogyakarta, terutama Para Pimpinan Rektorat Fakultas Seni Pertunjukan hingga Jurusan maupun Program Studi Tari yang mendukung, menggerakkan, dan memfasilitasi hadirnya buku Bunga Rampai ini, baik secara moral maupun material

Ketiga, semua pihak yang tidak disebut namanya satu persatu di sini yang mendukung secara langsung maupun tidak langsung hadirnya naskah berjudul “Seni Pertunjukan Tradisi *Mamaca* di Pamekasan Madura dalam Perspektif Konservasi Seni”. Tentu yang utama adalah almarhum Prof. Dr. AM Hermien Kusmayati, SU atas segala jasa-jasaanya yang turut aktif mewarnai ilmu pengetahuan yang saya capai hingga kini terus berlanjut.

### Daftar Pustaka

- Akhyar, Arif et al., 2010. *Ensiklopedi Pamekasan: Alam, Masyarakat, dan Budaya*, Klaten: PT Intan Sejati.
- Bouvier, Hélène. 2002. *Lebur: Seni Musik dan Pertunjukan dalam Masyarakat Madura*. Terj. Rahayu S. Hidayat. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.
- Dana, I Wayan dan AM Hermien Kusmayati, 2018. “H. Sastro Penjaga dan Penggerak *Mamaca* di Pamekasan Madura”, *Resital Jurnal Seni Pertunjukan* Volume 17 No. 2 Agustus 2018. Yogyakarta: FSP ISI Yogyakarta.
- Dana, I Wayan, Ni Nyoman Sudewi dan Yohana Ari. 2014. “Kesenian dan Identitas Budaya: Kesenian Dusun Tutup Ngisor Memaknai Tradisi



- dan perubahan” [Laporan Penelitian Hibah Strategi Nasional]. Jakarta: DP2M Dikti
- Dana, I Wayan dan Ni Nyoman Sudewi. 2010. “Pelestarian dan Perkembangan Tari Tradisi Bali: Studi Kasus Legong Kraton Peliatan” [Laporan Penelitian Hibah Fundamental]. Jakarta: DP2M Dikti
- Dana, I Wayan, 2005, “Tayub Madura Pusaka Budaya yang Memikat” dalam *Dewa Ruci* Jurnal Pengkajian & Penciptaan Seni, Surakarta: Pascasarjana STSI Surakarta
- Dana, I Wayan, 2004, “Dramatri Topeng Madura dalam Balutan Modernitas” dalam *Bunga Rampai Seni Tradisi Menantang Perubahan*, Padangpanjang: STSI Padangpanjang Press.
- Kusmayati, A.M. dan Suminto A. Sayuti. 2014. “Eksistensi Sastra Lisan *Mamaca* di Kabupaten Pamekasan, Madura” dalam *Litera*, vol. 13 no. 1, April 2014, jurnal FBS UNY, 182 – 190.
- Kusmayati, A.M. Hermien dan Suminto A. Sayuti. 2010. “Perkembangan Seni Pertunjukan di Madura: Upaya Menegakkan Tradisi dan Ekonomi” [Laporan Penelitian]. Jakarta: DP2M.
- Kusmayati, A.M. Hermien, 2000, *Arak-Arakan: Seni Pertunjukan dalam Upacara Tradisional di Madura*, Yogyakarta: Yayasan untuk Indonesia.
- Kuswarsantyo. 2014. *Dialektika Seni Pertunjukan*. Yogyakarta: Bale Seni Condoradono
- Nurhayati, Diah Uswatun, 2011. “Gagasan-gagasan Multikulturalisme Ki Hajar Dewantara Dalam Pendidikan Tamansiswa Yogyakarta”, *Disertasi*, Yogyakarta: Program Pascasarjana ISI Yogyakarta.

- Raditya, Michael HB. 2014. "Wayang Hip-Hop Hibriditas Sebagai Media Konstruksi Masyarakat Urban" dalam *Jantra* vol. 9 no. 2, Desember 2014: 107 – 119.
- Sastro, H., 2016, *Sekkar Assre*. Bahasa Madura untuk Tingkat Sekolah Dasar Kelas II – VI. Surabaya: Dinas Pendidikan Provinsi Jawa Timur
- Rifai, Mien Ahmad. 2007. *Manusia Madura: Pembawaan, Perilaku, Etos Kerja, Penampilan, dan Pandangan Hidupnya seperti Dicitrakan Peribahasanya*. Yogyakarta: Pilar Media.





# Pergeseran Karakter Seni Pertunjukan dan Strategi Pengembangan Teknologisasi Pendidikan Seni

Yudiaryani

Guru Besar di Program Studi Teater Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta

## Abstrak

Seni pertunjukan Indonesia memasuki era Millenium Ketiga yang bersejarah bagi perkembangan dan pemanfaatannya bagi umat manusia. **Pertama**, seni pertunjukan menampilkan gagasan kolaborasi multi-, post-, cross-, inter-media, sosial, kultur. **Kedua**, menampilkan kerangka pemikiran dan praktis yang beragam, dan cenderung inovatif. **Ketiga**, menampilkan dialog pro kontra yang sebagiannya mempertanyakan teknologisasi di dalam seni pertunjukan. Sementara dalam ranah teorisisasi dan praktisi terjadi banyak perdebatan pada fungsi dan perannya di dalam pemberian makna perkembangan sains, tekonologi, dan seni bagi kehidupan masyarakat. Lembaga pendidikan seni sudah saatnya mengambil peran membangun kontestasi dan kompetisi yang dinamis dalam ruang praktik sains, teknologi, dan seni. Seni pertunjukan bersentuhan dengan berbagai "karakter" dalam khazanah seni yang berbeda, terutama dalam seni-seni visual. Seni pertunjukan mendistribusi sekaligus mengalami kontaminasi ideologis yang masif. Tentu, arah yang diinginkan adalah sebuah sinergi yang memiliki kekuatan dalam membangun pertemuan antarideologi, konsepsi dan teoritik dalam berkesenian. Permasalahannya adalah apakah pendidikan seni

mampu mempertahankan identitas peserta didik menghadapi budaya teknologisasi seni masa kini? Mampukah pendidikan seni memberi kontribusi nyata bagi pengembangan pendidikan nasional berbasis kebangsaan? Tujuan penulisan ini adalah untuk menganalisis bagaimana paradigma pendidikan seni bertumbuh seiring dengan perkembangan penggunaan sains dan teknologi dan bagaimana manfaatnya bagi perkembangan karakter peserta didik. Metode yang digunakan adalah kajian literatur dengan menggunakan metode kualitatif dan teknik analisis hermeneutik. Hermeneutik adalah teori tentang bekerjanya pemahaman dalam menafsirkan teks. Hasil yang ditemukan, **pertama**, pergeseran paradigma, mindset, dan value dari pengajaran ke pembelajaran dengan memberi peran serta aktif peserta didik untuk mengembangkan potensi dan kreativitasnya. **Kedua**, pergeseran paradigma, mindset, dan value manusia sebagai sumber daya pembangunan bangsa menjadi subyek pembangunan bangsa yang membudayakan dan memberdayakan peserta didik sepanjang hayat. **Ketiga**, pergeseran paradigma, mindset, dan value pendidikan seni mengajarkan peserta didik untuk menghormati nilai budaya luhur tradisi yang sekaligus bermanfaat sebagai cerminan manusia memperbaiki diri dan hidupnya. Kecintaan pada akar budaya daerah membuat peserta didik tidak gamang menghadapi peristiwa-peristiwa sosial di era globalisasi.

**Keywords** : pergeseran karakter, seni pertunjukan, strategi pengembangan, teknologisasi pendidikan

## I. Pendahuluan

Berbicara tentang pengembangan pendidikan seni budaya yang berangkat dari pembacaan pergeseran paradigma seni pertunjukan

akan memunculkan strategi-strategi bagaimana cara mendidik manusia yang dikenal dengan istilah pendidikan humaniora. Hanya manusia yang membutuhkan pendidikan karena manusia menyadari bahwa dirinya adalah makhluk yang berbeda dan lebih istimewa dibandingkan dengan makhluk lainnya. (Yudiaryani, Bambang Pudjasworo, 2019)

Manusia mempunyai perasaan tentang kebebasan yang terkait dengan kemampuan dan dorongan untuk menentukan kebebasan. Oleh karena manusia peka terhadap kebebasan memilih, maka mereka akan peduli dengan nilai-nilai yang dapat membandingkan antara yang baik dan buruk. Dengan demikian kesadaran, kebebasan, kepedulian akan nilai, dan keterbukaan atas orientasi yang ke depan merupakan hal-hal yang mendasar dalam proses pendidikan. (D. A. M. Lutfi, 2020)

Pemusatan pengetahuan terhadap keberadaan manusia sebagai individu dijamin pula dalam Undang-Undang No 20 Tahun 2003 tentang Sistem Pendidikan Nasional, Bab II Pasal 3 yang menyatakan bahwa Pendidikan Nasional berfungsi mengembangkan kemampuan dan membentuk watak serta peradaban bangsa yang bermartabat dalam rangka mencerdaskan kehidupan bangsa, bertujuan untuk berkembangnya potensi peserta didik agar menjadi manusia yang beriman dan bertakwa kepada Tuhan Yang Maha Esa, berakhlak mulia, sehat, berilmu, cakap, kreatif, mandiri, dan menjadi warga negara yang demokratis serta bertanggung jawab. Demikian juga Peraturan Pemerintah Republik Indonesia Nomor 19 Tahun 2005 yang menyebutkan standar kompetensi lulusan pada jenjang pendidikan bertujuan untuk mempersiapkan peserta didik menjadi anggota masyarakat yang berakhlak mulia, memiliki pengetahuan, ketrampilan, kemandirian, dan sikap untuk menemukan, mengembangkan, serta menerapkan ilmu, teknologi, dan seni yang bermanfaat bagi kemanusiaan. Peraturan pemerintah tersebut

menyatakan pula bahwa pendidikan Seni Rupa, Seni Musik, Seni Tari, dan Seni Seni pertunjukan pada dasarnya merupakan pendidikan seni berbasis budaya yang berkarakter multilingual, multidimensional, dan multikultural. (Yudiaryani, Nurcahyono, и съавт., 2019)

Identitas seni dalam bidang seni pertunjukan bertolak dari semua hasil budaya sendiri, baik jenis seni pertunjukan bersifat individual yang merupakan ungkapan pengalaman hidup seseorang, maupun jenis seni pertunjukan bersifat kolektif yang tercipta bersama dalam sebuah komunitas. Keduanya hadir dan hidup berdampingan dalam masyarakat yang memiliki cita rasa dan gaya hidup yang terus tumbuh dan berkembang. (Denise Varney, Peter Eckersall & Hatley, 2013) Seni pertunjukan sebagai ungkapan individual dan kolektif memerlukan strategi pengembangan yang mampu memadukan seni budaya yang memiliki ciri khas lokal dengan aspek budaya yang bersifat global, antara budaya tradisi dengan budaya modern hingga ke masa kini, juga antara penikmat seni di kalangan masyarakat akademik dengan masyarakat umum. (Pavis, 1992; Supriatin & Nasution, 2017) Maka menempatkan pengembangan seni pertunjukan, di antaranya, sebagai titik awal membaca pendidikan seni di Indonesia akan memunculkan kenyataan bahwa seni pertunjukan hadir karena situasi kemasyarakatan. (Stan, 2017; Sue-Ellen Case, 2006; Susan Broadhurst, 2015; Wolff, 1993) Masyarakat sebagai penonton menghadiri seni pertunjukan dalam rangka mengalami kembali situasi sosial yang mereka hadapi, atau mungkin mereka hadir karena terdorong oleh antusiasme spektakel yang ingin mereka mengerti. Apabila seni pertunjukan bermakna bagi pendidikan seni tanpa mengubah kebenaran subjek studinya secara sosiologis, maka seni pertunjukan memiliki kesamaan dengan masyarakat, atau dengan

sekelompok masyarakat di mana bentuk merupakan bagian integral dari strukturnya atau sebagai sebuah bentuk interaksi sosial. (de Rosa & Gherman, 2019; Lorenzen, 2019) Seni pertunjukan merupakan sublimasi situasi sosial tertentu, apakah ia mengidealisasikan situasi-situasi itu, atau menghadirkannya untuk ditafsirkan kembali demi kepentingan dirinya. (M. Lutfi и съавт., 2020; Yudiaryani, 2020)

## II. Pergeseran Karakter Seni Pertunjukan

Seni pertunjukan hidup dalam lingkungan dua alam budaya. Pada satu pihak, seni pertunjukan ditumbuhkan oleh suatu kebudayaan tertentu yang dalam konteks kenasionalan Indonesia disebut kebudayaan daerah. (Sedyawati, 2000; Yudiaryani, 2015) Kebudayaan daerah mempunyai sejumlah ciri khas yang dibina lewat *keajegan* tradisi. Pada pihak lain, seni pertunjukan di Indonesia juga disadur dan diwujudkan kembali oleh adanya kebutuhan suatu hamparan kebudayaan yang lebih luas yang tidak semata-mata menganut cita-cita daerah asalnya. Cara berpikir tentang teater dan pertunjukan saat ini telah mengubah pendekatan terhadap pembuatan dan komposisi pertunjukan. Estetika baru yang muncul dan bidang baru karya dramaturgi, seperti seni langsung, teater fisik minikata, pertunjukan eksperimental, dan teater tari menuntut pendekatan dan kepekaan baru. Perspektif Internasional tentang teori dan praktik adalah buku pertama yang mengeksplorasi seni pertunjukan dan dramaturgi baru secara mendalam. (Katalin Trencsényi. Bernadette Cochrane, 2014; Lehmann, 2006) Ketergantungan seni pertunjukan pada konteks, menyebabkan kehadirannya juga tergantung pada kebutuhan masyarakat. Tata nilai masyarakat bergeser, wujud keseniannya pun bergeser, dan akhirnya identitas seni pertunjukan pun bergeser. (Wolff,



1993) Pada awalnya, kehadiran pertunjukan seni pertunjukan di Indonesia karena kehendak kelompok pendukung kebudayaan tertentu, seperti kelompok seni pertunjukan daerah atau seni pertunjukan tradisi.

Masa kini, mereka yang berasal dari daerah lain pun didorong untuk memiliki rasa kepemilikan seni tersebut. Terjadi pertumbuhan kebudayaan daerah yang menyebabkan seni pertunjukan di Indonesia yang berasal dari suatu kebudayaan daerah tertentu memperoleh pemasukan citarasa dan konsep dari kebudayaan lain. (Denise Varney, Peter Eckersall & Hatley, 2013; Mazur, 2010) Kemunculan seni pertunjukan sebagai 'ajang seni' tersendiri dengan menyampaikan estetika baru. Gaya hidup baru yang diprovokasi oleh sebuah pertunjukan mengaburkan perbedaan antara seniman dan penonton, tubuh dan pikiran, seni dan kehidupan, dan membingkai seni sebagai tempat berkembang biak bagi cara baru untuk memahami seni pertunjukan. Melalui cara ini proses sosial dan budaya yang luas terbentuk. Dengan demikian, seni pertunjukan eksperimental, dan pertunjukan budaya meletakkan dasar bagi estetika baru penonton melalui pertunjukan artistik. (Erika Fischer-Lichte, 2008; Schechner, 2005)

Dengan menggeser karakter seni pertunjukan Indonesia dari yang kedaerahan menjadi nasional, dan internasional berarti seni pertunjukan membuka ruang-ruang pembebasan pada nilai kedaerahannya. Proses pembebasan tersebut dianggap Umar Kayam sebagai 'pembebasan budaya-budaya daerah' dan Rendra menyebutnya dengan 'mempertimbangkan tradisi', sedangkan Emha Ainun Najib menyebutnya dengan 'budaya tanding'. (Yudiaryani, 2015) Proses ini menunjukkan bahwa seni pertunjukan daerah dengan karakternya yang cair, plastis, dan dinamis, bergulat dalam rangka menemukan jati dirinya dalam suatu wajah dan

kualitas seni pertunjukan Indonesia yang berkarakter modern dan masa kini. Ruang-ruang pembebasan di dalam seni pertunjukan Indonesia berarti memberi ruang transformasi nilai. (Pavis, 1992) Transformasi terjadi pada nilai-nilai budaya masyarakat Indonesia, yaitu dari nilai budaya kedaerahan ke tatanan nilai budaya negara-kebangsaan dan nilai budaya Indonesia yang menggeser budaya agraris tradisi ke tatanan budaya industri modern. (Kusmayati, 2018; Yudiaryani, 2002) Dengan demikian, seni pertunjukan Indonesia merupakan sebetuk kesenian yang selalu mengalami perubahan dan perkembangan internalnya seturut dengan perubahan yang terjadi di wilayah eksternalnya. (Denise Varney, Peter Eckersall & Hatley, 2013) Dalam pengertian bahwa kata "Indonesia" sendiri sudah mengandung karakternya yang modern, maka penyebutan istilah "Seni pertunjukan Indonesia" digunakan bagi semua wujud seni pertunjukan di Indonesia, baik yang berkarakter tradisi maupun modern. (K. T. B. Cochrane., 2014; Pavis, 2013)

Berbicara tentang kesenian di tengah carut marutnya persoalan yang menimpa bangsa Indonesia saat ini, tampaknya kesenian tidak dapat melepaskan dari partisipasinya untuk memberi solusi. (Frank Camilleri, 2016; Hagebolling, 2004) Masih melekat dalam ingatan kita tentang radikalisme, intoleransi, yang mengguncang tatanan hidup kebersamaan dan gotong royong. Konflik PILKADA dan PILPRES di tahun 2018 dan 2019 yang hampir berhasil memecah belah rakyat Indonesia masih membekas dalam hati sanubari rakyat Indonesia hingga saat ini. Persoalan yang muncul adalah mungkinkah Indonesia sebagai suatu entitas budaya sedang mengalami suatu krisis kemanusiaan? Apakah kesenian sebagai suatu paradigma dengan nilai-nilai yang menyertainya

mampu berpartisipasi mendorong hadirnya sumber daya manusia yang mampu bertahan dan mempertahankan diri di tengah-tengah krisis?

Krisis yang dialami masyarakat baik di Indonesia maupun di belahan bumi lainnya bukan hanya krisis budaya semata, namun telah menjadi suatu krisis peradaban. Diketahui bersama bahwa perkembangan peradaban ditentukan oleh langkah penting transformasi kebudayaan. Peradaban dan kebudayaan sama-sama menunjuk pada seluruh pandangan hidup manusia, sedangkan suatu peradaban adalah wujud yang lebih luas dari kebudayaan. (Sue-Ellen Case, 2006; Sven Birkerts, 2015; Yudiaryani, 2020) Peradaban adalah sebuah wilayah kultural, sekumpulan karakteristik dan fenomena kultural. Baik peradaban maupun kebudayaan mencakup nilai-nilai, norma-norma, institusi dan pola pikir yang menjadi bagian terpenting dari suatu masyarakat dan terwariskan dari generasi ke generasi. (Suzina & Tufte, 2020) Krisis muncul dari tiga wilayah yang membentuk struktur masyarakat, yaitu wilayah sosial (teknologi ekonomi), politik, dan budaya. (Komalasari и съавт., 2018) Pada saat ketegangan memuncak antara ekonomi dan politik, seni budaya semakin banyak dituntut berperan aktif. Budaya dengan ekspresi simboliknya (kesenian) diharapkan mampu berperan aktif dalam menyelesaikan ketegangan-ketegangan bermasyarakat. (Erika Fischer-Lichte, 2008) Keterlibatan seni dalam setiap peristiwa dan perubahan masyarakat dan budayanya telah ada semenjak karya seni pertama kali diciptakan. Keterlibatan tersebut menyebabkan ekspresi seni pun mengalami perubahan sejalan dengan perubahan masyarakat dan budaya yang menjadi objek ciptaannya. Konvensi seni budaya dipelajari di kalangan akademisi dan menjadi pula acuan bagi kreativitas seniman. Fungsi seni budaya tidak hanya menjadi media penampilan kembali peristiwa masyarakat, tetapi berperan aktif

pula menyelesaikan konflik-konflik kehidupan masyarakat. Artinya, peran seni dan budaya dapat menjadi “jembatan atau perantara” dalam menyelesaikan masalah sosial, ekonomi, dan politik. (Hagebolling, 2004)

### III. Seni pertunjukan Kontekstual Kinerja Interkultur

Kinerja interkultur menggunakan teori interkultur yang dikembangkan Patrice Pavis dalam bukunya *Theatre at the Crossroads of Culture*. (Pavis, 1992) Gagasan ini adalah persimpangan budaya dalam praktik seni pertunjukan kontemporer. Persimpangan di mana budaya asing, wacana yang tidak familiar dan luar biasa banyaknya saling jumbuh, sehingga dijelaskan sebagai suatu seni pertunjukan budaya. (Schechner, 2005) Tidak pernah sekalipun dalam seni pertunjukan Barat merenungkan dan mengelola beragam budaya dunia hingga mencapai tingkatan tertentu, yang justru mencerminkan suatu kelelahan budaya, ledakan budaya campuran, tabrakan dan campur aduk bahasa yang tidak jelas. (Pavis, 2013) Saat ini, hanya *mise en scène* seni pertunjukan yang menjadi benteng terakhir dan detil-detil kerja laboratoris yang mempertahankan seni pertunjukan campuran tersebut: *mise en scène* menganalisis setiap representasi budaya, menampilkan satu demi satu di hadapan dan di telinga kita, dan memperagakan dan menyesuaikannya melalui mediasi panggung dan auditorium. (Mazur, 2010; B. Singleton, 2013; Zarrilli и съавт., 2016) Akses terhadap laboratoris yang sempurna tetap sulit, namun demikian, lebih dikarenakan para pelaku seni, yang tidak mau berbicara lebih banyak tentang kreasi mereka, juga karena penonton, dilemahkan ketika berhadapan dengan suatu fenomena yang rumit dan tidak terungkap tersebut tentang menjadi suatu pertukaran interkultural. (Coulby, 2006) Teori memiliki banyak hal yang

harus dimunculkan. Di satu sisi tentang kerumitannya, di sisi lain tentang keberpihakannya. Memahami seni pertunjukan di persimpangan budaya, tentu saja beresiko kehilangan substansinya, kesalahan menempatkan seni pertunjukan dari satu wilayah ke wilayah lainnya, melupakannya di sepanjang perjalanan, dan kehilangan cara mengobservasi seluruh manufer pengiriman dan penyesuaian.(Bohm, 2004; Lorenzen, 2019) Setiap teori kreativitas yang akan menandai kesalahan budaya tersebut menderita goncangan salah tempat yang sama. Model intertekstualitas, ditarik keluar dari strukturalisme dan semiotik, tetap memperkaya interkulturalisme tersebut. Tidak lama lagi model intertekstualitas menampilkan model interkulturalisme. Tidak cukup lagi hanya menggambarkan hubungan antarteks atau pementasan, penting pula memahami penjelasan tentang konteks dan budaya serta mengapresiasi produk budaya yang berkembang sebagai proses pertukaran yang tak terduga tersebut. Istilah interkulturalisme-daripada multikulturalisme atau transkulturalisme-, tampak lebih tepat untuk menangkap makna dialektika pertukaran peradaban antarbudaya tersebut. (Zarrilli и съавт., 2016)

Kajian seni pertunjukan interkultural merupakan harapan yang akan menghasilkan cara baru memahami praktik seni pertunjukan, dan kemudian akan menyumbang bagi pengenalan metodologi baru pembacaan pertunjukan. Metodologi tersebut menggambarkan transfer interkultural antara budaya sumber dan budaya target. Metodologi ini akan menginvestigasi bagaimana suatu budaya target menganalisis dan menyesuaikan budaya asing dan bagaimana penyesuaian ini dilengkapi dengan serangkaian tindakan teatrical. Dalam teori seni pertunjukan interkultur, pemahaman tentang *mise en scène* menjadi unsur yang paling

penting, karena mengikat aspek sistem tanda praktek dan pragmatik secara bersamaan dan mengorganisasikan sistem tanda tersebut dari sudut pandang semiotik. *Mise en scène* merupakan semacam penyesuaian antara kontek dan budaya yang berbeda; *mise en scène* tak lagi hanya persoalan tentang pertukaran interkultur atau suatu dialektika antara teks dan konteks; *mise en scène* adalah mediasi antar latar belakang kultural, tradisi dan metode akting yang berbeda-beda. (Pavis, 1992, 2013) Dengan demikian hampr tidak mungkin memisahkan budaya sumber dengan budaya target. Namun setidaknya seseorang dapat mengobservasi bagaimana budaya sumber secara perlahan disesuaikan oleh budaya target. Gagasan dan pertunjukan interkultur pun tetap menyisakan permasalahan bagi sebagian pemikir seni budaya, di antaranya Rustom Barucha. Ia mengkritik praktik kerja interkultur, yang dianggap sekedar mengagendakan suatu kerjasama tentang warisan dengan menyebutnya "kegilaan budaya". Barucha menganggap bahwa pihak yang memiliki kekuatan ide, uang, dan kekuasaan politik akan mencipta rasisme, kepasrahan, barter, pencangkakan, dan bahkan penghilangan. (Shuter, 2012) (Sándorová, 2019) (Stan, 2017).

Sejarah panjang perkembangan seni pertunjukan di Barat menjadi contoh bagaimana seni pertunjukan menampilkan kembali interkultur nilai-nilai budaya zaman. Abad ke-16 dan abad ke-17 menjadi abad di mana karya-karya klasik diproduksi kembali oleh para seniman, neo-klasik, pula penemuan-penemuan di bidang ilmu pengetahuan dan teknologi berkembang pesat. (Yudiaryani, 2019) Di samping itu, perubahan masyarakat feodal menjadi masyarakat modal pun mendukung perkembangan dan kemajuan di bidang intelektual, sastra, seni dan budaya. Semangat renesans, yang berasal dari kata *re-nâitre* yang

berarti kelahiran kembali, saat itu terasa mewakili keinginan manusia untuk mendapatkan semangat hidup baru. Gerakan yang menyelidiki semangat ini disebut gerakan humanisme. Para penganut gerakan humanisme mengatakan bahwa hasil pemikiran dan kerja manusia adalah untuk mempertinggi budi pekerti manusia. Gerakan inilah yang menjadi momentum bagi perubahan sikap dasar budaya Barat. (Magda Romanska, 2015) Karya-karya renesans dengan paradigma humanistik berkembang di Italia melalui Fransesco Petrarca dan Giovanni Boccaccio yang mengembalikan kebesaran karya sastra drama Yunani dan Romawi klasik. *Commedia dell'arte* adalah bentuk pertunjukan seni pertunjukan di Italia yang terkenal sebagai representasi gerakan humanisme. Bentuk pertunjukan tersebut merupakan kelompok seni pertunjukan rakyat yang berkembang jauh di luar lingkup gereja dan kalangan akademisi. Cerita di dalamnya mendapat inspirasi dari legenda rakyat Romawi klasik dan bentuk komedi Plautus dan Terence. Skeneri panggung dirancang sederhana yang menunjukkan ruang keluarga, jalan, dan alun-alun tempat orang banyak berkumpul. Plot cerita hanya berupa arahan singkat berisikan kapan pemain masuk dan keluar panggung. Pemain melakukan improvisasi permainan, di mana pemain bebas memilih kata dan kalimat serta bebas berperan. Pada saat itulah pemain pertama kali mendapat kebebasan dalam berolah seni peran. Artinya, melalui bentuk pertunjukan seni pertunjukan *commedia dell'arte*, kebebasan manusia dalam kehidupan terwakili melalui kebebasan seni peran improvisasi aktor. (Benton, 1990; Cardullo, 2015)

Paradigma humanistik yang terlahir dalam karya seni muncul pula dalam karya William Shakespeare, pengarang drama, sutradara, aktor, sekaligus manajer pertunjukan seni pertunjukan yang terkenal di

zaman Elizabethan, Inggris. Pada tahun 1590, ia mulai menulis naskah yang terdiri dari 37 tragedi dan komedi yang bersumber dari naskah-naskah kuna, sejarah dan mitologi. Ia menggunakan *blank verse* atau syair bersajak. Tokoh-tokohnya berbicara dengan cara *solliloqui* atau monolog (percakapan seorang diri). Bahkan mereka menceritakan suatu rahasia atau penyamaran dengan cara *aside* atau dialog menyamping dengan bisikan. Gaya syair bersajak dan monolog yang diucapkan aktor menunjukkan suatu gagasan tentang eksistensi manusia dengan pilihan jalan yang harus dilaluinya. Kekuatan karya seni yang menampilkan kehendak manusia untuk menemukan jati dirinya selalu muncul di setiap zaman. Kehendak untuk bebas dari belenggu kekuatan dogma agama, kekuatan patronisasi negara, dan kekuasaan materi menjadi sumber garapan yang tidak henti-hentinya bagi seniman seni pertunjukan . (Yudiaryani, 2020)

Eric Bentley via Brockett menyebutkan bahwa seni pertunjukan dibuat oleh A (seniman) menjadi B (karya seni) untuk C (penonton). (Yudiaryani, 2020) Peristiwa-peristiwa faktual dalam tradisi lisan dan narasi fiksi, misalnya, dibaca kembali oleh seniman menjadi pertunjukan seni pertunjukan baru. Seni pertunjukan seni pertunjukan masa kini mendapat kontribusi kreatif dari tradisi lisan. Kisah *Mahabharata* menjadi ide penulisan naskah drama dan pertunjukan seni pertunjukan , di antaranya *Karno Tanding*, yang merupakan kerja kolaborasi antara pendidik Seni pertunjukan dan Tari ISI Yogyakarta dan Yokohama Boat Theatre Jepang. Kemudian mahasiswa Jurusan Seni pertunjukan ISI Yogyakarta berkoborasi dengan mahasiswa Jepang menampilkan kisah Joko Tarub berjudul *Legenda Pelangi*. Tahun 2010 kembali peserta didik dan pendidik seni Seni pertunjukan dan Tari berkolaborasi dengan mahasiswa Jepang dari Osaka University Japan dengan menafsirkan



kembali kisah *Ande-Ande Lumut*. Peter Brook memproduksi *Mahabharata* di tahun 1985 dengan menampilkan kembali kodifikasi dramatik tradisi lisan dengan tampilan yang modern. Kemudian Ku Na'uka Theater Company dari Jepang mengusung cerita-cerita dalam *Mahabharata* melalui kisah Prabu Nala dan Damayanti yang ditampilkan di Yogyakarta tahun 2005. Pertunjukan seni pertunjukan *I La Galigo* berdasarkan cerita lisan tentang *La Galigo* dari budaya Bugis Kuna dipentaskan di beberapa negara tahun 2003. Kemudian pertunjukan seni pertunjukan *Tusuk Konde* yang merupakan salah satu dari Trilogi *Opera Jawa* yang disutradarai Garin Nugroho merupakan tafsir bebas kontekstual dari epos besar Ramayana juga menjadi bukti keluwesan tradisi lisan.

Di Negara Yunani, kisah Oidipus merupakan cerita lisan yang disebarkan dari satu generasi ke generasi berikutnya, tanpa diketahui siapa pengarangnya. Sophocles kemudian mengangkatnya menjadi drama trilogi, yaitu *Oidipus Rex*, *Oidipus at Colonus*, dan *Antigone*. Versi Sophocles tersebut kemudian dibaca kembali oleh seniman masa kini dalam pesan-pesan kontekstual yang berbeda. Rendra mementaskan *Oidipus Sang Raja* di tahun 1960-an dan diulang kembali dengan tampilan berbeda di tahun 1970-an. Tahun 2007, cerita Oidipus kembali dipentaskan oleh peserta didik dan pendidik Jurusan Seni pertunjukan ISI Yogyakarta dan mahasiswa Austria dengan judul *Oidipus Tyrannos*. Demikian juga naskah *Phedra* yang merupakan cerita lisan dari Yunani klasik dibaca kembali dan ditulis oleh Jean Racine seniman Perancis di abad ke-17 dengan judul yang sama. Kemudian cerita lisan ini dimaknai kembali oleh Sarah Kane penulis naskah Inggris abad ke-20 menjadi naskah *Phedra's Love*, tentu saja dengan konteks cerita berbeda. Nilai-nilai tradisi lisan merupakan kesadaran kolektif sebuah masyarakat

yang berperan membantu memperlancar tumbuh kembangnya pribadi anggota masyarakat. Manusia membutuhkan nilai-nilai tradisi untuk memperbaiki hidup bermasyarakat. Itulah pentingnya kedudukan tradisi, yaitu sebagai "pembimbing" pergaulan bersama di dalam masyarakat. (Yudiaryani, 2015)

#### **IV. Pergeseran Paradigma Pendidikan Seni dan Teknologi di Masa Kini**

Masa kini menuntut cara berkesenian yang progresif, baik ekspresi maupun resepsinya. Pendidikan seni budaya diharap untuk selalu meng *up grade* dan mengkritisi dirinya sendiri sehingga mampu menjadi suatu representasi dari gaya seni yang transgresif dan progresif. Artinya, bahwa seni pertunjukan seni pertunjukan menjadi pembelajaran bagi pengenalan keterbatasannya di mana seni seni pertunjukan menggunakan masa lalu dengan sekaligus memberi tanda budaya bagi dirinya dengan cara yang berbeda. Seni pertunjukan seni pertunjukan masa kini, misalnya, dicirikan oleh penampilan bersama masa lalu dan masa kini dalam sebuah kolaborasi interkultur dengan menyandingkan tanda-tanda yang sebelumnya tidak berkaitan menjadi kode-kode makna baru. Pertunjukan interkultur sebagai gaya seni merupakan elemen inti dari budaya masa kini. (Pavis, 1992)

Masyarakat Indonesia masa kini membutuhkan paradigma, persepsi, serta nilai dasar baru realitas yang berlaku dalam masyarakat. Paradigma realitas baru didasarkan atas kesadaran akan saling-terhubung dan saling-tergantung semua fenomena fisik, biologis, psikologis, sosial, seni dan budaya. Manifestasi dan implikasi dari pergeseran paradigma ini memberi inspirasi bagi perubahan-perubahan konvensi seni pertunjukan

masa kini. Pertunjukan tidak lagi mengeksplorasi elemen-elemen estetis internal, tetapi sudah merambah pada elemen-elemen eksternal. (Timothy Clark & Mangham, 2004; Tapper, 2018) (T Clark & Mangham, 2004; Tapper, 2018) Seni pertunjukan masa kini diperlakukan sebagai seni pertunjukan kolaborasi. Terjadi pergeseran dari paradigma linear menjadi paradigma berkelok dan berlapis. Gaya seni pertunjukan kolaborasi yang sering menyampaikan gagasan-gagasan seni pertunjukan lingkungan, feminisme, antropologi, media, interaktif, menjadi wujud dari seni pertunjukan masa kini. Subyektivitas kreatif seniman dikembangkan dengan meregenerasikan elemen-elemen pertunjukan dengan menyertakan pengembangan vitalitas kreatifnya. Demikian juga potensi kreatif penonton menjadi kredo yang menarik dalam rangka merevitaliasasi nilai-nilai budaya zaman. Gaya seni pertunjukan masa kini memungkinkan terjadinya suatu pergumulan, tarik menarik, dan ketegangan terus menerus secara interteks antara nilai-nilai kedaerahan, nilai keIndonesiaan, dan nilai internasional. (Deardorff, 2006; Katalin Trencsényi. Bernadette Cochrane, 2014) Pergeseran paradigmatis pada ekspresi seni pertunjukan mampu menjadi inspirasi bagi rekonstruksi pendidikan yang kreatif, progresif dan komprehensif. Pergeseran paradigmatis tersebut pada kenyataannya sejalan dengan visi dan misi pendidikan nasional Indonesia.

Pendidikan seni dilembaga pendidikan menawarkan beberapa refleksi pada studi tentang kemungkinan dan dampak konektivitas digital global *vis-a-vis* pembelajaran siswa. Hubungan guru-siswa tradisional dipermasalahkan untuk menyoroti lingkungan belajar lain di luar institusional dan yang menunjukkan proses auto-didaktik. (Frank Camilleri, 2016; Yudiaryani, Bambang Pudjasworo, 2019) Kemajuan

teknologi pembelajaran baru pada abad kedua puluh satu dipandang mampu mengurangi lokasi fisik bersama antara guru dan siswa. Perlu kiranya menciptakan kembali sebagai ruang untuk otonomisasi melalui mediasi transmisi dan interaksi online. Berbasis teknologi digital. (Boytchev, 2015; Yudiaryani, 2021) Perkembangan teknologi digital dimanfaatkan perubahan paradigma pendidikan dasar dengan mengunjungi kembali pendekatan auto-didaktik dalam situasi yang otonom dan non-institusional. Spektrum praktik 'didaktik otomatis terpandu' dan konsep hibriditas diusulkan untuk menggarisbawahi kontinuitas dan evolusi –daripada disrupsi dan revolusi –dalam kaitannya dengan munculnya teknologi digital di dalam pendidikan peserta didik. (Frank Camilleri, 2016) Perkembangan teknologi digital dan dampaknya bagi seni di abad ke-21 menjadi dasar bagi pencarian bentuk pendidikan masa kini. Selama seratus tahun (abad ke-20) terjadi banyak peristiwa penting, seperti perang dunia antarnegara di Eropa, Asia dan Amerika, perang kemerdekaan bangsa-bangsa dari penjajahan, wabah penyakit, penemuan obat-obatan, hingga perkembangan sains, filsafat, seni, dan teknologi. Penemuan laser dan *Computerized Tomography Scanner* (CT Scan) oleh Albert Einstein membahas sistem proses amplifikasi cahaya oleh emisi radiasi pada 1917 dan berkembang setelah 1960 ilmuwan berhasil menjalankan fungsi laser pertama kalinya. Alat ini menggunakan sinar X dan pencitraan komputer untuk menciptakan gambaran penampang tubuh. Penemuan ini mengantarkan era baru dalam dunia sains dan teknologi. Penemuan kamera digital membuat banyak aspek kehidupan ikut berubah. Penemuan alamat situs WWW atau *website* ditemukan pada Maret 1989 oleh Tim Berners-lee yang membagi menjadi tiga bagian yakni HTML (*HyperText Markup Language*), URL (*Uniform Resource Identifier*), dan HTTP (*Hypertext Transfer Protocol*). Penemuan web mengubah cara

manusia berkomunikasi dan mendapatkan informasi. *Web* juga menjadi alat komunikasi yang tumbuh paling cepat sepanjang sejarah media massa. Paruh kedua abad ke-21, teknologi komputer menjadi jauh lebih mudah diakses. Terjadi “revolusi digital” dan perangkat lunak “ramah pengguna”, seperti kamera digital; PC rumah; dan jaringan kinerja seluruh dunia menjadi cara berkomunikasi. Awal abad ke-21, seni pertunjukan mulai beradaptasi dengan teknologi. Beragam varian pertunjukan virtual dengan varian ilusinya pun tercipta. Seni menjadi bagian dari penampilan kreativitas penggunaan teknologi komputer. Produksi seni pertunjukan, musik, dan tari langsung menggabungkan media digital ke dalam *web* interaktif dunia maya. Istilah “seni pertunjukan” berubah menjadi “pertunjukan”. (Dixon, 2015; Yudiaryani, 2021) Istilah ini tetap mempertahankan namanya tetapi mengubah penandaan dasar dan referensinya. Pertunjukan digital menjadi interdisiplin dengan merangkul (interkultur) filsafat, linguistik, sejarah, ilmu budaya, ilmu sosial, sport, hiburan, kuliner, film, fashion, dan artistektur.

Perkembangan teknologisasi dalam seni menyebabkan implementasi visi dan misi Pendidikan Nasional Indonesia pun berubah dan berkembang bagi pembelajaran peserta didik. Visi dan misi pendidikan nasional Indonesia yang termaktub dalam penjelasan Peraturan Pemerintah RI Nomor 19 Tahun 2005 tentang standar nasional pendidikan menyebutkan bahwa reformasi pendidikan nasional meliputi empat hal, yaitu **pertama**, pergeseran paradigma proses pendidikan dari paradigma pengajaran ke paradigma pembelajaran yang banyak memberi peran peserta didik untuk mengembangkan potensi dan kreativitasnya. (Yudiaryani, 2020) Seni pertunjukan masa kini memiliki sejarah panjang mengelola tema-tema yang berkisah tentang perjuangan tanpa henti tokoh utama demi

menemukan jati dirinya. Manusia yang sejati adalah sosok yang tidak mengikuti arus semata, tetapi teguh pada pendirian, *ora mingkuh* dalam tataran *ma'rifat*, karena dari karakter sosok inilah peserta didik dan pendidik belajar bagaimana meraih cita-cita ke depan dan bagaimana membebaskan diri dari semua hal yang menindas. Pada dasarnya pendidikan seni adalah mendorong peserta didik untuk bebas dan mampu memilih, membandingkan antara yang baik dan buruk. Teknologisasi dalam seni pertunjukan mendorong peserta didik untuk meningkatkan pengetahuan dan ketrampilan di bidang sains, teknologi, dan seni.

**Kedua**, pergeseran paradigma manusia sebagai sumber daya pembangunan menjadi subyek pembangunan secara utuh. Proses pembentukan manusia pada hakikatnya merupakan proses pembudayaan dan pemberdayaan peserta didik sepanjang hayat. Seni pertunjukan seni pertunjukan masa kini hadir karena kehendak masyarakat pendukungnya. (Birowo, 2014; Wolff, 1993) Tanggapan estetik dari penonton yang berlangsung secara terus menerus menjiwai semangat pertunjukan seni pertunjukan. Demikian juga sebaliknya penghormatan pada nilai budaya luhur tradisi bermanfaat sebagai cermin bagaimana manusia memperbaiki diri dan hidupnya. Kecintaan pada akar budaya daerah akan membuat peserta didik tidak gamang menghadapi serbuan budaya luar. Nilai tradisi tidak akan menyebabkan peserta didik rendah diri, tetapi justru berani mengkolaborasikannya dengan nilai budaya lain secara kreatif, sehingga menghasilkan karya-karya baru tanpa kehilangan cita rasa tradisi. (Kusmayati, 2018; Pavis, 2013) Karya-karya baru masa kini hasil ciptaan peserta didik terdistribusikan melalui media sosial berbasis digital, dan tidak akan keluar dari acuan dasar pendidikan, karena semua kegiatan tersebut terdeskripsikan dalam kurikulum pembelajaran yang demokratis serta bertanggung jawab. (Yudiaryani, 2022)

**Ketiga**, pergeseran pandangan keberadaan peserta didik dari puncak keberhasilan individual menuju pribadi yang terintegrasi dengan lingkungan sosial-kulturalnya, baik lokal, nasional, maupun internasional. Pemahaman diri peserta didik akan berada dalam tahapan aktualisasi intelektual, emosional, dan spiritual. Seni pertunjukan seni pertunjukan masa kini menghubungkan secara trans-estetik kemampuan menganalisis dengan ketrampilan artistik yang dimiliki seniman. Unsur budaya masyarakat mengikuti alur pergeseran estetika kesenian. (Hagebolling, 2004) Seni pertunjukan seni pertunjukan masa kini menampilkan revitalisasi elemen dan nilai-nilai yang pernah ditampilkan dalam bentuk karya seni seni pertunjukan sebelumnya. Karya seni seni pertunjukan masa kini menjadi seni pertunjukan kontekstual yang selalu melekat pada perubahan semangat zaman. Peserta didik diharapkan tetap berpegang teguh nilai tradisi yang menjadi akar kepribadian mereka, namun mampu menjadi peserta didik yang mampu bersaing di ranah nasional dan internasional. (Supriatin & Nasution, 2017)

**Keempat**, perlu adanya acuan dasar oleh setiap penyelenggara dan satuan pendidikan yang terkait dengan penyelenggaraan pendidikan. Acuan dasar inilah yang disebut dengan standar nasional pendidikan yang menjadi ukuran bagi terselenggaranya layanan pendidikan yang bermutu. Fungsi lembaga pendidikan seni budaya adalah membuka wacana kepada masyarakat terhadap sistem, fungsi, praktik dunia kesenian di tanah air, baik kesenian sebagai ekspresi individual maupun sebagai ekspresi industri hiburan. Peserta didik diharapkan mampu menghadapi industri berbasis teknologi digital ini dengan rasa tanggung jawab dan bersikap kritis. (Yudiaryani, Radhiah, и сьавт., 2019) Masyarakat diharapkan menguasai sarana hiburan dan bukan sebaliknya. Fungsi

lainnya adalah mengungkapkan keberagaman dunia kesenian sebagai komoditi hakikat manusia. Dalam upaya ini seni tradisi bisa memberi input tentang berbagai nilai budaya yang abadi, sedangkan kekiniannya dihargai sebagai cermin masyarakat yang selalu berubah dinamis, dan seni pertunjukan masa kini dilabelkan sebagai gaya subyektivitas seniman yang kolaboratif.

## V. Penutup

Perkembangan seni pertunjukan seni pertunjukan berbasis teknologi diharapkan mampu memberi inspirasi terhadap perkembangan pendidikan seni budaya di Indonesia. Juga sebaliknya, sistem pendidikan seni budaya di Indonesia diharapkan mampu beradaptasi terus menerus dengan perkembangan sains, teknologi, seni zaman tanpa menghilangkan peran aktif nilai-nilai luhur budaya bangsa. Pendidikan seni budaya Indonesia akan menjadi tempat ziarah sekaligus membawa peserta didik memasuki lorong dari masa kini hingga ke aras masa depan dengan kreativitas yang progresif dan dinamis. Semoga.

### Daftar Pustaka

- Benton, T. (1990). Dreams of machines: Futurism and l'Esprit Nouveau. *Journal of Design History*, 3(1), 19–34. <https://doi.org/10.1093/jdh/3.1.19>
- Birowo, P. (2014). Teater 'Tanpa-Kata' dan 'Minim-Kata' di Kota Padang Dekade 90-An dalam Tinjauan Sosiologi Seni. *Ekpresi Seni. Jurnal Ilmu Pengetahuan dan Karya Seni*, 16(2), 314–335.
- Bohm, D. (2004). On Creativity. B *On Creativity*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203822913>



- Boychev, P. (2015). Constructionism and deconstructionism. *Constructivist Foundations*, 10(3).
- Cardullo, R. (2015). Experimental theatre in the twentieth century: avant-gardism, the absurd, and the postmodern. В *Neohelicon* (Том 42, Брой 1, с-ци 341–358). <https://doi.org/10.1007/s11059-013-0215-8>
- Clark, T, & Mangham, I. (2004). From dramaturgy to theatre as technology: The case of corporate theatre. *Journal of Management Studies*, 41(1):37-5, 357–379. <https://doi.org/https://doi.org/10.1111/j.1467-6486.2004.00420.x>
- Clark, Timothy, & Mangham, I. (2004). From dramaturgy to theatre as technology: The case of corporate theatre. *Journal of Management Studies*. 41, (1), 37-59, 41(1), 37–59. <https://doi.org/DOI: 10.1111/j.1467-6486.2004.00420.x>
- Cochrane., K. T. B. (2014). *New Dramaturgy International Perspectives on Theory and Practice* (K. T. and B. Cochrane (РеД)). Bloomsbury Methuen Drama.
- Coulby, D. (2006). Intercultural education: theory and practice. *Intercultural Education*. <https://doi.org/10.1080/14675980600840274>
- de Rosa, A. S., & Gherman, M. A. (2019). State of the art of social representations theory in Asia: An empirical meta-theoretical analysis. *Journal of Pacific Rim Psychology*, 13. <https://doi.org/10.1017/prp.2019.1>
- Deardorff, D. K. (2006). Theory Reflections : Intercultural Competence Framework / Model. *Regional Studies*.
- Denise Varney, Peter Eckersall, C. H. and, & Hatley, B. (2013). *Theatre and Performance in the Asia-Pacific Regional Modernities in the Global Era* (J.

- R. and B. Singleton (Реда); 1st изд). Palgrave Macmillan. <https://doi.org/DOI.10.1057/9781137.67891>
- Dixon, S. (2015). *Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation.* . MIT press.
- Erika Fischer-Lichte. (2008). *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics* (1st Editio). by Routledge 2 Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxon OX14 4RN.
- Frank Camilleri. (2016). Towards the study of actor training in an age of globalised digital technology. *Theatre, Dance and Performance Training, 2015, 6 No 1*, 16–29. <https://doi.org/DOI:10.1080/19443927.2014.985334>
- Hagebolling, H. (2004). *Interactive Dramaturgies* (1st изд). Springer-Verlag Berlin Heidelberg. <https://doi.org/10.1007/978-3-642-18663-9>
- Katalin Trencsényi. Bernadette Cochrane. (2014). *New Dramaturgy International Perspectives on Theory and Practice* (atalin Trencsényi. Bernadette Cochrane (Реда); 2nd изд). Bloomsbury Methuen Drama,. <https://doi.org/http://mr.crossref.org/iPage?doi=10.5040%2F9781408177075>
- Komalasari, K., Abdulkarim, A., & Saripudin, D. (2018). Culture-based social studies learning model in developing student multiculturalism. *New Educational Review, 51(1)*, 173–183. <https://doi.org/10.15804/TNER.2018.51.1.14>
- Kusmayati, A. H. (2018). Sustaining and Strengthening Indonesia Art and Culture. *Dance & Theatre Review, 1(1)*, 43–49. <https://doi.org/10.24821/dtr.v1i1.2250>
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre* (1st изд). Routledge.

- Lorenzen, M. (2019). Creativity in context. B *Creativity, Innovation and the Cultural Economy*. <https://doi.org/10.4324/9780203880012-4a>
- Lutfi, D. A. M. (2020). Art and Aesthetic Education. *Journal of Research in Philosophy and History*, 3(1), p19. <https://doi.org/10.22158/jrph.v3n1p19>
- Lutfi, M., Buntuang, P. C. D., Kornelius, Y., Erdiyansyah, & Hasanuddin, B. (2020). The impact of social distancing policy on small and medium-sized enterprises (SMEs) in Indonesia. *Problems and Perspectives in Management*, 18(3), 492–503. [https://doi.org/10.21511/ppm.18\(3\).2020.40](https://doi.org/10.21511/ppm.18(3).2020.40)
- Magda Romanska, E. (2015). *The Routledge Companion to Dramaturgy* (E. Magda Romanska (Pea)). Routledge.
- Mazur, B. (2010). Cultural Diversity in Organisational Theory and Practice. *Journal of Intercultural Management*.
- Pavis, P. (1992). *THEATRE AT THE CROSSROADS OF CULTURE* (1st изд). Routledge Taylor & Francis e-Library.
- Pavis, P. (2013). Contemporary mise en scène: Staging theatre today. B *Contemporary Mise en Scene: Staging Theatre Today*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203125137>
- Sándorová, Z. (2019). *The Importance of Intercultural and Communicative Competences for Tourism Labour Market*. 1287–1295. <https://doi.org/10.4995/head19.2019.9389>
- Schechner, R. (2005). *Performance Theory* (1st изд). ROUTLEGE Taylor & Francis e-Library.
- Sedyawati. (2000). Performing arts in historical perspective. *Wacana*, 2 no 1, 5.

- Shuter, R. (2012). Intercultural New Media Studies: The Next Frontier in Intercultural Communication. *Journal of Intercultural Communication Research*. <https://doi.org/10.1080/17475759.2012.728761>
- Singleton, B. (2013). Mise en scène. *Contemporary Theatre Review*, 23(1), 48–49. <https://doi.org/10.1080/10486801.2013.765116>
- Stan, C. (2017). *Social & Behavioural Sciences MEPDEV 2 nd : 2016 Central & Eastern European LUMEN International Conference - Multidimensional Education & Professional Development . Ethical Values THE FORMATIVE IMPACT OF THE CAREER PLAN ON THE STUDENTS ' PROFESSIONAL PATH.*
- Sue-Ellen Case. (2006). *Performing Science and the Virtual* (Talia Rodgers. (Реда); 1st изд). Routledge Taylor & Francis e-Library. <https://doi.org/https://doi.org/10.4324/9780203967164>
- Supriatin, A., & Nasution, A. R. (2017). IMPLEMENTASI PENDIDIKAN MULTIKULTURAL DALAM PRAKTIK PENDIDIKAN DI INDONESIA. *Elementary: Jurnal Ilmiah Pendidikan Dasar*. <https://doi.org/10.32332/elementary.v3i1.785>
- Susan Broadhurst. (2015). *Digital Bodies Creativity and Technology in the Arts and Humanities* (S. P. Susan Broadhurst (Реда); 1st изд). <https://doi.org/10.1057/978-1-349-95241-0>
- Suzina, A. C., & Tufte, T. (2020). Freire's vision of development and social change: Past experiences, present challenges and perspectives for the future. *International Communication Gazette*, 82(5), 411–424. <https://doi.org/10.1177/1748048520943692>
- Sven Birkerts. (2015). *CHANGING the SUBJECT ART AND ATTENTION IN THE INTERNET AGE* (Sven Birkerts (Реда); 1st изд). Graywolf Press 250 Third Avenue North, Suite 600 Minneapolis, Minnesota 55401.

- Tapper, J. (2018). Performance-in-Business: Armi Ratia's Marimekko. *Nordic Theatre Studies*, Vol. 30, N, 19.
- Wolff, J. (1993). *The Social Production of Art* (A. M. ROSALIND BRUNT, SIMON FRITH, STUART HALL (PeA); 2nd изд). HE MACMILLAN PRESS LTD. <https://doi.org/DOI.10.1007/978-1-349-23041-9>
- Yudiaryani, Bambang Pudjasworo, H. B. P. (2019). *Aesthetic Education in Theater Art Education* (Y. Radhiah, Aisyatur, Yusrianti (PeA)). Atlantis Press. <https://doi.org/10.2991/iconarc-18.2019.47>
- Yudiaryani. (2002). *Panggung Teater Dunia* (Lephen Purwaharja (PeA); Pertama). Pustaka Gondho Suli.
- Yudiaryani. (2015). *WS Rendra dan Teater Minikata* (Aprina Tri Retnaningrum (PeA); 1st изд). Galang Pustaka.
- Yudiaryani. (2019). *Melacak Jejak Pertunjukan Teater. Sejarah, Gagasan, dan Produksinya* (W. Nurcahyono (PeA); 1st изд). Badan Penerbit Institut Seni Indonesia Yogyakarta.
- Yudiaryani. (2020). *Kreativitas Seni dan Kebangsaan* (U. Rokhani (PeA); 1st изд). BP ISI Yogyakarta.
- Yudiaryani. (2021). Pertunjukan Digital Relasi Teori Postdramatik Dan Dramaturgi Media Baru. B [et al.] Sri Rochana Widyastutieningrum (PeA), *Rekayasa Budaya Dalam Ilmu Pengetahuan, Teknologi, Dan Seni Digital* (1st изд, с-ци 321–354). iSI Press, Surakarta.
- Yudiaryani. (2022). Implementation of Deconstruction Method Ideas in The Contemporary Theatre of Pilihan Pembayun. *Journal of Urban Society's Arts*, 9 n0 1, 60–70. <https://doi.org/https://doi.org/10.24821/jousa.v9i1.6694>

- Yudiaryani, Y., Nurcahyono, W., & Purba, S. A. (2019). Strategi Penguatan Kreativitas Seniman Ketoprak DIY dari Tahun 1999 hingga Tahun 2009. *Dance and Theatre Review*, 2(2). <https://doi.org/10.24821/dtr.v2i2.3313>
- Yudiaryani, Y., Radhiah, A., Yusrianti, Y., & Giranti, A. H. (2019). Aesthetic Education in Theater Art Education. *Proceedings of the 2nd International Conference on Arts and Culture (ICONARC 2018)*. <https://doi.org/10.2991/iconarc-18.2019.47>
- Zarrilli, P., Sasitharan, T., & Kapur, A. (2016). Special issue on 'intercultural' acting and actor/performer training. *Theatre, Dance and Performance Training*, 7(intercultural), 335–339. <https://doi.org/10.1080/19443927.2016.1219107>



# Paradoksikal Penciptaan Lakon Wayang Bima Suci dengan Kesastraan Wayang

**Ki Kasidi Hadipayitno**

Guru Besar di Program Studi Pedalangan Institut Seni Indonesia Yogyakarta

## **I. Pendahuluan**

Tulisan ini adalah salah satu bagian analisis paradoksikal penciptaan lakon wayang dengan kesusastraan Jawa, yaitu dari segi historis dan persebaran cerita lakon wayang. Tidak semua sumber karya sastra ditelaah, namun terbatas pada relasitas antara lakon Bima Suci dengan kesastraan wayang yang dapat dijangkau dan memuat penjelasan tokoh Bima.

Telah diketahui oleh masyarakat pendukung budaya wayang di Jawa atau bahkan Indonesia, bahwa lakon-lakon wayang yang dipergelarkan dalang adalah kisah epos terkenal Ramayana dan Mahabharata. Sebagian besar karya sastra seperti itu melukiskan perjalanan hidup, perjuangan, kesetiaan, kesaktian, kekuasaan, suka dan duka tokoh yang bersangkutan, dengan demikian kisah tersebut digolongkan ke dalam kesusastraan epos atau kepahlawanan. (Kasidi, 2019: 24-25). Kedua kisah epos ternama itu sekaligus sebagai inspirasi para pujangga keraton Jawa menulis kisah lakon-lakon wayang Jawa, masa itu disebut sebagai zaman renaissance kesusastraan Jawa (Pigeaud, 1967: 152). Ditinjau dari sumber ceritanya, lakon wayang kulit purwa banyak menampilkan kisah-kisah



Mahabharata dan Ramayana yang telah mengalami adaptasi ke dalam versi pewayangan Jawa termasuk di dalamnya pengaruh-pengaruh lokalitas budaya dan mitologis Indonesia asli (Groenendael, 1978: 8). Hal itu dipengaruhi pula oleh berbagai tradisi serta kearifan lokal masyarakat pendukung budaya wayang, dalam hal ini adalah budaya wayang, sehingga tidaklah aneh jika ada pendapat, bahwa jika seseorang yang ingin mengetahui dan memahami budaya Jawa, maka lihatlah wayang, demikian sebaliknya seseorang yang akan memahami wayang belajarliah budaya Jawa (Magnis Suseno, 1987: 45-50). Oleh sebab itulah wajar jika dalam wayang ditemukan suatu episode tertentu dari Mahabharata maupun Ramayana, setelah menjadi lakon wayang dan dipergelarkan oleh dalang menunjukkan perbedaan-perbedaan yang sangat jauh. Bahkan sering terjadi suatu episode kecil yang ada dalam Ramayana dan Mahabharata, dapat berkembang menjadi berbagai macam lakon wayang (Kasidi, 2021: 13-20). Kenyataannya lakon wayang hasil adaptasi dari dunia kesastraan itu merupakan pedoman atau manual bagi para dalang dalam mempergelarkan suatu lakon wayang (Uhlenbeck, 1964: 135). Sejak saat itulah pergerakan kesusastraan Jawa maju dengan pesat, sehingga masa dekade Jaman Surakarta awal tahun 1847 menjadi zaman keemasan kesusastraan Jawa, ditandai dengan adanya sejumlah besar karya-karya sastra Sanskerta dan Jawa Kuna disadur dan diterjemahkan ke dalam Bahasa Jawa Baru (Poerbatjaraka , 1957: 133-167). Contohnya, Kakawin Ramayana oleh Yasadipuran, dan Kakawin Bharatayuda menjadi Serat Rama dan Serat Brantajouda, Kakawin Arjunawiwaha menjadi Serat Wiwahajarwa, Nawarutji menjadi Sewa Ruci, dan sebagainya. Tentu saja pengalihan karya sastra Jawa Kuna itu mengalami banyak pergeseran dari tata kalimat, kosa kata, dan kebahasaan, namun demikian jika dilihat dari bentuk gaya bahasa atau *lelewaning basa*,

dan maknanya dapat dimaklumi, akibat dari penguasaan Bahasa Jawa Kuna yang kurang sempurna. Olah kesastraan dari para pujangga itu tidak terbatas pada karya sastra saja, tetapi berhasil pula merambah ke lakon-lakon wayang menjadi bidang kerjanya. Oleh sebab itulah banyak cerita lakon wayang berhasil ditulis dan menjadi pegangan penting bagi para abdi dalem dalang kraton hingga dalang di luar kraton. Misalnya Kakawin Arjunawiwaha dalam sastra Jawa Baru disebut *Wiwahajarwa* menjadi, *Mintara Gancaran*, kemudian setelah menjadi lakon wayang berubah judul *Ciptoning Mintaraga*, *Nawaruci* berubah nama menjadi *Dewa Ruci* dan ada juga dengan nama *Bima Suci*, *Bima Paksa*, *Bima Sekti*, dan seterusnya, belum lagi jenis-jenis cerita lakon wayang yang lain, baik dalam bentuk *pakem balungan* maupun *pakem jangkeb*. Perkembangan yang terjadi antara jagad kesastraan dan pewayangan terjadi paradoks yang luar biasa, berbeda dalam penuangan, penyajian, dan genre, ternyata keduanya secara substansial memiliki kebenaran tujuan dan kesamaan kesastraan sebagai sumber penciptaan karya seni masing-masing.

### **Penciptaan Lakon Bima Suci**

Berdasarkan gambaran di atas tersebut, pengkajian terhadap konsep lakon wayang Bima Suci dalam pertunjukan wayang diletakkan pada kerangka pemahaman perjalanan lakon yang bersangkutan dari sumber pada karya sastra sampai dengan menjadi cerita lakon wayang dengan berbagai varian yang ditemukan di masyarakat pedalangan. *Nawaruci* merupakan karya sastra menggunakan bahasa Jawa Tengahan, artinya dalam penggunaan bahasa adalah campuran antara bahasa Jawa Kuna idiom-idiom dengan bahasa Jawa Baru, sehingga oleh Zoetmulder dianggap sebagai karya sastra rendah yang kurang bermutu disebut sebagai Bahasa Kidung (Zoetmulder, 1974: 575). Secara substansial

Nawaruci bercerita tentang perjalanan tokoh Bima dalam upayanya mencari kesempurnaan hidup.

Nawaruci yang ditulis oleh Mpu Siwamurti, salah satu pujangga pada masa Majapahit. Kemudian banyak gubahan baru diturunkan dari aslinya, demikian seterusnya sebagai kebiasaan dalam kesusastraan tradisional menyalin, menyadur, dan menulis kembali merupakan hal yang lumrah. Pada umumnya dengan tambahan atau pengurangan berdasarkan kehendak atau perasaan pribadi sang penggubah. Menurut Poerbatjaraka, berdasarkan sifat bahasanya bahasa kawi kemungkinan bahwa lahirnya kitab Nawaruci itu bersamaan dengan masa penyebaran dan perkembangan agama Islam di kalangan masyarakat Jawa (Poerbatjaraka, 1952: 47). Mistik Islam yang dikenal oleh masyarakat Jawa pada waktu itu telah memberi inspirasi untuk digarap menjadi lakon wayang. Kisah wiracarinya Mahabarata cerita Dewa Ruci tidak pernah dijumpai, namun demikian kerangka plot ceritanya termasuk sumber inspirasi menjadi bekal kreativitas bagi pada sastrawan pada masa itu. Baik dalam teks Nawaruci maupun Dewa Ruci Bima adalah sosok sentral yang menjadi objek utama dalam pembahasannya. Kendati tokoh Bima sebenarnya tokoh dari epos Mahabharata yang masih menganut Hinduistik, namun oleh para pujangga utamanya Yasadipura I, dan para wali tokoh Bima dijadikan pemeran utama dalam hal mencari kesempurnaan hidup ala sufisme. Pemilihan tokoh Bima dan Dewa Ruci sebagai pelaku utama memperlihatkan sensibilitas pengarang dalam membuat pertimbangan praktis, yaitu dengan bertolak dari alasan-alasan kultural. Kitab Nawaruci maupun Serat Dewa Ruci jika dilihat dari segi arah dan tujuannya pada dasarnya sama, yaitu mengisahkan perjuangan tokoh Bima yang harus menghadapi perjuangan fisik dan jiwa untuk

memperoleh sesuatu yang sangat berarti bagi kesempurnaan kehidupan dunianya. Ketabahan, ketulusan dan keuletannya akhirnya memang mampu mengantar Bima untuk mencapai sesuatu yang dimaksud dalam dimensi yang lebih luhur, mencapai sebagai insan khamil (Soetarno, 2005: 75).

Cerita lakon wayang sebagai suatu karya sastra yang belum lengkap sebelum waktu pementasan, ia memiliki cara penciptaan seperti halnya karya sastra yang lain. Obyek karya sastra adalah dunia realita, karena sang pengarang secara subyektif menafsirkan sendiri berbagai peristiwa yang diperoleh dari pengalaman. Walaupun semuanya itu tidak akan pernah tepat dengan dunia realitasnya. Demikian juga bagi dalang, ia tidak ubahnya seperti pengarang yang berhak mengubah, menambah atau mengurangi setiap teks lakon wayang yang dibacanya, selama kerangka cerita lakon dipertahankan.

Dalang sebagai anggota masyarakat, secara sadar atau tidak sadar, akan selalu terikat dengan dunianya, sehingga sedikit atau banyak cerita lakon yang dipentaskannya pun akan dipengaruhi oleh pengalaman masyarakat lingkungannya. Oleh karena itu, isi cerita lakon wayang akan selalu sesuai dengan keinginan atau berbagai peristiwa hangat masyarakat penontonnya (Groenendael, 1987:131). Tidak aneh pula banyak simbolisasi yang tertuang dalam cerita lakon, dialog wayang, nyanyian, gending dan sebagainya yang dengan mudah ditangkap maknanya oleh penikmat atau penontonnya. Misalnya, sebagian besar apa yang dipentaskan dalam cerita lakon wayang adalah kehancuran kejahatan oleh kejujuran, yang diwakili oleh kelompok Pendawa dan Korawa. Ciri semacam ini telah lama diketahui oleh penonton wayang sebagai lembaga pendukungnya. Mereka menonton pertunjukan

wayang seakan-akan dalam rangka menyamakan referensi dengan yang dipergelarkan oleh dalang. Faktor inilah yang mendorong berbagai cerita lakon wayang banyak digemari oleh masyarakat beserta tokoh-tokohnya. Tidak jarang terjadi orang Jawa ada yang mengidentifikasi dirinya sebagai salah satu tokoh wayang yang digambarkan dalam cerita lakon wayang, dengan demikian pembacaan karya sastra yang berisi teks cerita lakon wayang yang telah terjelma dalam suatu pentas wayang, dapat dipandang sebagai sarana menampung bermacam-macam nuansa masyarakatnya, melalui kejelian sang dalang untuk mengangkatnya ke dalam suatu kesempatan pementasan wayang.

Cerita lakon wayang sebagai karya sastra yang belum lengkap, memiliki simbol verbal yang tidak terlepas dari beberapa peranannya, yaitu sebagai cara pemaham terhadap lingkungannya, sebagai cara komunikasi dan sebagai cara penciptaan (Kuntowijoyo, 1987: 127). Pertama, pada dasarnya seorang dalang akan mencoba untuk menerjemahkan segala peristiwa yang terjadi dalam masyarakatnya yang kemudian dituangkan ke dalam bahasa imajiner sesuai dengan kadar kemampuan yang dimiliki. Misalnya, ada peristiwa penyelewengan korupsi di suatu instansi yang termuat dalam mass media, kemudian dalang berusaha mengangkat peristiwa itu ke dalam salah satu adegan kecil dengan bahasa gerak. Contohnya, ketika adegan *paseban jawi*, ada seorang tokoh wayang pimpinan prajurit gandarwa sedang mengadakan uji coba kesaktian para bawahannya, dengan menggunakan senjata tombak, setiap prajurit yang akan maju ke medan laga, diharuskan menerima tusukan mata tombak. Tiba-tiba ada salah satu prajurit gandarwa yang takut menghadapi uji coba tersebut, maka dengan membawa bingkisan, prajurit gandarwa itu lolos melewati ujian kesaktian itu. Bahkan bukan saja sang pimpinan yang

mendapatkan bingkisan, tetapi seluruh anggota pengujian mendapat bagiannya. Kedua, cerita lakon wayang dapat menjadi sarana bagi sang dalang untuk menyampaikan buah pikiran, perasaan dan tanggapan mengenai suatu peristiwa yang terjadi pada dunia realita. Contohnya, kebanyakan dalang telah melakukan hal seperti ini, yaitu sebagai suatu aspirasinya terhadap pembangunan, sehingga lewat tokoh-tokoh wayang dalang menyampaikan masalah keluarga berencana, pembangunan gedung, agama, kemajuan teknologi dan sebagainya sesuai dengan kemampuan dan kreativitas sang dalang. Tidak jarang pula berbagai nuansa lingkungan itu dituangkan dalam bentuk *lagu dolanan*, dialog antar tokoh, tanpa terusik struktur cerita wayang yang disajikan.

Ketiga, karya cipta cerita lakon wayang dapat merupakan penciptaan kembali sebuah peristiwa sesuai dengan daya cipta imajinasi dan pengetahuan dalang. Misalnya, ketika terjadi kemerosotan ekonomi yang melanda seluruh dunia tahun 1977 termasuk Indonesia, atas perintah Presiden Soeharto para dalang diperintahkan mementaskan Lakon Rama Tambak yang dikonotasikan oleh masyarakat sebagai Rama Tombok. Kemudian disusul dengan cerita lakon Semar Mbabar Jatidiri yang sempat ngebum di Indonesia, sebab isinya ternyata berupa pewarisan nilai juang 45 oleh presiden waktu itu. Disusul kemudian muncul demokratisasi terbuka muncullah model lakon bertemakan gugat, sehingga lahirlah lakon Wisanggeni Gugat, Semar Gugat, Ontoseno Gugat, dan seterusnya. Sesungguhnya masih banyak cerita lain yang mengacu pada dunia realita yang disajikan dengan halus sekali, sehingga tidak setiap orang akan dapat segera mengerti maksud dari penyajian lakon tersebut. Untuk lakon wayang yang bercorak seperti ini disebut sebagai lakon *sanepan* "sindiran" (Sajid, 1959: 47).

## Sanggit Lakon dan Bima Suci

Istilah *sanggit* dalam dunia pedalangan dan pewayangan begitu sangat akrab pada diri praktisi seni pedalangan, ada pandangan bahwa *sanggit* sesungguhnya adalah cara dalang dalam menyajikan suatu cerita lakon wayang yang bertumpu pada kedewasaan dan kepiawaian dalam mengemas suatu lakon. Sugeng Nugroho dalam penelitian untuk disertasi mengatakan bahwa sanggit lakon merupakan kreativitas dalang mengembangkan lakon wayang berdasarkan alur yang telah ditentukan sebelumnya. Kecerdasan dan pengalaman estetikanya akan menentukan daya tarik suatu pertunjukan wayang (Nugroho, 2012: 99). Seorang dalang hanya diberikan *balungan* lakon wayang yaitu pokok-pokok adegan telah mampu membacanya, menginterpretasikan, dan mengembangkan di dalam bentuk pertunjukan. Menarik dan tidaknya sebuah cerita lakon wayang sangat bergantung kepada sang dalang dalam melakukan *sanggit* lakon.

Lakon Bima Suci yang menjadi fokus studi dalam proses *sanggit*-nya tidak jauh berbeda dengan lakon wayang lainnya. Lakon Bima Suci ditinjau dari sumbernya menurut penjelasan bagian terdahulu diketahui berawal dari kisah Nawaruci, kemudian berkembang menjadi lakon Dewa Ruci. Para dalang terinspirasi lakon tersebut berkembanglah lakon Bima Suci yang sesungguhnya juga memiliki kesamaan alur cerita dengan Dewa Ruci (Tanaya, 1979). Selanjutnya ketika Lakon Bima Suci ada di tangan dalang, secara substansi terjadi pergeseran cerita. Lakon Dewa Ruci menceritakan tokoh Bima mencari kesempurnaan hidup yang terkenal dengan sebutan Banyu perwita sari “Air Suci”, dan mendapatkan wejangan kesempurnaan hidup dari Dewa Ruci, sedangkan dalam Lakon Bima Suci berkisah ketika Bima menjadi seorang pendeta bernama

Begawan Bima Suci. Wejangan yang diajarkan kepada murid-murid bukan kesempurnaan hidup namun *Sastra Jendra Hyuningrat Pangruwating Diyu*. Ajaran inilah yang mengakibatkan Lakon Bima Suci menjadi istimewa.

### **Alur Cerita Lakon Wayang Bima Suci**

Alur cerita atau biasa juga disebut jalan cerita atau plot, merupakan salah satu fakta cerita yang penting untuk diketahui dalam rangka melihat dan memahami struktur suatu cerita lakon wayang sebagai salah satu bentuk karya sastra yang belum lengkap. Kelengkapan sebuah alur cerita lakon wayang manakala sebuah lakon tengah dipergelarkan, sebab dalam rangka pertunjukan itulah berbagai campur tangan dalang sebagai pembawa cerita memegang peranan penting. Interpretasi, improvisasi, penambahan, dan pengurangan cerita lakon beserta karakter tokoh-tokoh secara mutlak dilakukan oleh dalang. Alur disusun sedemikian rupa berdasarkan tersedianya kerangka struktur lakon berupa pokok-pokok pengadegan wayang yang lazim disebut *balungan lakon*, ditambah kerangka struktur yang melekat pada perwatakan dan tema cerita. Pengembangan cerita akan bergerak sejalan dengan kerangka struktur alur yang ada. Pengertian dramaturgi lakon wayang sesungguhnya adalah penonton disugahi alur cerita yang runtut dan bagus, penonton atau penikmat karya sastra dalam hal ini adalah bentuk pertunjukan wayang, akan tahan berlama-lama menghabiskan waktunya untuk melihat dan mengikuti alur sajian ki dalang yang bersangkutan. Alur yang demikian pada umumnya merupakan alur padat, dalam arti, bahwa setiap kejadian yang terdapat di dalam cerita terjalin sedemikian rupa, sehingga selalu menimbulkan keingintahuan pemirsa atau penonton untuk mengetahui kejadian-kejadian selanjutnya.



Terbinanya suatu alur cerita lakon wayang yang baik dan buruknya sajian pertunjukan bergantung kepada tokoh dan karakter masing-masing unsur yang menunjang. Tindakan-tindakan yang dilakukan para tokohlah yang menyebabkan alur cerita bergerak. Tentu saja unsur lainpun memiliki kaitan erat dengan alur ini, misalnya tentang latar. Latar yang sesuai dengan tindakan para tokoh akan memberi fungsi yang baik terhadap terciptanya alur yang baik. Alur pada dasarnya merupakan susunan kejadian yang berdasarkan hubungan sebab-akibat terutama dalam sastra modern (Kasidi, 2011: 42\_45), dengan demikian berarti bahwa kejadian yang tidak berdasarkan hubungan sebab-akibat tidak dapat disebut sebagai alur. Contoh yang banyak diketahui “Gathutkaca tewas di medan perang di tangan Karna kemudian Arimbi pun mati”, pernyataan ini semata-mata merupakan cerita biasa. Namun jika “Gathutkaca tewas di medan perang di tangan Karna kemudian Arimbi sedih, maka Arimbi bela pati”, barulah dapat dikatakan alur, analog dengan contoh tersebut dapat pula dikatakan, karena terdapat hubungan sebab-akibat yang ditimbulkan atas peristiwa tertentu, misalnya, oleh karena kematian raja maka istrinya pun ikut mati akibat menderita kesedihan yang berkepanjangan.

Kenyataannya alur dalam cerita lakon wayang dengan alur cerita karya seni sastra modern menunjukkan perbedaannya. Karena jika dalam karya sastra modern tema dan penokohan itu menentukan alur cerita secara keseluruhan, sedangkan dalam alur cerita lakon wayang justru para tokohnya berjalan diatas alur yang telah ada. Para tokoh tidak lagi dapat melahirkan kemungkinan-kemungkinan perkembangan alur, sebab alur sudah ditentukan terlebih dahulu. Misalnya cerita lakon wayang Abimanyu Rabi Wurung, maka dalam cerita yang tersaji nanti

akan terjadi pula tokoh Abimanyu gagal melaksanakan perkawinannya. Oleh sebab itulah jika cara pandang cerita lakon wayang disamakan dengan karya sastra modern, akibatnya akan menemui kegagalan dan kejanggalan dalam melakukan analisis.

Penyusunan alur atau plot dalam cerita lakon wayang tidak dapat dipisahkan dengan pengertian lakon itu sendiri. Suatu lakon mengandung tiga bagian utama yang dalam setiap pembagian itu mempunyai rentang titi nada suara tertentu dan penilaian atas titi nada suara yang tertentu itu selalu dipertahankan, disamping itu di dalam bagian itu terdapat struktur internal yang telah ditentukan sebelumnya. Bagian-bagian inilah yang lazim disebut dengan *pathet*, setiap *pathet* mencakup kombinasi-kombinasi suasana, seperti *jejer*, *adegan*, *adegan* perang dan sebagainya.

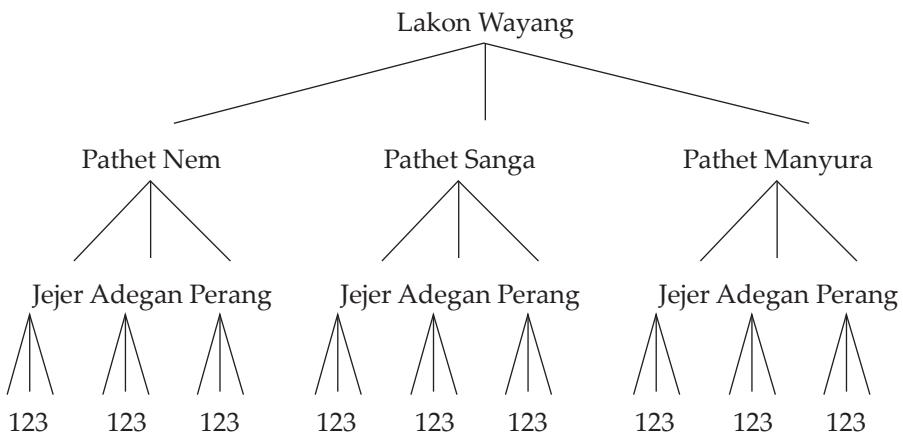
Struktur lakon wayang dibangun di atas plot yang terdiri dari urutan-urutan yang berupa kejadian-kejadian atau peristiwa yang terjelma ke dalam episode-episode yang bersiklus (Becker, 1979: 218-223). Suatu plot lakon wayang membicarakan gambaran sebuah tindakan, suatu cara dan peristiwa. Lakon wayang disusun berdasarkan tiga bagian utama yang masing-masing bagian dibatasi oleh rentang titi nada suara gamelan. Pada setiap bagian itu terdapat struktur internal yang telah ditentukan. Bagian-bagian itu disebut *pathet* yang meliputi *pathet Nem*, *pathet Sanga* dan *pathet Manyura*.

Setiap pementasan lakon wayang terbagi ke dalam tiga bagian *pathet* yang masing-masing mempunyai struktur internal yang sama dalam setiap *pathet*, terdiri dari tiga bagian yaitu (1) *Jejer*, sebagian besar lakon wayang biasanya dimulai dengan pertemuan di suatu istana, seorang raja dengan segenap punggawa kerajaan, pada saat inilah suatu persoalan muncul dan suatu rencana mulai dibentuk; (2) *adegan*, mungkin dapat

terjadi dua adegan atau lebih yang berasal dari pertemuan pada jejer, misalnya *adegan gapuran*, *budhalan* atau *paseban jawi* dan adegan-adegan di luar istana lainnya, di samping itu, hampir selalu ditemui perjalanan di luar istana lainnya, di samping itu, hampir selalu ditemui perjalanan meninggalkan tempat pertemuan yang disebut *budhalan*; (3) perang, suatu adegan perang muncul pada akhir perjalanan, walaupun pada kenyataan sering tidak selalu setiap perjalanan berakhir dengan perang, tergantung pada lakon yang dipentaskan.

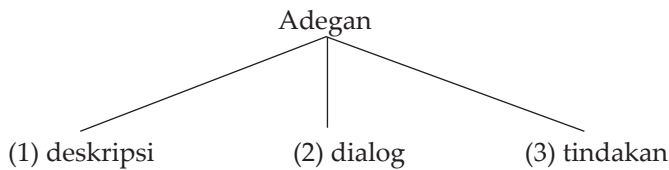
Setiap suasana yang terjadi di dalam suatu cerita lakon wayang memiliki tiga unsur yang tetap yaitu (1) deskripsi suatu situasi yang berupa *janturan*, *kandha* dan *cerita*; (2) *ginem* atau *pocapan* yaitu berupa dialog antar tokoh wayang; (3) selanjutnya diikuti oleh suatu tindakan yang berwujud gerak-gerik wayang, mungkin berupa perang antar tokoh wayang atau dapat juga *lumaksana*, yang lazim disebut dengan istilah *sabetan*.

Berdasarkan uraian yang dipaparkan tersebut dapat digambarkan struktur lakon wayang dalam bentuk skema sebagai berikut.



Pementasan lakon wayang kulit purwa pada umumnya memiliki struktur minimal seperti skema tersebut di atas. Suasana adegan tertentu baik *jejer*, *adegan* dan *perang* masing-masing mempunyai struktur, yaitu (1) deskripsi, (2) dialog dan (3) tindakan. Oleh karena itu setiap struktur internal sebenarnya masih dapat dibagi lagi dengan berbagai unsur penyangga pementasan misalnya, jenis-jenis *sulukan*, *keprakan* dan gending-gending iringan wayang.

Tidak menutup kemungkinan pada pementasan lakon wayang kulit purwa terjadi perubahan-perubahan, misalnya berupa pengurangan, penghilangan dan penambahan adegan. Bahkan sering terjadi adanya variasi-variasi struktur dan penyisipan dalam suatu suasana pementasan. Hal seperti ini merupakan sesuatu yang lazim dan wajar. Misalnya pada suatu suasana tertentu setelah deskripsi berakhir, menyusulah alunan suluk; ketika suasana hati berubah atau seorang tokoh hadir dalam suatu pertemuan, maka *sulukan* lain dinyanyikan. Perubahan struktur dapat juga terjadi ketika dialog sedang berlangsung, kemudian terputus oleh hadirnya tokoh baru; di sini biasanya iringan dan deskripsi serta *sulukan* pun berubah, dalam hal seperti ini akan ada deskripsi sisipan, dilanjutkan dengan tindakan, baru setelah itu kembali lagi pada dialog yang terputus sebelumnya. Apabila terjadi hal seperti ini, maka struktur suasana atau adegan itu berwujud sebagai berikut:



(biasanya dengan gending dan sulukan) [deskripsi+ dialog+ tindakan] + dialog (lanjutan)

Tanda kurung (...) menandai struktur sisipan. Hal semacam itu dapat dijumpai pada jejer pertama ketika ada tokoh baru yang hadir pada saat dialog sedang berlangsung yang disebut adegan tamu (Mudjanatistono, 1977: 163)

Gambaran yang lebih jelas adalah munculnya adegan *gara-gara*. Jika dilihat secara sepintas adegan *gara-gara* seakan-akan terpisah dari cerita lakon bahkan seperti adegan yang berdiri sendiri. Dalam tradisi pewayangan Yogyakarta secara jelas disebutkan *gara-gara* bukan termasuk jejeran, namun demikian keberadaannya diharuskan dengan fungsi sebagai penurunan ketegangan dramatik selama *Pathet Nem*. Setelah adegan *gara-gara* dianggap cukup, dengan segera dalam akan kembali kepada alur cerita lakon wayang yang terputus sebelumnya (Mudjanatistomo, 1977: 164).

Selanjutnya akan dipaparkan struktur pementasan lakon wayang kulit purwa berdasarkan tradisi pewayangan Yogyakarta (Mudjanatistomo, 1977: 162-1967), disesuaikan dengan rentang titi nada dasar bunyi gamelan yang disebut *pathet*, yang meliputi tiga bagian wilayah nada sebagai berikut;

1. *Pathet Nem*
  - a. *Jejer pertama*, pada jejer ini biasanya kisah terjadi di sebuah istana, raja bertahta di hadapan para punggawa. Pada bagian ini suatu peristiwa mulai dibahas dan disusun rencana untuk

menentukan jalan keluarnya. Benih plot mulai dipaparkan (Kuntara Wiryamartana, 1990: 349), kemungkinan benih plot itu justru telah muncul pada peristiwa sebelumnya. Penggunaan gending iringan pada jejer pertama meliputi, (1) *Ayak-ayak pathet Nem* diikuti dengan (2) *Gending Karawitan Slendro Pathet Nem* bersamaan dengan dalang mendeskripsikan jejeran yang disebut *janturan* istilah *janturan* ini hanya digunakan untuk *jejer* pertama. Setelah selesai *janturan* gending beralih ke (3) *Gending Ladrang Karawitan*, kemudian *suwuk*, dalang membawakan *sulukan* lalu dialog antar tokoh wayang. Setelah jejer pertama berakhir dilanjutkan dengan adegan yang merupakan rangkaian dari jejer pertama sebagai berikut.

- 1) *Adegan Kedhatonan*, adegan ini berisi pertemuan antara raja dengan permaisurinya, dilanjutkan dengan *limbukan*, yaitu dialog antara tokoh limbuk dan cangik, mereka berbincang-bincang berbagai hal yang berkaitan dengan masalah-masalah kehidupan sehari-hari, kadang-kadang dengan lawakan serta tarian dan nyanyian (Groenendael, 1987a: 280-285).
- 2) *Adegan Paseban Jawi*, bagian ini apabila menggunakan gending iringan, maka harus disertai dengan carita, setelah dialog dilanjutkan budhalan dan perang ampyak. Sering terjadi dalam pementasan ditemukan adegan perang yang lain yang disebut *perang kembang*. Dalam pewayangan tradisi Surakarta perang kembang adalah perang kesatria melawan raksasa atau perang *bambang cakil* (Nojowirongko, 1960: 25).

- b. *Jejer Kedua*, pelaksanaan jejer ini setelah semua rangkaian pada jejer pertama selesai. Adapun adegan perang yang terdapat dalam jejer disebut *perang simpangan*.
- c. *Jejer ketiga*, setelah semua rangkaian jejer sebelumnya selesai, menyusul jejer ketiga. Dalam bagian ini, jenis gending iringan yang dipergunakan merupakan peralihan dari *Pathet Nem* ke *Pathet Sanga*, sehingga setelah bunyi gending gamelan suwuk, sulukan yang dinyanyikan dalang pun harus beralih ke *Pathet Sanga* yaitu *suluk Lagon Sanga Wetah*. Pada pelaksanaan pementasan kedudukan jejer ketiga sering digantikan dengan bentuk *gladhagan*, yaitu sebuah adegan yang tidak mempergunakan gending melainkan menggunakan iringan *playon*, dan dengan sendirinya kedudukan carita digantikan *kandha*. Apabila dalam rangkaian adegan ini di jumpai peristiwa, maka perang itu disebut *perang gagal*.

## 2. *Pathet Sanga*

- a. *Adegan Gara-gara*, adegan ini tidak termasuk dalam jejeran, adapun pelaksanaannya diperhitungkan pada waktu tengah malam. Bagian ini merupakan kesempatan bagi dalang untuk menampilkan lawakan melalui tokoh-tokoh *Punakawan*, yaitu Semar, Gareng, Petruk dan Bagong. Disamping itu gara-gara merupakan media yang tepat untuk menyampaikan pesan-pesan program pembangunan (Groenendael, 1987a, 287-289 ).
- b. *Jejer keempat*, tempat terjadinya jejer ini biasanya di pertapaan, hutan atau istana, tergantung pada alur cerita lakon yang dipentaskan. Adegan perang pada rangkaian *jejer* ini disebut

*perang gagal*, berupa perang antara ksatria melawan raksasa atau binatang jelmaan dewa, tergantung lakon yang dipentaskan.

- c. *Jejer kelima*, jejeran ini sering disebut *jejer uluk-uluk*, artinya sebagai pemberi isyarat bahwa lakon wayang telah sampai pada inti cerita. Apabila waktu pementasan sangat mendesak, *jejeran* ini digantikan dengan bentuk *gladakan*, begitu juga *jejer* berikutnya. Pada jejer ini terdapat transisi dari *Pathet Sanga* ke *Pathet Manyura*.. Adegan perang yang terdapat pada rangkaian ini disebut *perang tanggung*. *Sulukan* yang dibawakan *dakang* pun telah menggunakan suluk *Pathet Manyura wetah*.

### 3. *Pathet Manyura*

- a. *Jejer ke enam*, pada jejer ini isi cerita mengarah ke penyelesaian lakon. Adapun perang terdapat pada rangkaian jejer keenam disebut *perang tandang*
- b. *Jejer ketujuh* jejer ini disebut jejer *Pathet Galong*, karena *sulukan* yang dilagukan oleh *dalang* adalah suluk *galong wetah*. *Sulukan* ini sekaligus sebagai pemberi isyarat kepada penabuh gamelan agar membunyikan gending yang berakhir dengan *gong nada tiga tanda perpindahan* dari *Pathet Manyura* ke *Pathet Galong*. Adegan perang pada *jejer ketujuh* disebut *perang brubuh* Pementasan lakon diakhiri dengan tarian *golek kayu*, kemudian *tancap kayon*, yaitu *dalang* menancapkan *kayon* atau *gunungan* di tengah diantara jajaran tokoh wayang sebagai tanda pementasan lakon telah selesai.



## **II. Kesimpulan**

Perkembangan yang terjadi antara jagad kesastraan dan pewayangan terjadi paradoksal yang luar biasa, berbeda dalam penuangan, penyajian, dan genre, ternyata keduanya secara substansial memiliki kebenaran tujuan dan kesamaan yakni kesastraan sebagai sumber penciptaan karya seni masing-masing.

Sebagai salah satu contohnya adalah Serat Nawaruci yang ditulis oleh Mpu Siwamurti, salah satu pujangga pada masa Majapahit yang kemudian banyak gubahan baru yang diturunkan dari aslinya, demikian seterusnya sebagai kebiasaan dalam kesastraan tradisional menyalin, menyadur, dan menulis kembali merupakan hal yang lumrah. Pada umumnya dengan tambahan atau pengurangan berdasarkan kehendak atau perasaan pribadi sang penggubah. Berdasarkan sifat bahasanya adalah bahasa kawi yang kemungkinan disesuaikan dengan jamannya, lahirnya kitab Nawaruci itu bersamaan dengan masa penyebaran dan perkembangan agama Islam di kalangan masyarakat Jawa. Kitab Nawaruci maupun Serat Dewa Ruci jika dilihat dari segi arah dan tujuannya pada dasarnya sama, yaitu mengisahkan perjuangan tokoh Bima yang harus menghadapi perjuangan fisik dan jiwa untuk memperoleh sesuatu yang sangat berarti bagi kesempurnaan kehidupan dunianya. Ketabahan, ketulusan dan keuletannya akhirnya memang mampu mengantar Bima untuk mencapai sesuatu yang dimaksud dalam dimensi yang lebih luhur, mencapai sebagai insan khamil

Berdasarkan gambaran di atas tersebut, pengkajian terhadap konsep lakon wayang Bima Suci dalam pertunjukan wayang diletakkan pada kerangka pemahaman perjalanan lakon wayang yang bersangkutan

bersumber dari karya sastra sampai dengan menjadi cerita lakon wayang dengan berbagai varian yang ditemukan di masyarakat pedalangan.

Lakon Bima Suci yang menjadi fokus studi dalam proses *sanggit*-nya tidak jauh berbeda dengan lakon wayang lainnya. Lakon Bima Suci ditinjau dari sumbernya menurut penjelasan bagian terdahulu diketahui berawal dari kisah Nawaruci, kemudian berkembang menjadi lakon Dewa Ruci. Para dalang terinspirasi lakon tersebut berkembanglah lakon Bima Suci. Selanjutnya ketika Lakon Bima Suci ada di tangan dalang, secara substansi terjadi pergeseran cerita. Lakon Dewa Ruci menceritakan tokoh Bima mencari kesempurnaan hidup yang terkenal dengan sebutan Banyu perwita sari “Air Suci” dan mendapatkan wejangan kesempurnaan hidup dari Dewa Ruci, sedangkan dalam Lakon Bima Suci berkisah ketika Bima menjadi seorang pendeta bernama Begawan Bima Suci.

Struktur lakon wayang dibangun di atas plot yang terdiri dari urutan-urutan yang berupa kejadian-kejadian atau peristiwa yang terjelma ke dalam episode-episode yang bersiklus (Becker, 1979: 218-223). Suatu plot lakon wayang membicarakan gambaran sebuah tindakan, suatu cara dan peristiwa. Lakon wayang disusun berdasarkan tiga bagian utama yang masing-masing bagian dibatasi oleh rentang titi nada suara gamelan. Pada setiap bagian itu terdapat struktur internal yang telah ditentukan. Bagian-bagian itu disebut *pathet* yang meliputi *pathet Nem*, *pathet Sanga* dan *pathet Manyura*.

### Daftar Pustaka

- Groenendael, Victoria M. Clara van., 1987, *Dalang di Balik Wayang*, Jakarta: Grafiti.
- Kasidi, 2019. *Literatur Pedalangan: Balungan Lakon Wayang-Gagrag Ngayogyakarta Serial Harjunasasra – Ramayana Sasana Hinggil Dwi Abad*

- 2016-2017. Yogyakarta: Dinas Kebudayaan Provinsi Daerah Istimewa Yogyakarta.
- Kuntowijoyo, 1986. *Budaya dan Masyarakat*. Yogyakarta: Penerbit Tiara Wacana.
- Mudjanattistomo,dkk. 1977. *Pedhalangan Ngayogyakarta Jilid I*, Yogyakarta: Yayasan Habirandha.
- Nojowirongko, M.Ng. 1960, *Serat Tuntunan Padhalangan, Djilid I* . Jogjakarta: Tjabang Djawatan, Kebudayaan Kemententerian PP. dan K.
- Nugroho, Sugeng, 2012. *Sanggit dan Garap Lakon Banjaran Pertunjukan Wayang Kulit Purwa Gaya Surakarta*. Disertasi (Belum diterbitkan) Yogyakarta: Sekolah Pascasarjana UGM.
- Pigeaud, G. TH., 1967. *Literature of Java I*, The Hague-Martinus Nijhoff.
- Poerbatjara, RM.Ng., 1958 , *Kapustakan Djawi.*, Djakarta: Djambatan.
- Sajid, 1959. R.M., *Bauwarna Wajang Djilid 2*. Sala: Penerbit Widja Duta.
- Soetarno, 2005 *Pertunjukan Wayang dan Makna Symbolisme*. Surakarta: STSI Press.
- Suseno, Franz. Magnis., 1987. *Etika Dasar: Masalah-Masalah Pokok Filsafat Moral*. Yogyakarta: Penerbit Kanisius
- Tanaya, R., *Bima Suci*. 1979. Jakarta, Penerbit: BP. PN Balai Pustaka
- Uhlenbeck, 1964. *A Critical Survey of Studies on Languages of Java and Madura*. 's-Gravenhage - Martinus Nijhoff.
- Zoetmulder, P.J., 1982. *Old Javanese-English Dictionary*, Leiden: 'S-Gravenhage Martinus Nijhoff.



# Budaya Tradisional Menuju Global dalam Desain

**Timbul Raharjo**

Guru Besar bidang Ilmu Kriya, Institut Seni Indonesia Yogyakarta

## **Abstrak**

Era disrupsi ini terjadi perubahan pada kebudayaan kita, seperti pemanfaatan teknologi dan komunikasi lebih mudah, namun juga saling menghancurkan. Budaya tradisional Indonesia sebagai cermin bangsa sarat dengan nilai tradisi di masing-masing wilayah tanah air. Kekeyaan tradisi ini belum banyak dikembangkan secara maksimal. Nilai-nilainya mulai tergerus dengan budaya asing cenderung menghilangkan nilai tradisi Indonesia. Misalnya, maraknya budaya Arab, Korea, , Jepang, dll. membuat dominasi visual pada tampilan-tampilan budaya asli Indonesia makin tenggelam. Karakter budaya Indonesia *otewe* terjajah budaya asing yang berpengaruh secara masif dan sistemik. Tulisan ini menggunakan metode kuantitatif bersifat subjektif sebagai analisis perkembangan dan perubahan budaya saat ini. Tujuannya sebagai bahan kajian bagi masyarakat dalam menyikapi secara arif budaya asing dan bagaimana akulturasi dapat terjadi dengan *smooth*. Sebab budaya jika disikapi secara ekstrim maka tergantung pada kebutuhan individu baik politik maupun ekonomi. Keinginan untuk mempertahankan budaya dan “perut” adalah dikotomi yang sulit untuk menjalaninya. Namun paling tidak kesadaran akan perubahan itu dapat menjadi pemahaman untuk dapat hidup damai

dan sejahtera. Tujuan lain tulisan ini sebagai penyerta dalam pembuatan buku *tribute to* almarhum Prof. Dr. A. M. Hermien Kusmayati, SST., SU. Rektor ISI Yogyakarta periode 2010-2014.

Kata kunci : budaya, tradisional, global, dan desain.

## I. Pendahuluan

Pendidikan dan apresiasi menjadi metode penting dalam menangkal penjajah kebudayaan itu. Perlu adanya upaya yang baik untuk membuat nilai tradisional itu menjadi tuan rumah sendiri dengan berbagai cara yang mudah diterima oleh generasi muda. Pemerintah melalui Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan berupaya agar nilai tradisional ini berkembang dengan berbagai upaya agar manusia Indonesia cinta pada tanah air berikut budayanya. Diharapkan nilai tradisi dapat dikembangkan dengan berkolaborasi media lain sesuai dengan perkembangan teknologi. Hal ini untuk mempelajari trend budaya tradisi Indonesia yang dapat diterima masyarakat global. Caranya nilai tradisional ini masuk sebagai konten budaya ditampilkan dalam bentuk baru yakni desain komunikasi visual, pada platform media sosial sebagai perwujudan baru yang bersumber inspirasi tradisi budaya kita.

*Indigenous knowledge* dan *local genius* adalah pengetahuan dan kemampuan masyarakat dalam mengatasi tantangan hidup dan memiliki kebenaran sehingga dipertahankan dan diwariskan kepada generasi berikutnya (Wijanarko, 2016). Hasil budaya bernilai tradisional tangible maupun intangible pada tiap wilayah daerah di Indonesia telah menghasilkan nilai baru dalam kebudayaan masa kini berkat kreasi para penerusnya. Dalam arti, nilai itu diupayakan menjadi gerakan berupa apresiasi dan pendidikan kepada generasi muda yang memiliki

pengetahuan baru dan lebih memahami dalam aplikasi teknologi. Generasi milenial secara mudah dapat membawa nilai tradisi itu ke ranah global dengan mengeksplorasi dan memodifikasi bentuk kebudayaan itu dapat mudah diterima. Seperti pada pengembangan kebudayaan sebagai bangun karya sastra misalnya, karya-karya ini menarik untuk dikembangkan dengan tujuan agar para aktivis kebudayaan dalam kelompok intelektual memberikan tawaran tentang identitas ideal, yaitu “modal sosial” dan “modal kultural” kepada masyarakat yang sedang mengalami krisis moral. Nilai-nilai religius, cinta damai, jujur, disiplin, persahabatan, dan gemar membaca, serta rasa tanggung jawab dapat dimanfaatkan untuk memberdayakan kontrol emosional masyarakat dalam penciptaan kedamaian dan kesejahteraan masyarakat (Budiasa,2014).

Cerita tradisi yang berkembang baik pada masyarakat, seperti mitos maupun cerita kepahlawanan dalam daerah tertentu menginspirasi khalayak dan menjadi budaya milik mereka karena tertarik, terharu, dan takjub. Eksplorasi nilai tradisi secara otomatis menjadi bahan pembelajaran betapa banyaknya hasil budaya Indonesia yang tak pernah habis digali. Generasi muda tentu memiliki daya eksplor tersendiri dari masing-masing bidang yang digeluti untuk mengungkapkannya. Ungkapan ideum-ideum budaya menghasilkan simbol-simbol dan makna filosofi adiluhung yang dalam diamini oleh para pendukungnya.

Perkembangan teknologi dan komunikasi menjadikan kebudayaan mengalami perkembangan yang beragam, tergantung pada seberapa besar pengaruh itu datang. Simbolisme dalam budaya Jawa misalnya, mulai terkikis karena kepentingan pasar sebagai orientasi utama dalam globalisasi. Seni budaya batik misalnya, diciptakan kadang menerjang

aturan-aturan motif demi pasar seperti warna, motif yang dipadukan dengan berbagai gaya dan selera masa kini. Pada akhirnya akan menghasilkan seni budaya indah dalam konteks kekinian dan bukan keindahan dalam konteks klasik. Artinya ada pergeseran kepentingan demi kebutuhan manusia dan itu juga merupakan suatu keuntungan untuk perkembangan budaya sendiri yang makin mendunia (A,2011).

Di sana terdapat symbol yang telah lama dan menjadi pedoman masyarakat tertentu dan menjadi keyakinan mereka. Nilai-nilai yang terkandung di dalamnya dianut dan dipahami sebagai keyakinan turun temurun dari nenek moyangnya (A,2011). Penulis asumsikan sebagai keyakinan secara ideologis sebagai kearifan lokal, terbawa menjadi pedoman masyarakat tertentu. Berbagai suku di Papua misalnya, pasti memiliki ideologi dan keyakinan yang berbeda, meskipun dalam pulau yang sama, apalagi suku bangsa di luar Papua mereka pasti memiliki ideologi lokal yang unik dan menarik untuk dipelajari. Pemahaman agama secara tradisional masyarakat Indonesia dalam berbagai perspektif sosio kultural sebagai bahan dasar dapat dipahami sebagai tradisi beragama di Indonesia (Fikri, 2018).

Upaya-upaya aplikatif tradisional dan “modern” menjadi medan pertumbuhan pengembangan nilai-nilai tradisional. Penggabungan dan modifikasi tradisi itu menjadi penting dalam perubahan kebudayaan sebagai paradigma baru. Pengembangan demikian membawa dampak signifikan nilai tradisi itu menjadi terdigitalisasi kemudian berpenampilan lebih menarik. Digitalisasi kebudayaan merupakan suatu konsep pemanfaatan teknologi informasi dan komunikasi untuk meningkatkan daya guna dalam bidang kebudayaan, terutama dalam hal pengelolaan, pendokumentasian, penyebaran informasi dan pengetahuan dari

unsur-unsur kebudayaan (Sitokdana, 2015). Digitalisasi itu dapat berefek ganda memberikan pengaruh baik dan pengaruh buruk, baik ketika eksplorasi budaya tradisional itu tepat dan sesuai ekspektasi, dampak buruknya jika eksplorasi yang dibuat tidak sesuai dengan nilai-nilai tradisi kita. Sebagai contoh Negara Korea dengan tradisi budayanya, mereka mampu mengaplikasikan budaya tradisinya dalam media lain yakni media rekam berupa perfilman. Maka munculah penciptaan sinematografi yang banyak berlatar belakang budaya Korea dibumbui dengan cerita yang unik dan menarik, disebarluaskan secara gratis, maka secara otomatis siar budaya tradisi Korea telah tersampaikan pada masyarakat umum di dunia.

Bagaimana budaya tradisi bangsa Indonesia mampu berpengaruh di dunia, paling tidak dikenal dan diapresiasi. Globalisasi ditandai dengan “menciuatnya” dunia akibat dari berkembangnya teknologi komunikasi dan informasi. Dalam era ini dunia terkesan sempit karena daya jangkau informasi yang semakin panjang, semakin luas, dan semakin cepat, sehingga membuka kemungkinan sistem aksesibilitas yang makin sempurna (Sriyono,2010).

## **II. Tradisi dan Globalisasi**

Perlu adanya pengembangan komunitas tradisional sebagai komitmen yang perlu dipertegas upaya pengembangan nilai tradisi menuju global. Budaya tradisional yang berbeda-beda memiliki pilihan sendiri untuk berkembang. Metode pengembangannya tentu dibedakan dalam kelompok masyarakat ekonomi menengah kebawah dan keatas. Mereka memiliki kemampuan mengontrol perubahan-perubahan yang terjadi sebagai kesadaran paradigma sejarah yang berbeda. Seperti



penelitian tentang metode pengembangan masyarakat tentang daya serap dan pemahaman terhadap perubahan pada tiap lapisan masyarakat. Masyarakat kecil adalah mereka pada umumnya terdiri atas buruh, petani penggarap, petani berlahan kecil, para nelayan, masyarakat hutan, kalangan pengangguran, orang cacat dan orang-orang yang dibuat marginal karena umur, keadaan gender, ras dan etnis.

Pengembangan masyarakat sebagai wawasan dasar untuk memahami asumsi perubahan sosial dirancang dengan tepat dalam kurun waktu tertentu. Sedangkan teori dasar pengembangan masyarakat yang menonjol pada saat ini adalah teori ekologi dan teori sumber daya manusia. Teori ekologi mengemukakan tentang “batas pertumbuhan” untuk sumber-sumber yang tidak dapat diperbaharui perlu dikendalikan pertumbuhan digerakkan sedemikian rupa sehingga dapat dilestarikan proses pertumbuhan untuk produksi dan penduduknya (Edi Suhartono 2002).

Penelitian Nuryani Tri Rahayu tentang pewarisan budaya Jawa kepada para generasinya, merupakan penelitian yang menyimpulkan bahwa secara teoritis model konseptual pewarisan nilai-nilai budaya Jawa melalui pemanfaatan upacara ritual tepat untuk diaplikasikan di kalangan masyarakat pendukung budaya Jawa. Pesan dalam proses pewarisan tersebut menghasilkan efek kognitif dan afektif dalam arti dapat menambah pengetahuan tentang makna simbol yang digunakan dalam ritual dan mampu mengubah sikap kearah yang lebih positif terhadap penyelenggaraan ritual (Rahayu, Setyarto, and Efendi 2014). Pewarisan dengan cara mendukung dan bertindak secara nyata dan serius menjadi bagian dari hidupnya budaya tradisi itu sendiri. Hal ini adalah bentuk metode yang paling sesuai untuk mencintai budaya sendiri.

Mengenai globalisasi, perspektif global adalah suatu cara pandang dan cara berpikir terhadap suatu masalah, kejadian atau kegiatan dari sudut kepentingan global, yaitu dari sisi kepentingan dunia atau internasional. "Suatu proses dengan mana kejadian, keputusan, dan kegiatan di salah satu bagian dunia menjadi suatu konsekuensi yang signifikan bagi individu dan masyarakat di daerah yang jauh. Globalisasi sebagai sebuah konsep yang mendominasi di era saat ini telah menyentuh berbagai aspek kehidupan manusia dalam berbagai bidang, tak terkecuali aspek budaya dan identitas. Salah satu dampak nyata globalisasi terhadap budaya yaitu munculnya budaya global yang menjadi tren di negara-negara seluruh dunia seperti Westernisasi. Pada perkembangannya, Westernisasi mendapatkan rival sebagai budaya global yang ditandai dengan munculnya Hallyu (Korean Wave) yang dapat dikatakan sebagai Westernisasi versi Asia. Dengan menggunakan metode eksplanatif yang berbasis studi literatur bersumber pada buku, jurnal dan media. (Larasati,2018).

### **III. Kemasan Desain Bagi Konsumsi Global**

Konsumsi sebagai kata penting dalam menjual produk kebutuhan, kecenderungan, dan apa yang ditawarkan, maka tampilan visual menjadi penting untuk menarik konsumen. Didukung dengan perkembangan komunikasi melalui dunia maya tentu tidak dapat kita tolak, hadir didepan kita tanpa jeda. Perubahan itu semakin menuntut kemampuan profesional karena semakin ketat dalam persaingan. Bentuk-bentuk berkomunikasi, berbisnis, dan berkegiatan lainnya semakin hari semakin kreatif dan inovatif. Dunia kemasan semakin hari semakin menguasai dunia maya, bagaimana menampilkan visual produk untuk mengelabui

para konsumen bahkan lebih baik dari aslinya. Desain-desain berinspirasi tradisi makin marak, kemasan-kemasan dalam bentuk desain baru memberikan efek baik pada produk budaya tradisi itu sendiri.

Kemasan menunjukkan kebersihan, menarik, dan melindungi dan menahan terhadap kerusakan yang diakibatkan pengaruh alam atas oksidasi. Kemasan dibuat dengan desain yang baik dan memiliki nilai artistik, desain yang dirancang dengan baik meningkatkan daya saing produk, paling tidak memiliki perbedaan dengan produk lain. Produk tradisional dalam pandangan tertentu dianggap sesuatu produk budaya kuno dan tidak modern. Generasi muda memanfaatkan nilai tradisi menjadi produk yang dikemas sedemikian pula sehingga berkesan baru dan unik. Nostalgia generasi tua yang pernah mengalami dan teringat masa kecil kondisi pedesaan yang hening jauh dari polusi dan lain sebagainya. Hal itu mengingatkan kembali angan-angan mereka melayang jauh ke belakang di masa mudanya. Kerinduan masa lalu digandrungi para generasi pendukungnya sehingga memberikan efek bernostalgia itu. Tradisi masa lalu itu mengingatkan mereka dan menginginkan lagi saat ini untuk mengenang dan bernostalgia seangkatannya.

Perkembangan marketing di dunia maya sungguh luas dan gampang menyampaikan desain produk baru hasil ciptaan dan modifikasi produk, hal ini dilihat lebih banyak orang. Berdampak pada pergerakan barang dan jasa. Produk tradisional dalam *workshop* dan pameran desain Indonesia mampu mengangkat potensi daerah dalam poster yang menarik. Meskipun mereka pendatang baru dan bersifat apresiatif, namun dapat dijadikan metode bagaimana cara memahami dan timbul rasa mencintai budaya sendiri.

Apalagi dikaitkan dengan globalisasi menjadi paket-paket produk maupun venue sebagai tempat kunjungan wisata, kuliner, dan lainnya. Banyak hal yang dapat dilakukan para generasi muda Indonesia, karena potensi nilai tradisional itu tidak pernah habis digali. Puncak-puncak kebudayaan sebagai potensi dan diberikan seluas-luasnya untuk dikemas menjadi produk cantik dan menarik dijual kepada para penikmat. Tentu rangkaian ini akan membantu kegiatan multi efek baik bidang lain seperti ekonomi, sosial, dan budaya itu sendiri, terjadi interaksi komunikasi antar bidang sehingga komunikasi jaringan bisnis yang akhirnya kesejahteraan masyarakat semakin baik.

Sikap konsumen terhadap kemasan baru itu ditangkap sebagai sesuatu baru yang belum ada sebelumnya, kemasan mampu mengubah pandangan dan sikap konsumen untuk lebih mempertimbangkan produk-produk yang menarik, menguntungkan bagi kebutuhan mereka. Diri manusia memiliki pertimbangan dalam menentukan pilihannya, selain memang kebutuhan pokok mereka, juga fanatisme terhadap produk tertentu menjadi tantangan tersendiri. Loyalitas itu tentunya pernah memakai dan tentu telah membuktikan kualitas yang prima. Ini merupakan ego sebagai pilihan dan ketetapan hatinya. Kadang desain yang baik bukan pada nilai artistik secara akademis, namun pertimbangan konsumen itu yang paling penting, sebab jelas diterima mereka. Maka desain dianggap bagus karena laku jual bukan bagus secara subjektif si pembuatnya. Sebaiknya desainer juga memahami tren pasar seperti apa yang sedang dibutuhkan masyarakat. Pemahaman tentang kebutuhan itu lantas tidak meniru perkiraan desain yang sudah ada, namun sebenarnya mencoba menempatkan karya di mana posisi desain yang sedang diciptakan.

Disebutkan di depan tentang pemberdayaan, merupakan proses untuk membangkitkan inisiatif generasi muda memulai proses belajar dengan mengapresiasi dan melakukan penciptaan sebagai pembelajarannya. Mereka dapat merasakan situasi dan kondisi pada lingkungan dan diri sendiri. Lingkungan dimaksud sebagai bentuk pengamatan terhadap potensi tradisi kita yang ada dan bagaimana kemampuan potensi diri melihat persoalan yang terjadi dan dikembangkan ke arah yang lebih baik. Pemberdayaan itu sendiri sebagai emotif dari proses berfikir atas kegelisahan muncul sebagai persoalan yang perlu pemecahannya untuk memperoleh kebaikan otonomi, motivasi, dan keterampilan untuk diri dan lembaga tertentu. Kemerdekaan sebagai kepuasan batin juga menjadi salah satu motivasi yang bagus dalam pengembangan pemberdayaan. Pemberdayaan perlu strategi tata kelola kebudayaan agar mampu bergerak secara otomatis.

#### **IV. Simpulan**

Nilai-nilai tradisi semakin tenggelam di negeri sendiri, diperlukan strategi pengembangan berkelanjutan. Desain baru dapat mengangkat nilai tradisional dalam bentuk kolaborasi dengan bidang lain dalam hal ini membuat poster terinspirasi budaya tradisional Indonesia. Generasi muda dapat memahami bagaimana proses belajar cara mengangkat budaya tradisional menuju global. Desentralisasi budaya tradisional makin kentara, daerah baru mulai merias untuk dapat dikunjungi orang karena tradisi, alam, pola hidup yang unik, dan lain sebagainya.

## Daftar Pustaka

- A, Agustianto. 2011. "Makna Simbol Dalam Kebudayaan Manusia." *Jurnal Ilmu Budaya Unilak*.
- Budiasa, I Made. 2014. "Memahami Nilai-Nilai Budaya Tradisi Dalam Lakon Seni Pertunjukan Bali: Sebagai Wahana Pendidikan Karakter Bangsa." *Aksara* 26 (2): 157–67.
- Edi Suhartono. 2002. "Metodologi\_Pengembangan\_Masyarakat." *Jurnal Pemberdayaan Masyarakat* 4 (4): 14.
- Fikri, Hamdan Khaerul. 2018. "Agama Dalam Eksistensi Pemahaman Tradisionalis Masyarakat Indonesia: Upaya Membedah Agama Perspektif Tradisional Ektrem Dan Antisipasi Konflik Bermotif Agama." *SANGKÉP: Jurnal Kajian Sosial Keagamaan* 1 (1): 49–60. <https://doi.org/10.20414/sangkep.v1i1.604>.
- Larasati, Dinda. 2018. "Globalisasi Budaya Dan Identitas : Pengaruh Dan Eksistensi Hallyu (KoreanWave ) versus Westernisasi Di Indonesia." *Jurnal Hubungan Internasional* 11 (1): 109–20.
- Mufreni, Alfin Nf. 2016. "Pengaruh Desain Produk, Bentuk Kemasan Dan Bahan Kemasan Terhadap Minat Beli Konsumen (Studi Kasus Teh Hijau Serbuk Tocha)." *Jurnal Ekonomi Manajemen* 2 (2): 48–54. <http://jurnal.unsil.ac.id/index.php/jem>.
- Rahayu, Nuryani Tri, Setyarto Setyarto, and Agus Efendi. 2014. "Model Pewarisan Nilai-Nilai Budaya Jawa Melalui Pemanfaatan Upacara Ritual." *Jurnal Ilmu Komunikasi UPNYK* 12 (1): 55–69.

- Sitokdana, Melkior N N. 2015. "Digitalisasi Kebudayaan Di Indonesia." *Seminar Nasional Teknologi Informasi Dan Komunikasi 2015 (Sentika)*.
- Sriyono. 2010. "Pengembangan Pendidikan Budaya Dan Karakter Bangsa Melalui Integrasi Mata Pelajaran, Pengembangan Dan Budaya Sekolah." *Temu Ilmiah Nasional II 2010 Dengan Tema Membangun Personalitas Insan Pendidikan Yang Berkarakter Dan Berbasis Budaya*, 112. <http://faterna.ilearn.unand.ac.id/>.
- Wijanarko, Beny. 2016. "Pewarisan Nilai-Nilai Kearifan Tradisional Dalam Masyarakat Adat." *Jurnal Pendidikan Ilmu Sosial* 22 (1): 60–74. <https://doi.org/10.17509/jpis.v22i1.2188>

# Seni Rupa Kontemporer Indonesia dan Multikulturalisme sebagai Ungkapan Keberagaman dan Kontradiksi

M. Agus Burhan

Guru Besar Fakultas Seni Rupa ISI Yogyakarta

## I. Pendahuluan

Seni rupa modern yang lahir dan berkembang di Barat merupakan puncak-puncak paradigma estetik dari pemikiran modernisme, yang melahirkan berbagai aliran dan gaya seni rupa modern dalam perkembangan yang dialektikal. Beberapa prinsip kecenderungan modernisme dalam seni yang sering dirujuk adalah kemurnian bentuk, seni untuk seni, keotentikan dan orisinalitas, serta universalitas (Kraus, 1985: 8-171). Namun demikian di negara-negara non Barat, atau bekas koloni Barat berkembang bentuk-bentuk seni rupa modern yang bersifat hibrid. Demikian juga dalam seni rupa modern Indonesia dikenal suatu wacana bahwa yang dikembangkan para seniman sebenarnya merupakan bentuk-bentuk hibridasi seni rupa modern Barat dengan sintesis bentuk-bentuk lokal tradisional yang bersumber dari berbagai ragam budaya Indonesia. Bentuk seni rupa modern inilah yang kemudian dikenal sebagai *the other of modernism*. Dalam keketatan prinsip modernisme Barat, seni-seni modern dari negara-negara non Barat pada masa lalu tidak diakui keberadaannya karena dianggap menyalahi prinsip-prinsip modernism dalam seni tersebut.



Seni rupa kontemporer yang berkembang pada masa kini merupakan bentuk-bentuk seni rupa yang mengungkapkan berbagai konsep dan bentuk visual baru yang membawa paradigma estetika baru yang bersumber dari pemikiran posmodernisme. Namun demikian tidak semua seni rupa kontemporer adalah seni posmodern. Posmodernisme dalam kesenian menggambarkan gerakan-gerakan reaksi dari beberapa prinsip dan kecenderungan modernisme sebagaimana yang dirujuk dan diungkapkan oleh Kraus di atas.

Rujukan prinsip dan kecenderungan tersebut banyak mendapat serangan dengan prinsip baru misalnya *parody* (plesetan ironis atau kontradiktif) dan *pastiche* (daur ulang). Melalui *parody* dan *pastiche*, berbagai konsep modern seperti tunggal dan berharga, orisinal dan langka dipertanyakan kembali (Hutcheon, 2003: 124-140). Penentangan dengan prinsip baru tersebut juga bisa dilakukan dengan cara *appropriate* (apropriasi), yaitu mengadopsi elemen-elemen yang atau meminjam bentuk visual yang telah ada (Nelson, 2003: 160-173). Dalam karya-karya posmodern memang mempunyai kecenderungan impuls citraan alegoris atau citraan pinjaman. Alegori tidak menemukan citraan tetapi justru mengambil alih citraan. Dalam seni rupa kontemporer citraan alegoris ini bisa melalui beberapa cara seperti apropriasi, hibridasi, situs spesifik, dan sebagainya (Owen, 1994: 52-87).

Oleh karena itu seni rupa kontemporer menjadi lebih bebas tidak berpihak. Tidak ada referensi tunggal dalam seni rupa kontemporer. Berbagai potensi budaya baru dengan peluang prinsip-prinsip baru yaitu, kecenderungan pada isu desentralisasi sistem sosial politik, penghargaan yang menguat pada nilai lokal tradisional dan pluralisme, serta penolakan cara berfikir linier rasional yang modern (Yustiono, 1995: 18), memacu

para seniman untuk mengeksplorasi potensi keberagaman budayanya dalam kreativitas baru. Dalam konteks inilah pemahaman pada nilai-nilai multikulturalisme dan pluralisme menguat dalam berbagai konsep penciptaan seni rupa kontemporer.

Multikulturalisme adalah suatu pandangan yang menekankan penerimaan keberadaan berbagai keberagaman budaya yang memiliki ciri khas sendiri-sendiri, saling berbeda, dan dapat dibedakan satu sama lain. Multikulturalisme dalam kebijakannya menekankan pada penerimaan terhadap realitas keagamaan, pluralitas, dan kondisi multikultural dalam kehidupan masyarakat. Masyarakat multikultural yang terdiri dari berbagai perbedaan elemen realitas tersebut hidup dalam satu kelompok ikatan pemerintahan, walaupun masing-masing segmennya tetap tidak bisa disatukan. Konsep multikulturalisme inilah yang dapat dilihat sebagai konsep Bhineka tunggal Ika dalam bangsa Indonesia yang mewujudkan suatu kebudayaan nasional pemersatu, walaupun dalam pelaksanaannya banyak hambatan. Clifford Gertz dan Nasikun menekankan pada sifat masyarakat yang beragam dalam sub-subsitem tersebut juga mempunyai potensi pada kuatnya ikatan primordial dan sering memunculkan konflik sosial (Rustanto, 2015: 39-40).

Berbagai konten nilai tradisi dari keberagaman multikultural Nusantara merupakan isu yang terus-menerus mengisi perkembangan seni rupa modern sampai seni rupa kontemporer Indonesia. Fokus dalam paparan ini, yaitu seni rupa kontemporer Indonesia yang mengungkap beberapa nilai tradisi dari keberagaman kultural dengan paradigma estetika yang baru.

Dalam paradigma estetika baru seni rupa kontemporer, nilai multikulturalisme dan pluralitas tradisi tidak lagi sebagai bentuk

hibridasi yang bersifat representasi nilai adiluhung atau ketinggian lokal genius masing-masing tradisi, tetapi sering dipergunakan sebagai bahasa ungkap kontradiksi dan satiris dari berbagai keberagaman budaya dan gugatan tentang hak kesetaraan. Berbagai elemen tradisi sering dipresentasikan secara ekletik dengan nada parodi atau ironi-ironi. Prinsip-prinsip estetik yang terfokus pada presentasi itu biasa juga diasosiasikan dengan gejala posmodern dalam kesenian. Berbagai tanda gejala itu adalah hilangnya batas antara seni dan kehidupan sehari-hari, hilangnya batas budaya tinggi dan pop, munculnya gaya eklektik, parodi, *pastiche*, ironi dan merayakan budaya “permukaan” (Featherstone, 1993: 7), demikian juga apropriasi, dan hibridasi. Dalam perwujudannya, seni rupa kontemporer ini menunjukkan sifat yang trans-visual atau melintas, melalui, dan mencampur bentuk-bentuk seni rupa konvensional. Seni rupa ini telah menggabung bentuk-bentuk seni lukis, seni patung, desain, instalasi, *performance art*, media-media baru, dan sebagainya.

Seni rupa kontemporer yang terbangun dari prinsip-prinsip tersebut, kemudian menjadi media yang relevan dalam fungsinya untuk mengungkapkan problem-problem aktual yang menjadi isu kebudayaan masa kini, seperti masalah sosial politik, ekonomi, agama, konsumerisme, gaya hidup, feminisme, dan sebagainya. Dalam bidang seni rupa di Indonesia, konteks-konteks kebudayaan yang paling terasa pengaruhnya dalam penciptaan karya-karya adalah masalah-masalah sosial politik dan keberadaan tradisi.

Untuk tujuan komunikasi makna tersebut, ungkapan bentuk seni rupa kontemporer bersifat trans-visual. Demikian juga dalam medium dan teknik yang dipakai, serta penyajiannya telah meninggalkan cara konvensional. Proses pembentukan karya seni kontemporer juga tidak

selalu lahir dari seniman tunggal, tetapi juga bisa bersifat partisipatoris dan kerja kolektif. Dengan demikian seni rupa kontemporer mempunyai daya kejut dan *impact* yang produktif. Di Indonesia kecenderungan seni kontemporer yang demikian dapat dilihat pada banyak karya seniman, dari masa kepeloporan Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB) dengan seniman Jim Supangkat, sampai seniman generasi sesudahnya misalnya Heri Dono, Nindityo Adipurnomo, Dadang Christanto, Agus Suwage, Entang Wiharso, dan lain-lainnya.

**Pembahasan :Latar Sosial Budaya dan Karya-karya Seni Rupa Kontemporer Indonesia dalam multikulturalisme.**

Pada sejarah seni rupa modern Indonesia, pembabakan baru menuju pada ungkapan-ungkapan kontemporer yang bisa dirujuk dari pemikiran posmodern tersebut juga dapat dilacak dari gejala sosiokulturalnya. Pada awal tahun 1990-an, para pengamat kebudayaan dan akademisi di Indonesia mulai marak membicarakan isu posmodernisme. Tekanan perhatian pada konsep-konsep desentralisasi bidang sosial politik, pluralisme dan penghargaan khazanah lokal, penolakan cara berpikir linier dan rasional keilmuan merupakan isu-isu yang menarik untuk diperdebatkan. Apalagi pada akhir tahun 1990-an di Indonesia memang sedang bergulir proses masa reformasi sosial politik yang kemudian diikuti demokratisasi dan keterbukaan di segala bidang. Dalam situasi yang paralel, ternyata isu-isu sosial politik, desentralisasi, dan pluralitas nilai itu selain bergema kuat di dunia kesenian, pada kenyataan praktiknya juga telah menggejala di berbagai sektor kebijakan lembaga-lembaga kesenian dan ungkapan seniman. Dalam semangat tersebut, juga disertai kemunculan perupa-perupa baru yang manifestasi karyanya menonjolkan kembali nilai multikulturalisme lewat nilai-nilai tradisi,

tetapi dengan berbagai muatan satiris dan kontradiksi (Burhan, 2006: 277).

Pada masa sebelumnya, Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB) mengusung antitesis dengan menolak ungkapan bentuk-bentuk konvensional seni murni (lukisan, patung, grafis) yang bisa juga disebut seni tinggi, dan meleburkannya dalam bentuk seni rupa campuran, atau trans-visual. Manifestasi yang dominan ungkapan barunya adalah bentuk-bentuk seni rupa instalasi, *ready made* (objek-objek temuan), dan menekankan pada ungkapan sikap kritis masalah sosial dalam upayanya untuk semakin komunikatif dan terhindar dari ungkapan esoterik. Dengan modal semangat antitesis GSRB dan kondisi sosiokulturalnya, serta semangat posmodernisme yang menyertainya, seni rupa Indonesia pada tahun 1990-an sampai sekarang menunjukkan gejala sintesis dari bentuk-bentuk seni rupa sebelumnya dengan seni rupa GSRB (Burhan, 2001: 68-69).

Bentuk seni rupa demikian sejalan dengan ciri seni rupa kontemporer Asia atau kecenderungan internasional yang menyangkut problem-problem sosial aktual dan penggarapan ruang yang tak terbatas dengan berbagai media. Bentuk seni rupa modern lirisisme masih sering dipakai, namun juga muncul *performance art*, seni instalasi, seni video, serta multimedia yang lain. Dalam perwujudannya dalam seni rupa kontemporer, bentuk-bentuk baru ini sekaligus menunjukkan sifat yang trans-visual atau melintas dan mencampur dari bentuk-bentuk seni rupa yang konvensional. Hal demikian juga sejalan dengan perkembangan seni rupa internasional yang menuju pada perubahan prinsip estetika, yaitu beralihnya ungkapan seniman dari yang bersifat representatif ke presentasi.

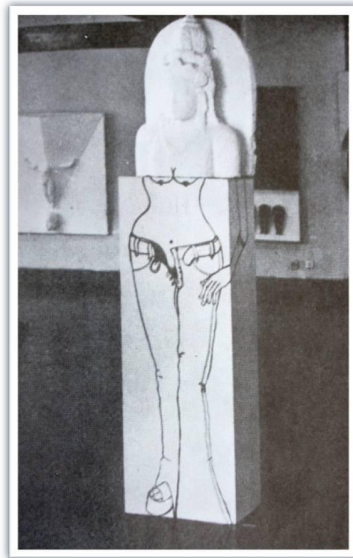
Bentuk representasi merupakan prinsip dunia modern yang berakar dari pemahaman terhadap realitas. Pada saat filsafat dan ilmu pengetahuan dapat mengorganisasikan gagasan-gagasan secara logis dan tepat tentang realitas, maka kita dapat merepresentasi keserupaan objektif dari realitas itu. Seniman-seniman modern merepresentasikan nilai-nilai kebentukan (dari impresionisme ke abstrak), merepresentasikan dunia dalam (ekspresionisme), atau bahkan mempersoalkan hakekat representasi itu sendiri (surealisme) (Sugiharto, 2002: 25, 33, 35; Sugiharto, 2002).

Akan tetapi seniman-seniman masa kini telah berubah prinsip estetikanya, yaitu cenderung berfokus pada presentasi gagasan dan daya kejut dengan muatan kontradiksi, sehingga mempunyai dampak yang komunikatif dan produktif. Prinsip-prinsip estetik yang terfokus pada presentasi itu biasa juga diasosiasikan dengan gejala posmodern dalam kesenian (Featherstone, 1993: *Ibid*). Semenjak munculnya GSRB sampai sekarang telah banyak perupa-perupa Indonesia yang mempunyai ungkapan dengan prinsip-prinsip estetik sebagaimana yang telah dipaparkan tersebut.

Dari berbagai perupa dengan ungkapan demikian dapat dilihat karya pelopornya yaitu Jim Supangkat dengan karya instalasinya "*Ken Dedes*", kemudian pada seniman-seniman yang lain, yaitu Heri Dono dalam karya instalasi "*Kentut Semarang*", Nindityo Adhipurnomo dalam karya-karya instalasinya "*Konde*", Agus Suwage dalam karyanya "*Tolerance Wall*", Dadang Christanto dalam karyanya "*Dasamuka with Sex, Love, and Violence* (2013), Entang Wiharso dalam karyanya "*Perfect Mirror*" dan "*Reclaim Paradise*", dan karya-karya kontemporer lainnya.

Jim Supangkat merupakan pelopor dengan karya yang kontroversial dengan muatan feminisme yaitu "*Ken Dedes*". Karya itu berupa

patung dada Ken Dedes yang diletakkan pada pustek yang digambari dengan sambungan tubuh dengan memakai celana jeans *cut bray* yang terbuka bagian kemaluannya. Karya-karya kontemporer Heri Dono juga sarat dengan muatan isu-isu sosial politik yang kritis, ia sering mencampuradukkan idiom tradisi dengan *extreme behavior* (sikap perilaku ekstrem) dari jiwa *avant gardism*. Dalam instalasi “Kentut Semar” di New Zeland 1998, dia mengemas kentut para penonton kedalam botol (Burhan, 2006: 280-282).



Jim Supangkat, “Ken Dedes”

Dalam karya-karya “*Serial Konde*” (sanggul wanita), perupa Nindityo Adipurnomo telah melakukan perlawanan atas kesakralan nilai-nilai luhur tradisi Jawa dengan merusak citra sanggul Jawa yang bernilai tinggi. Karya-karyanya tersebut dari perspektif feminisme bisa dilihat sebagai bentuk perlawanan budaya kebebasan masyarakat kontemporer terhadap nilai keterikatan perempuan tradisional. Sanggul-sanggul yang

dibuat dari batu dimungkinkan bisa diinjak-injak penonton, sebagai proses presentasi feminis dalam meraih kebebasan dan desakralisasi keluhuran dan kehormatan perempuan tradisional. Sanggul-sanggul yang dianyam dari rotan, media besi, dan bekas barang-barang industri merupakan konstruksi tanda intertekstualitas atas ketegangan nilai tradisi dan modernitas (*"Macho WWW"*, 2006).



Karya-karya Instalasi Nindityo Adipurnomo *"Serial Konde"*

Agus Suwage dalam festival seni di New Orleans *"Prospect 3"* di gedung Contemporary Art Centre memprovokasi public dengan karyanya *"Tolerance Wall"*. Karya berobjek potret dirinya tersebut berukuran besar dengan lebar 15 meter, terbuat dari ratusan kaleng logam persegi panjang, yang disusun seperti tembok batu bata. Di seberang potret

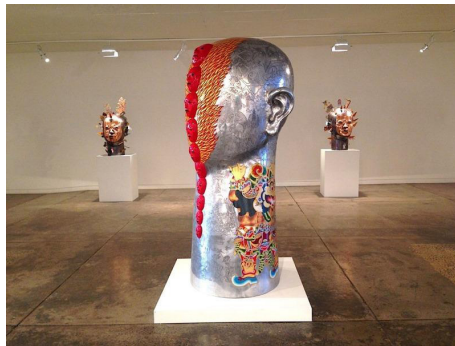


diri itu terdapat corong yang terbuat kaleng seperti megaphone. Karya tersebut mengungkap nilai simbolik dari berbagai ragam kepercayaan di Indonesia seperti Kejawen, praktik Animisme, Islam, Kristen, Hindu, dan Budha, dan juga praktik militerisme rejim Soeharto 1967-1998. Dalam keterangannya ia mengaku seorang Kristen yang pindah agama Islam, dan dalam kehidupannya juga tercampur kultur Tiongkok dan Jawa. Oleh karena itu semua keberagaman kultur tersebut ekspresinya juga bisa dilihat pada speaker yang ada di telinga, hidung, dan mata, yang indera itu bisa menjadi dualisme dalam masyarakat fundamentalis (Tia/mmu, <https://hot.detik.com/art2795178>).



Atas, Agus Suwage, "Tolerance Wall"  
Bawah, Agus Suwage, "Ojo Gumun, Ojo Dumeh"

Dadang Christanto, dalam karyanya *“Dasamuka with Sex, Love, and Violence”* (2013) mengungkapkan bentuk patung kepala dengan warna perak yang digambari motif-motif wayang beber tentang fragmen Ramayana. Pada kanan kiri leher tergambar tokoh raksasa laki-laki dan perempuan dalam ekspresi komunikatif. Pada wajah berjajar sepuluh kepala merah dari dahi ke leher dengan api yang menyala. Karya ini merupakan penggalian sumber-sumber multikultural dari tradisi Jawa, Hindu, dan masyarakat urban lewat mitos Dasamuka dan bentuk visual yang dipakai mengungkap problem sex, cinta, dan kekerasan yang selalu laten dalam kehidupan manusia (<https://galerysmith.com.au/portfolio-item/dadang-christanto>).





Atas, Dadang Christanto *"Dasamuka with Sex, Love, Violence"*  
Bawah, Dadang Christanto *"Java"*

Karya-karya Entang Wiharso sering menampilkan kondisi sosial politik yang ada di Indonesia. Ia menciptakan karya sebagai cara untuk memahami kondisi dan rasa antarmanusia. Seniman ini menggambarkan kondisi manusia yang sering terbagi oleh sistem politik, etnis, rasial, dan relegius yang kompleks. Mereka hidup berdampingan, tetapi komunikasi mereka terbatas dan tidak langsung (*tia/doc, <https://hot.detik.com/art/3549729>*). Karya-karya Entang Wiharso sarat dengan problem multicultural, bukan saja antaretnik dalam konteks bangsa, tetapi antarbangsa dalam konteks keluarga atau relasi yang kepentingan lebih luas. Karya *"Perfect Mirror"* dan *"Reclaim Paradise"* ini mengungkapkan berbagai sekuen dari berbagai problem komunikasi dalam multikulturalisme.



Entang Wiharso, *"Perfect Mirror"*



Entang Wiharso, *"Reclaim Paradise"*

Perupa-perupa Indonesia lain yang sering mengangkat berbagai problem multikulturalisme dalam perspektif sosial, politik, feminisme, dan lingkungan dalam prinsip dan jiwa seni rupa kontemporer adalah Mulyono, Tisna Sanjaya, Eko Nugroho, Teguh Ostenrik, Komunitas Taring Padi, dan lain-lainnya.

## II. Penutup

Demikian bisa dilihat kecenderungan baru dari seni kontemporer Indonesia dalam merefleksikan berbagai problem multikulturalisme. Seni rupa mempunyai fungsi sosial yang kuat dalam mengungkap problem-problem aktual yang menjadi isu kebudayaan multikultural masa kini dengan isu-isu dan idiom yang lebih tajam dengan berbagai nilai kontradiksi yang satiris. Dari karya-karya Jim Supangkat, Heri Dono, Nindityo Adipurnomo, Agus Suwage, Dadang Christanto, dan Entang Wiharso sangat intens mengangkat berbagai isu masalah sosial politik, feminisme, agama, sex dan kekuasaan, dan sebagainya.

Karya-karya tersebut juga mempunyai sifat yang lebih terbuka, komunikatif, dan ungkapan bentuknya bersifat trans-visual. Proses pembentukan karya seni kontemporer lebih cenderung bersifat partisipatoris dari proses riset dan kerja kolektif. Dengan demikian seni rupa kontemporer mempunyai tujuan, daya kejut, dan impact yang komunikatif dan produktif, sebagai refleksi dari kebudayaan masyarakat multikultural kontemporer.

### Daftar Pustaka

- Burhan, M. Agus, "Seni Rupa Yogyakarta: Munculnya Representasi Sintesis", *Jurnal Ekspresi*, Vol.IV, Th. 2, 2001.
- \_\_\_\_\_, "Seni Rupa Kontemporer Indonesia: Mempertimbangkan Tradisi", dalam M. Agus Burhan, Ed., *Jaringan Makna Tradisi hingga Kontemporer, Kenangan Purna Bakti untuk Prof. Soedarso SP, MA, BP*. ISI Yogyakarta, 2006.
- Featherstone, Mike, *Consumer Culture and Post Modernism*, London: Sage Publication, 1993.

- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York: Routledge, 2003.
- Krauss, Rosalind E., *The Originality of The Avant Garde and Other Modernist Myth*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1985.
- Macho WWW", *Katalogus Pameran Tunggal Nindityo Adipurnomo*, Rumah Budaya Tembi, Yogyakarta, 2006.
- Nelson, R.S., "Appropriation" in R.S. Nelson & R. Shiff (Eds.), *Critical Term for Art History*, Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- Owen, Craig, *Beyond Recognition: Representation Power and Culture*, Berkeley: University of California Press, 1994.
- Rustanto, Bambang, *Masyarakat Multikultur di Indonesia*, Bandung: Remaja Rosda Karya, 2015.
- Sugiharto, Bambang, *Post Modernisme, Tantangan Bagi Filsafat*, Yogyakarta: Penerbit Kanisius, 2002
- \_\_\_\_\_, "Membenahi Hidup Lewat Seni", *Seminar Dies Natalis ISI Yogyakarta XVIII*, Juli 2002
- Yustiono, "Seni Rupa Indonesia dan Gelombang Post Modernisme", *Jurnal Seni Rupa ITB*, Vol.I/1995,  
<https://galerysmith.com.au/portfolio-item/dadang-christanto-tia/mmu>, <https://hot.detik.com/art/2795178-tia/doc>, <https://hot.detik.com/art/3549729>



# Dokumentasi Seni: Transformasi Estetika Sosial dalam Realitas Virtual

**Arif Eko Suprihono dan Antonius Janu Haryono**

Dosen Jurusan Film dan Televisi, Institut Seni Indonesia Yogyakarta

## **Abstrak**

*Dokumentasi karya seni merupakan artefak dalam studi sejarah seni. Berbagai bentuk karya auditif-visual dengan objek kesenian dapat diakui sebagai fakta keras, dan selanjutnya dapat ditetapkan sebagai sumber informasi tentang objek seni tertentu. Persoalan utama eksistensi dokumentasi seni terletak pada hakikatnya sebagai wujud transformasi estetika panggung, estetika ruang pameran, realitas artistik sosial, disulihwujudkan menjadi bentuk visual bermedia rekam data untuk tujuan tertentu, tidak selalu berhasil dengan semestinya. Metode alih wujud dengan menggunakan mata virtual ini memiliki tingkat kompleksitas dan persoalan estetika. Pembuat karya dokumenter atau pelaku rekaman akan dihadapkan dengan tuntutan objektivitas, persoalan originalitas, fakta kearifan lokal, dan ikatan target audience dokumentasi. Dalam kerja mendokumentasikan karya seni, persoalan hakiki ini bahkan menjadi bukti kualitas dan kompetensi pembuat karya dokumenter. Dalam perwujudan hasil rekaman, pembuatan dokumentasi seni terbingkai dalam persoalan teknik cinematography seni dan faktualitas apresiasi kognitif pekerja seni media. Keunikan masing-masing panggung pertunjukan menuntut lebih besar pemahaman dan ketepatan penggunaan kamera.*

Kata kunci : dokumentasi seni, sinematografi panggung, kearifan lokal, karakteristik penonton seni.



## Abstract

*Documentation work of art is an artifact in the study of art history. Various forms of auditory-visual work with objects of art can be recognized as hard facts, and can subsequently be established as a source of information about a particular object of art. The main problem with the existence of art documentation lies in its essence as a form of transformation of stage aesthetics, showroom aesthetics, social artistic reality, dubbed into a visual form of data recording media for a specific purpose. This method of transferring form using virtual eyes has a level of complexity and aesthetic problems. Recording actors will be faced with the demands of objectivity, problems of originality, facts of local wisdom, and the bonding of the target audience of documentation. In the work of documenting works of performing arts, this intrinsic problem is even a proof of the quality and competence of documentary work makers. In the embodiment of the recording results, the creation of art documentation is framed in the matter of performing arts cinematography techniques. The uniqueness of each performance stage demands greater understanding and accuracy of the use of the camera.*

**Keywords** : *art document, stage cinematography, local wisdom, characteristics of the art audience.*

## I. Pendahuluan

*Despite the potential range in form and content, all documentaries make truth claims about our physical world and its workings. Like objectivity, however, the concept of truth is also a myth (Fox, 2018, p. 7).*

Arti penting dokumentasi seni sebagai topik bahasan dalam artikel luaran penelitian ini sesungguhnya disebabkan oleh fakta sosial, bahwa banyak aktivitas dan produk seni tidak lagi dikenali di masyarakat setelah beberapa waktu hadir dan diapresiasi. Bahkan beberapa karya

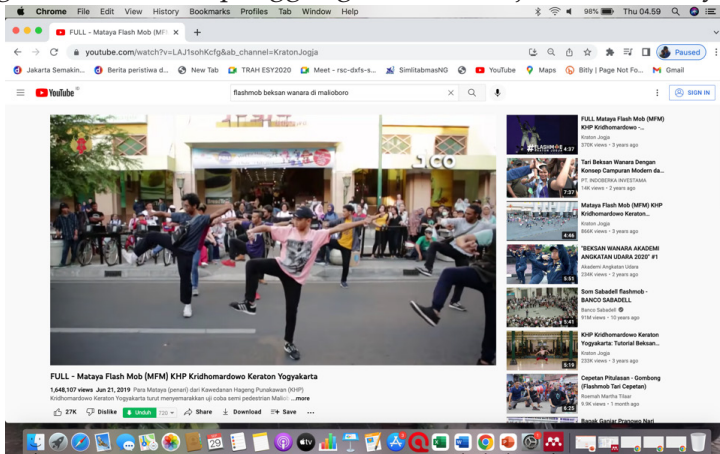
monumental pun tidak lagi bermakna penting di generasi berbeda zaman (Berger & Santone, 2016). Karya dokumenter memang memiliki dua persoalan, yakni masalah teknis estetika produksi, dan masalah kualitas pemahaman *local genius* di lingkungan masyarakat (Hongisto, 2015). Mempertimbangkan alur garis pemikiran, mendokumentasikan potensi seni mengacu pada cara-cara tempat film dokumenter (Rivera & Kiviat, 2020) menangkap kelebihan sebagai potensi dan bagaimana potensi menjadi bermuatan politis dalam karya-karya dokumenter. Dalam konteks demikian, aspek teknis dan pemahaman warna lokalitas objek dokumentasi, penting untuk diingat bahwa potensi objek dokumenter adalah kehidupan individu atau aktualitas estetika karya seni bersifat unik tidak universal. Kelebihan sebagai potensi relatif terhadap cara-cara aktual karya dokumenter disengaja untuk menceritakan sebuah informasi bagaimana makna kesenian dalam kehidupan masyarakat, dan juga informasi bagaimana karya seni memiliki struktur estetika khusus.

Dalam konteks produksi karya dokumenter (Rosenthal, 2002), tentu esensial untuk menguasai teknik dan kreativitas dengan semangat historiografi kesenian. Jika pernah belajar dan mengetahui beberapa informasi masalah atau sejarah, maka setiap karya penelitian dokumentasi dapat dilakukan dengan baik melanjutkan bentuk-bentuk kreatif tanpa harus menciptakan kembali roda dalam praktek dokumentasi. Mengkaji keberadaan karya dokumenter, melakukan penilaian terhadap urgensi dan dukungan lingkungan, Lembaga pendidikan tinggi ISI Yogyakarta mengantisipasi persoalan kelangkaan arsip karya seni dengan mengambil solusi, mendesain mata kuliah dokumentasi seni. Mata kuliah ini diwajibkan ada di lingkungan program-program studi pendidikan seni. Sebagai sebuah wujud tanggung jawab ilmiah atas muatan dan strategi

pembelajaran, penelitian hakikat dokumentasi seni dilakukan dengan dukungan dana Lembaga Penelitian dan Pengabdian Masyarakat. Pada proses kerjanya, team peneliti menetapkan sebuah strategi penelitian, dimulai dari sebuah diskusi apresiatif tentang produk-produk seni di lingkungan masyarakat. Dimulai dengan pertanyaan-pertanyaan sederhana dikembangkan menjadi dialog interaktif berkualitas penalaran cukup, meski akhirnya diskusi itu sering kali tidak dapat secara pasti menghasilkan simpulan. Setidaknya dalam upaya apresiasi terhadap beberapa objek seni, rujukan kasus urgensi dokumentasi seni, ditemukan model-model pertanyaan demikian.

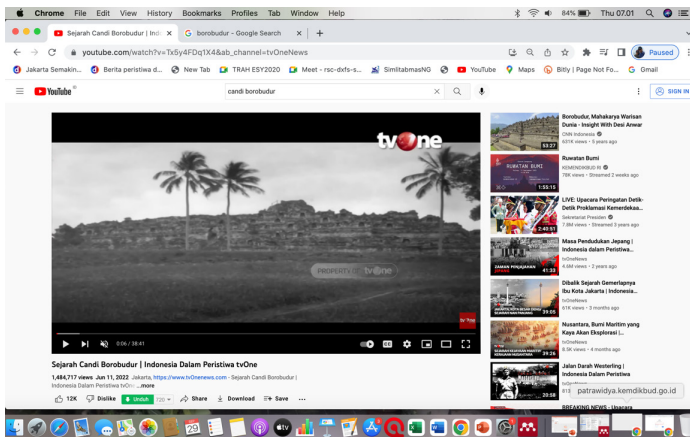
1. Dalam mengapresiasi karya pertunjukan kesenian Keraton Yogyakarta berupa *flashmob beksan wanara* yang dapat diakses antara lain melalui YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=LAJ1sohKcfg>) dipersoalkan: Mengapa dipilih tarian kera untuk membangun apresiasi kesenian istana bagi masyarakat? Apakah kesenian tari istana lebih banyak didasarkan pada ragam gerak tarian kera? Bagaimana respons masyarakat dalam menemukan fenomena *cultural citizenship* kesenian kraton melalui media sosial berbasis internet? Bagaimana manajemen lembaga pengelola kesenian keraton Yogyakarta, Kawedanan Hageng Punakawan Kridha Mardawa, dapat melibatkan lembaga pendidikan Taruna Angkatan Udara dan lingkungan masyarakat menciptakan rekor MURI melalui *flashmob* ini? Bagaimana para pendukung kesenian kraton bersikap dalam menilai upaya tidak biasa (*extraordinary action*) merakyatkan kesenian istana di lingkungan masyarakat luar tembok istana? Pertanyaan bersifat teknik *cinematography* menyangkut, bagaimana produksi materi unggahan dilakukan di lingkungan istana Sultan? Bagaimana

team kerja produksi *content* YouTube menetapkan strategi kerja dan pengelolaan estetika panggung diubah menjadi estetika layar?



<https://www.youtube.com/watch?v=LAJ1sohKcFg>

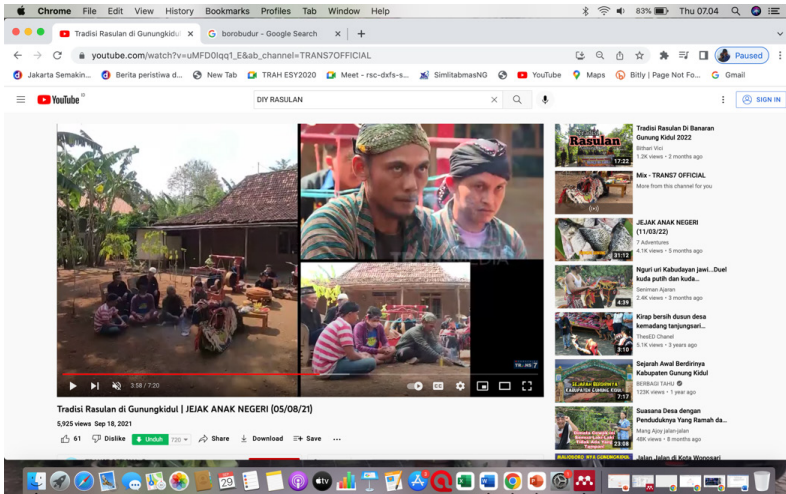
2. Dalam mengapresiasi karya Candi Borobudur melalui YouTube (<https://youtu.be/Tx5y4FDq1X4>), pada sebuah diskusi apresiatif karya monumental, diajukan pertanyaan: Borobudur dibangun dari bagian atas ke bawah? Atau dibangun dari bagian bawah ke atas?



(periksa: <https://youtu.be/Tx5y4FDq1X4>)

Pola pertanyaan demikian memang mengarah pada informasi eksistensial atas fenomena budaya, kreativitas seni, dan potensi apresiasi secara lebih baik dan berkualitas. Akses informasi melalui *content YouTube* tentang candi borobudur memang masih terbatas, meski demikian pandangan positif atas kondisi ini adalah seberapa besar peluang untuk menciptakan karya auditif visual untuk lebih memahami masyarakat atas keunikan karya megah dan indah di masa lalu.

3. Pada peristiwa apresiasi kesenian tradisional rakyat di lingkungan DIY, ditemukan bentuk keseragaman genre pertunjukan dalam upacara Rasulan ([https://youtu.be/uMFD0Iqq1\\_E](https://youtu.be/uMFD0Iqq1_E)). Kesenian Jathilan mendominasi hampir 90% wilayah kegiatan masyarakat DIY. Sebagai sebuah selera estetika sosial, tentu saja tidak menjadi masalah. Akan tetapi dalam bingkai kognitif aktivitas kesenian masyarakat menjadi pertanyaan besar. Benarkah bahwa hanya kesenian jathilan saja yang dimiliki oleh masyarakat? bagaimana halnya dengan kreativitas estetika masyarakat dalam merespons jenis-jenis media kesenian lain, dalam bentuk teater, musik, wayang, dan tradisi menari? Akan lebih serius lagi persoalannya, jika dihadapkan dengan pertanyaan bernuansa religiusitas. Apakah bentuk-bentuk sajian jathilan, dan dikenali masyarakat dengan tangga dramatik *ndadi* tidak ada kaitannya dengan kehidupan religi masyarakat? Apakah 'keseragaman' bentuk sajian acara rasul ada terkait dengan sponsorship kegiatan pementasan? Sehingga menjadi sebetuk pesan sponsor untuk menyajikan kesenian berlatar belakang prajurit berkuda?



(periksa: [https://youtu.be/uMFD0Iqq1\\_E](https://youtu.be/uMFD0Iqq1_E))

Mengidentifikasi fokus perhatian pada tiga contoh kasus karya auditif-visual tentang karya seni, dapat ditarik alur persoalan utama dalam dokumentasi seni. Hakikat karya dokumenter sebagai wujud kemas informasi sangat mudah dipahami dari tiga kasus di atas. Akan tetapi persoalannya terletak pada ketidaklengkapan informasi mendasar tentang objek dokumentasi. Sebagai sebuah simpulan generalisasi dari tiga video di YouTube adalah menjawab pertanyaan, bagaimana mengemas kelengkapan informasi karya seni menjadi sebuah paket program karya dokumenter berbasis media auditif visual?

## II. Metode Penelitian

Persoalan hakikat program dokumentasi seni terletak pada *embodiment* sebagai wujud transformasi estetika panggung menjadi produk dua dimensional. Dalam produk karya seni pertunjukan, sifat dasar seni berlalu

dalam waktu pada saat mengapresiasinya, memerlukan strategi khusus untuk menyulihwujudkan dalam bentuk virtual. Setidaknya ada tujuh aspek komponen dasar dalam setiap manifestasi panggung (Suprihono, 2019). Materi seni, pelaku seni, penanggungjawab seni, penonton, sarana pertunjukan, dana pertunjukan, manajemen pertunjukan, adalah tujuh komponen dasar dalam seni pertunjukan. Oleh sebab ketujuh komponen ini membentuk unitas dalam sistem kerja, maka pada saat melakukan proses transformasi perlu ditekankan pada aspek khusus terpilih.

Karya seni adalah wujud nyata atau realitas artistik sosial, yang tertangkap oleh ungkapan ekspresi seniman (Li & Yao, 2021). Dalam program dokumenter, transformasi karya seni rupa berada pada upaya menyulihwujudkan estetika ruang pameran menjadi karya tayangan audio-video. Oleh karenanya tantangan menyulihwujudkan karya seni menjadi bentuk visual bermedia perekam data dengan tujuan tertentu, tidak selalu berhasil dengan semestinya. Metode alih wujud dengan menggunakan mata virtual ini memiliki tingkat kompleksitas dan persoalan estetik (Rabiger, Michael. Cherrier, 2013). Untuk mendapatkan kepastian sikap dan arah produksi, seniman pelaku dokumentasi harus meneliti dan mendiskusikan persoalan-persoalan transformasi bentuk ini secara ekstensif. Untuk melakukan penelitian itu, perlu dilakukan sebetuk analisis dokumentasi film dengan genre yang sama, juga melakukan penelitian tempat terjadi di lokasi atau periode waktu yang sama, atau yang secara visual menetapkan nada yang sama. Foto lokasi, buat sketsa dan kumpulkan gambar, lukisan, foto, objek, apa pun yang membahas aspek desain film Anda.

Bertumbuh dari inti masalah dengan berbagai temuan kasus apresiasi karya seni (Vicary et al., 2017), urgensi membuat dokumentasi

seni untuk karya-karya seni, maka diperlukan alur kerja metode penciptaan dokumentasi seni. Pendokumentasian karya seni bertujuan menjaga makna kehadiran karya seni di lingkungan masyarakat, selain akan menjadi sumber data historis bagi langkah apresiasi karya pada waktu berikutnya. Oleh karenanya, dalam melakukan penelitian karya seni, sebagai kerja awal dalam menemukan kelengkapan informasi seni, penelitian merupakan proses yang rumit saat para peneliti harus melakukan kegiatan khusus untuk memenuhi kebutuhan yang sesuai dengan tujuan membuat karya dokumentasi. Agar setiap proses pengumpulan informasi menjadi tuntas, para peneliti harus memilih kerangka penelitian paling tepat, mengumpulkan data dengan cermat, mengolah data untuk menjawab pertanyaan spesifik dan kemudian mempresentasikan temuan dalam bentuk produk dokumentasi sebagai laporan (Jain, 2019).

Pekerjaan meneliti karya seni, sebagai objek penciptaan dokumentasi, peneliti berada dalam persoalan kompleks masyarakat. Kesenian tidak hidup dalam lingkup komunitas statis, akan tetapi sangat dinamis dan terbentuk oleh berbagai komponen kultural (Aronczyk, 2021). Ditunjukkan dalam domain budaya masyarakat, bahwa meneliti peran budaya, ekonomi, politik, sosial, dan internet adalah fakta signifikan di abad kedua puluh satu. Persoalan identifikasi bagaimana masyarakat dibentuk oleh difusi dan meningkatnya sentralitas penggunaan Internet dalam pemerintahan, politik, bisnis dan industri, dan kehidupan sehari-hari, adalah fakta persoalan kompleks di masyarakat (Graham, 2019).





Gambar 1. Objek Seni Pertunjukan dengan figur tokoh terkenal di masyarakat, dapat diangkat sebagai fokus objek penelitian karya dokumentasi seni. (foto dokumentasi A. Janu Haryono).

Para peneliti budaya dan masyarakat berpendapat, bahwa evolusi sosiokultural paling sederhana adalah gagasan bahwa perubahan sosial berpola dan terarah. Hal ini didasarkan pada pemahaman, bahwa masyarakat manusia telah berevolusi dari bentuk-bentuk masalah ringan dan sederhana berkembang menjadi urusan besar dan kompleks. Oleh karenanya, memahami seni dalam kerangka pikir gagasan evolusi sosial telah memiliki pekerjaan yang sulit dalam ilmu sosial, dan masih dalam menjadi kenyataan berat di beberapa kalangan seniman. Sebagian besar masalah para seniman adalah bahwa formulasi ide sebelumnya mewujudkan asumsi-asumsi tertentu yang bersifat tidak masuk akal menjadi bentuk karya seni bermedia tertentu. Gagasan tentang kemajuan peradaban manusia dalam berkesenian dapat diartikan sebagai bentuk kreatif. Bahwa beberapa karya seni di lingkungan masyarakat dapat dinilai sebagai produk peradaban manusia, satu karya dinilai lebih unggul dari yang lain karena didasarkan pada dukungan teknologi

penciptaan yang lebih maju. Ada tiga masalah utama dengan pemikiran evolusi sosial yang perlu diperbaiki:

1. Evolusi sosial mudah dikacaukan dengan evolusi biologis, namun ini sebagian besar adalah proses yang berbeda dan berbeda;
2. Pemikiran evolusioner cenderung melibatkan asumsi teleologis di mana tujuan-tujuan dari hal-hal telah dinyatakan sebagai penyebabnya;
3. Evolusi telah dikacaukan dengan gagasan kemajuan – gagasan bahwa segala sesuatunya menjadi lebih baik (Chase-Dunn & Lerro, 2016).

Karena karya-karya dokumenter akan menjadi sumber informasi masa lalu, maka penting untuk dipahami, bahwa sejarah adalah studi tentang masa lalu, perbedaan utama antara sumber primer dan sekunder sangat penting bagi cara kita bekerja dalam ilmu sejarah. Bagaimana mekanisme menemukan, mengutip, dan mengutip sumber dalam studi sejarah, harus diantisipasi dalam penciptaan karya dokumenter. Sumber primer adalah satu-satunya bentuk bukti kami (kami biasanya tidak dapat membuat kumpulan data atau merancang wawancara, seperti yang mungkin dilakukan oleh seorang ilmuwan politik atau sosiologis). Sumber sekunder bukanlah bukti: kami menggunakannya hanya untuk membingkai pertanyaan dan klaim kami (Antonova, 2020, hlm. 203).

### **Memahami dimensi estetik karya seni**

Tahapan pekerjaan dalam upaya penciptaan karya dokumenter berobjek karya seni, adalah langkah menemukan, memilih, membaca, dan lebih lengkap memahami dimensi estetika karya seni (J. Pelletier &

Voltolini, 2018). Karya seni sebagai sebuah struktur bentuk keindahan, karya seni sebagai artefak kreatif seorang seniman. Penelitian dengan melakukan pengamatan bahwa semua aktivitas kebudayaan bermuaran pada bentuk-bentuk seni musik, tarian, gambar, dan sebagainya, menyarankan sebuah pemahaman mendasar tentang dimensi estetika karya seni. Hal ini perlu dipertegas sebagai salah satu komponen metode kreatif dalam penciptaan karya audio-video, lebih didasarkan pada upaya menghindari masalah relativitas dunia seni. Langkah awal dalam memahami bentuk karya seni, mungkin ditetapkan dengan mendefinisikan bentuk seni, dengan seni sebagai apa yang ada di dalamnya. Jika bersepakat dengan metode ini, yakni sepakat pada pandangan pendefinisian karya seni ini, akan menjadi jelas bahwa semua karya seni berada di bawah bentuk seni atau bahwa semua yang termasuk dalam bentuk seni apa pun adalah karya seni (Gaut, 2013).



Gambar 2. Pementasan Teater dapat diangkat sebagai objek karya dokumenter. Komponen materi cerita, komponen manajemen produksi, sangat menarik dan unik. (foto dokumentasi A. Janu Haryono)

## **Penelitian tentang kompleksitas informasi objek karya seni**

Untuk memahami kompleksitas informasi karya seni, maka proses penelitian penting untuk memeriksa pertanyaan-pertanyaan kunci yang seharusnya ditangani oleh peneliti. Hal ini menjadi sangat mendasar pada saat mempersiapkan produksi karya dokumenter, bahkan sebagai bagian dari proses awal melakukan studi. Para peneliti harus siap untuk mengoreksi diri dengan berbagai bentuk pertanyaan tentang pemahaman kompleksitas objek bidik kamera dokumentasinya. Melalui cara evaluasi kompetensi diri, para peneliti dapat memastikan bahwa persoalan esensial dari objek karya dokumenternya memiliki potensi kuat, dan terperinci untuk alasan-alasan latar belakang diangkatnya objek seni. Sangat dimungkinkan bentuk pertanyaan-pertanyaan bersifat umum dalam studi penelitian di banyak disiplin ilmu lain, meski sesungguhnya dalam mendalami informasi objek karya seni menjadi sangat unik dan fundamental (Jain, 2019). Informasi objek seni dapat dikelola seputer materi seni, identitas sumber cerita, bahkan ide penciptaan sebagai awal kreativitas objek. Penelitian dapat dikembangkan dari sisi pencipta seni. Seniman pencipta lebih didasarkan pada motivasi apa dalam berkarya, mengapa memilih medium tertentu, mengapa menetapkan struktur komposisional karya sedemikian, dan masih banyak aspek estetika lainnya (Coover, 2014).

## **Formulasi manajemen produksi dokumenter**

Pada setiap penciptaan karya seni senantiasa dilakukan dalam proses berurutan, pra produksi, produksi, pasca produksi. Demikian halnya manajemen produksi karya dokumenter. Formulasi manajemen ini tentu bukan sebagai sebuah rutinitas ritual produksi, akan tetapi

memang dibutuhkan untuk menyempurnakan penciptaan karya dan keberhasilan saat menyajikannya di lingkungan masyarakat apresiator (Nichols, 2019). Memahami karakteristik Film dokumenter dengan objek kesenian, tentu tetap saja dapat dinilai sebagai berbicara tentang dunia sejarah kesenian melalui suara dan gambar. Oleh sebab karakter inilah selanjutnya film dokumenter “berbicara tentang” sesuatu, dalam hal ini pemahamannya menjadi sebuah ungkapan bahwa melalui karya film ini disajikan kepada anda tentang kesenian. Konsekuensi produksi objek kesenian ini dapat dipastikan akan bermuatan aspek filmis, seperti komposisi, pengeditan, dan dengan musik. Seluruh rangkaian narasi dokumentari tentu dimaksudkan tidak saja menjelaskan fakta sejarah kesenian itu, tetapi juga ditargetkan untuk mengajak berbicara kepada para penontonnya tentang dunia kesenian objek nya.

Manajemen produksi film dokumenter berfokus pada usaha menawarkan kepada penontonnya tentang informasi kesenian dengan segala usaha teknis mengarah pada kemiripan atau penggambaran dunia seni dalam bentuk komunikasi berkeakraban. Dalam pengertian ini, penonton akan merasakan keterlibatan dalam memahami informasi yang dikemas. Film dokumenter juga bermaksud untuk memanfaatkan kapasitas alat perekam audio dan visual untuk menyampaikan fakta situasional, dari sebuah peristiwa faktual. Jaminan Kualitas objektif dan faktual ini dimaksudkan untuk memberikan jaminan mendasar atas keyakinan pada kualitas program dokumenter. Apa yang terlihat dari mata kamera diyakini sebagai informasi yang benar terjadi di depan mata pemirsanya.

Dalam proses berkarya melalui film dokumenter, manajemen produksi memandang kerja peneliti melalui kamera sebagai instrumen

observasional. Metode penelitian untuk karya dokumenter tetap menyadari adanya anggapan pertentangan antara pendekatan logis-deduktif tentang fakta kesenian, tetapi konsisten melalui cara-cara sosial-budaya dalam perwujudan untuk pemahaman semangat berkesenian (M. Wood & Brown, 2012).

### **III. Diskusi dan Hasil Penelitian**

Pembuat karya dokumenter (Bell et al., 2014) atau pelaku rekaman akan dihadapkan dengan tuntutan objektivitas, persoalan originalitas, fakta kearifan lokal, dan ikatan target audience dokumentasi. Kerja seniman dalam menyusun atau mengorganisasikan aspek-aspek visual dalam karya dokumenter selalu saja dituntut bagaimana para kreator itu terlibat dalam prosesnya. Studi pencermatan produk dokumenter memunculkan pertanyaan esensial langsung berkaitan dengan artistik, dan seniman harus tampak dalam usahanya memperoleh relevansi sudut estetika. Bahkan sebagai tolok ukur keberhasilan karya dokumenter yang valid, pada saat karya itu sengaja diukur secara visual dalam penataan komposisi artistiknya, seniman harus mampu mempertanggungjawabkannya.

Dalam kerja mendokumentasikan karya seni (de Jong et al., 2014), persoalan hakiki objektivitas, persoalan originalitas, fakta kearifan lokal, dan ikatan target audience dokumentasi bahkan menjadi bukti kualitas dan kompetensi pembuat karya dokumenter. Pembuat film dokumenter cenderung sangat percaya pada proyek film pekerjaannya. Beberapa Pembuat program dokumenter bekerja sendiri, walaupun dalam bentuk team kerja biasa hanya dengan beberapa profesional, seperti produser atau editor. Istilah baru sebagai pembuat film 'total', menunjuk pada kenyataan diri pelaku kreatif sebagai multi-keterampilan, multi-talenta,

tangguh dan menguasai lapangan pekerjaan. Fakta lapangan, para pekerja multi bakat ini merasakan ada desakan atau keyakinan kuat bahwa film dokumenter itu perlu dibuat. Semangat demikian sering dijumpai di lapangan, akan membantu para pekerja karya dokumenter mengatasi dan bahkan melompati semua jenis rintangan penghalang arah mencapai tujuan. Alasan kuat, pendorong kerja kreatif, semangat berkarya, apa saja aspek mendukung keinginan untuk membuat film, pada gilirannya telah menjadi luapan emosi, pendorong yang kuat, kegagahan yang menandakan filmmaker sebagai pelaku kreatif dengan predikat totalitas (de Jong et al., 2014).

Faktor tuntutan objektivitas dalam karya dokumenter. Indikator objektivitas telah dianggap menjadi bentuk yang berpengaruh secara sosial dalam komunikasi dengan penonton dan bahkan ide ini mampu bertahan sangat lama dalam bingkai pencermatan estetika. Bagi para seniman kreator karya dokumenter hal ini disadari sebagai salah satu sebab tradisi karya jurnalistik. Objektivitas harus dapat dimunculkan sebagai wujud karya, dan secara internal tertanam sebagai sikap pribadi. Bahkan bagi para penikmat karya dokumenter, aspek objektivitas ini bertumbuh menjadi sebantuk pengalaman apresiatif, dan mendorong untuk lebih setia dan banyak keinginan melihat bentuk-bentuk karya dokumenter lainnya. (Aufderheide, 2007). Komponen penilaian dalam objektivitas, seringkali di padankan dengan konsep kebenaran. Fakta bentuk dan muatan karya dokumenter disisi penciptanya, selalu dinyatakan sebagai pemilik kebenaran, baik dalam bentuk karya maupun dalam muatan informasinya. Meski demikian penonton tetap saja dapat mengajukan pertanyaan kritis dengan argumentasi bahwa konsep kebenaran adalah sebuah mitos (Fox, 2018).

Persoalan originalitas dalam program dokumenter adalah idealisme kreatif. Orisinalitas adalah salah satu fitur penting dari sebuah karya dokumenter. Komponen pengukur originalitas dikaitkan dengan objek muatan karya. Originalitas berfokus pada keterkaitan pencipta dan objek rekam. Dalam kasus lain berfokus secara khusus pada persoalan warisan hidup. Hal ini terkait erat dengan konsep kontinuitas, dan khususnya: terutama kesinambungan fungsi, tujuan, kesinambungan hubungan masyarakat, dan etiket baik masyarakat dalam menjaga (Poulios, 2014).

Produk seni, khusus pada klasifikasi jenis seni pertunjukan, banyak ditemukan kompleksitas historisnya, berkaitan erat dengan fakta kearifan lokal. Seni pertunjukan tidak sekedar pengelolaan pentas dengan sajian estetika sosial di atas panggung, akan tetapi lebih jauh dikaitkan dengan pandangan hidup masyarakat sekitar. Adanya konektivitas percaya atas kekuatan makro dilingkungan sosial masyarakat. Identifikasi apresiatif para pembuat karya dokumenter banyak dihadapkan dengan kasus local genius, kekhasan pandangan masyarakat dalam memaknai setiap aktivitas budaya lingkungannya (Suprihono, 2019). Salah satu faktor keberhasilan karya dokumenter adalah kemampuan mengemas, beradaptasi, dan menunjukkan secara jelas, produk-produk kearifan lokal masyarakat dalam karya media auditif-visual. Oleh sebab demikian luas jangkauan produk-produk kesenian berbasis nuansa lokalitas, hal ini menunjukkan objek bidik dokumentasi menjadi tidak terbatas.

Dalam perwujudan hasil rekaman, pembuatan dokumentasi seni terbingkai dalam persoalan teknik cinematography seni dan faktualitas apresiasi kognitif pekerja seni media. Persoalan cinematography dapat merujuk pada esensi teknis dalam menjaga informasi objek dokumentasi.



Pemanfaatan sudut pandang kamera, komposisi, bingkai close up, ketersambungan gambar, juga potongan-potongan bingkai gambar adalah kompleksitas teknis fotografi dokumenter (Brown, 2016).

Keunikan masing-masing panggung pertunjukan menuntut lebih besar pemahaman dan ketepatan penggunaan kamera.

### **Proses pendokumentasian karya seni**

Ketersediaan alat untuk membuat film dokumentar pada saat ini memudahkan banyak kreator menjadi lebih produktif berkarya. Meskipun mediaseluler dapat dipergunakan untuk berkarya, namun demikian proses pendokumentasian karya seni disarankan tetap memanfaatkan standar kamera produksi. Alasan utamanya adalah bahwa gadget masih lebih dimaksudkan untuk kepraktisan berkreasi, sementara penciptaan karya dokumenter dalam beberapa tujuan berkarya perlu teknik perekaman khusus (Baker et al., 2009). Fakta lain merupakan pengalaman penting bahwa pada saat membuat video dokumenter manfaat handphone cukup baik meskipun kadang-kadang menyusahkan, dalam kasus rekaman wawancara secara tidak sengaja terhapus (Lin & Polaniecki, 2009).

Transformasi estetika sosial (Aesthetics, 2017; Marshall, 2019) ke dalam realita virtual (Chan et al., 2011; Farley, 2008; Hutson & Olsen, 2021) menunjuk pada upaya menyulih wujudkan bentuk-bentuk karya seni bermatra tiga ke dalam format penyajian layar. Ditemukan banyak persoalan teknis dan pertimbangan estetis pada saat melakukan produksi. Penempatan kamera, pemanfaatan *lighting*, upaya menjaga jarak antara objek dan pelaku rekaman, adalah hal-hal penting dalam produksi dokumentasi seni (K. Wood et al., 2020).

## **Publikasi dan penyimpanan karya dokumenter**

Alur kerja publikasi dari produk program dokumenter sangat penting. Sebagaimana objek karya seni, dalam penciptaan karya dokumenter, sosialisasi dan publikasi merupakan tujuan akhir. Televisi (Gunter, 2015) sebagai lembaga penyiaran publik sudah melakukan banyak publikasi untuk karya-karya dokumenter, seperti produk-produk doku-drama, karya soft-news (Choi, 2017). Kehadiran sosial media dengan berbagai jenis platform (Benson, 2016) memberi kemungkinan sangat luas untuk penyebaran informasi dokumentasi karya seni.

Peluang publikasi dan sosialisasi semestinya diperluas dan dikembangkan. Fasilitas daerah wisata, seperti candi, museum (Bury, 2019; Dyer, 2021), galery, seharusnya menjadi tempat untuk memperkenalkan kualitas dan keunikan karya seni. Dengan demikian seharusnya segera dibangun kerjasama antar lembaga untuk lebih memberikan makna aktivitas kesenian secara sistematis dan berkesinambungan.

## **IV. Penutup**

### **Kesimpulan**

Hasil kerja penelitian skema penelitian dasar ini menemukan beberapa kesimpulan. Berkait dengan kerangka pikir, para kreator konten program dokumenter semestinya lebih cermat meneliti dan menguasai objek kesenian di lingkungannya. Terlalu banyak objek karya seni terlewatkan dari seleksi pemilihan objek rekam. Pada kenyataannya, objek karya seni sangat banyak ditemukan di masyarakat dan perlu sosialisasi agar tidak punah dari pantauan apresiasi masyarakat. Meski objektivitas dan originalitas menjadi tolok ukur penting pada penilaian

karya dokumenter, akan tetapi masyarakat juga terlalu banyak melupakan objek-objek estetik di lingkungan tinggalnya. Pada fakta keras inilah persoalan estetika sosial harus mendapatkan bantuan kreatif dari para pekerja film dokumenter untuk menghadirkan realitas-realitas virtual di lingkungan komunitas seni.

Konsepsi penciptaan dokumentasi seni dapat disimpulkan bahwa penciptaan karya harus berorientasi pada menyediakan kelengkapan informasi berkait dengan eksistensi seni. Meskipun harus diperhatikan secara lebih cermat, bahwa karakteristik produk seni sangat unik dan khas. Artinya, masing-masing produk karya seni memiliki perbedaan esensial. Persoalan seni pertunjukan akan sangat berbeda dengan seni rupa, disain dan bahkan kriya.

## **Saran**

Dalam upaya menjalankan penelitian ini, ditemukan banyak perkembangan pengetahuan pada esensi penciptaan karya dokumenter. Peneliti meyakini bahwa banyak kesempatan masih tersedia untuk menindaklanjuti kinerja berikutnya. Penelitian dengan topik Dokumentasi Seni memiliki perspektif luas, berkait erat dengan implementasi metode penciptaan karya, yang terkait langsung dengan penelitian awal atas penetapan objek dokumentasi. Jika dikaitkan dengan perkembangan teknologi baru, berfokus pada pemanfaatan media sosial, maka peneliti memproyeksikan tindaklanjut sebagai aplikasi praktis menciptakan bentuk-bentuk karya dokumentasi seni. Penelitian sejenis dalam topik dokumentasi seni, perlu memperhitungkan teknik-teknik praktis atas potensi alat-alat rekam seperti handphone dan kamera digital. Persoalan kemudahan teknologi dan ketersediaan potensi teknis perekaman

gambar, pada akhirnya diukur dengan keberanian mencoba banyak produksi. Esensi penciptaan karya dokumenter akan sangat bermanfaat bagi masa depan preservasi dan dokumentasi produk budaya tradisi, dengan tingkat kearifan lokal sangat banyak.

## V. UCAPAN TERIMA KASIH (ACKNOWLEDGEMENT)

Artikel ini disarikan dari bagian kerja penelitian, mendapatkan dukungan anggaran dari Lembaga Penelitian dan Pengabdian kepada Masyarakat ISI Yogyakarta. Pada kesempatan ini disampaikan banyak terima kasih atas kesempatan memperoleh dana skema penelitian dasar. Peneliti juga menyampaikan terima kasih kepada Program Studi Film dan Televisi atas kesempatan dan kepercayaannya dalam mendukung penelitian awal. Untuk selanjutnya penelitian ini akan menjadi titik pijak untuk kegiatan penelitian lanjutan dan akan dikembangkan sampai pada skema penelitian terapan.

### Daftar Pustaka

- Aesthetics, S. (2017). *Improvisation and Social Aesthetics*. In *Improvisation and Social Aesthetics*. <https://doi.org/10.1215/9780822374015>
- Antonova, K. P. (2020). *The Essential Guide to Writing History*. Oxford University Press.
- Aronczyk, M. (2021). *Creator Culture: An Introduction to Global Social Media Entertainment*. In *Journal of Communication*. <https://doi.org/10.1093/joc/jqab036>
- Aufderheide, P. (2007). *Documentary Film: A Very Short Introduction*. In *Oxford University Press*.

- Baker, C., Schleser, M., & Molga, K. (2009). Aesthetics of mobile media art. *Journal of Media Practice*, 10(2–3), 101–122. [https://doi.org/10.1386/jmpr.10.2-3.101\\_1](https://doi.org/10.1386/jmpr.10.2-3.101_1)
- Bell, E., Warren, S., & Schroeder, J. (2014). The routledge companion to visual organization. In *The Routledge Companion to Visual Organization*. <https://doi.org/10.4324/9780203725610>
- Benson, P. (2016). The Discourse of YouTube. In *The Discourse of YouTube*. <https://doi.org/10.4324/9781315646473>
- Berger, C., & Santone, J. (2016). Introduction: Documentation as art practice in the 1960s. *Visual Resources*, 32(3–4), 201–209. <https://doi.org/10.1080/01973762.2016.1241030>
- Brown, B. (2016). *cinematography theory and practice imagemaking: Vol. 3th editio*.
- Bury, S. J. (2019). Museum Libraries and Archives in the Digital 21st Century. In *Springer Series on Cultural Computing*. [https://doi.org/10.1007/978-3-319-97457-6\\_24](https://doi.org/10.1007/978-3-319-97457-6_24)
- Chan, J. C. P., Leung, H., Tang, J. K. T., & Komura, T. (2011). A Virtual Reality Dance Training System Using Motion Capture Technology. *Transactions on Learning Technologies. IEEE Transactions on Learning Technologies*, 4(2), 187–195.
- Chase-Dunn, C., & Lerro, B. (2016). Social change: Globalization from the stone age to the present. In *Social Change: Globalization from the Stone Age to the Present*. <https://doi.org/10.4324/9781315632087>
- Choi, Y. J. (2017). Emergence of the viewing public: Does social television viewing transform individual viewers into a viewing public?

- Telematics and Informatics*, 34(7), 1059–1070. <https://doi.org/10.1016/j.tele.2017.04.014>
- Coover, R. (2014). Studies in Documentary Film documentary Visual research and the new documentary. *Studies in Documentary Film*, 6(July), 37–41. <https://doi.org/10.1386/sdf.6.2.203>
- de Jong, W., Knudsen, E., & Rothwell, J. (2014). Creative documentary: Theory and practice. In *Creative Documentary: Theory and Practice*. <https://doi.org/10.4324/9781315834115>
- Dyer, S. (2021). State of the Field: Material Culture. *History*, 106(370), 282–292. <https://doi.org/10.1111/1468-229X.13104>
- Farley, K. (2008). Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation (review). *Theatre Journal*, 59(4), 690–691. <https://doi.org/10.1353/tj.2008.0003>
- Fox, B. (2018). *Documentary Media History, Theory, Practice*.
- Gaut, B. Do. M. L. (2013). *The Routledge Companion to Aesthetics*. Routledge Taylor & Francis Group.
- Graham, M. & W. H. D. (2019). *Society & The Internet*. Oxford University Press.
- Gunter, B. (2015). The cognitive impact of television news: Production attributes and information reception. In *The Cognitive Impact of Television News: Production Attributes and Information Reception*. Palgrave. <https://doi.org/10.1057/9781137468826>
- Hongisto, I. (2015). *SO U L OF TH E DO C U M E N TA RY*. Amsterdam University Press.
- Hutson, J., & Olsen, T. (2021). Digital Humanities and Virtual Reality: A Review of Theories and Best Practices for Art History. *International*

- Journal of Technology in Education*, 4(3), 491–500. <https://doi.org/10.46328/ijte.150>
- Jain, S. (2019). *Research Methodology in Arts, Science and Humanities*. Society Publishing.
- Li, J., & Yao, L. J. (2021). Opportunities and challenges of digital media art in the era of big data. *Journal of Physics: Conference Series*, 1856(1). <https://doi.org/10.1088/1742-6596/1856/1/012030>
- Lin, C. C., & Polaniecki, S. (2009). From Media Consumption to MediaProduction: Applications of YouTube™ in an Eighth-Grade Video Documentary Project. *Journal of Visual Literacy*, 28(1), 92–107. <https://doi.org/10.1080/23796529.2009.11674661>
- Marshall, W. (2019). Social Dance in the Age of (Anti-)Social Media. *Journal of Popular Music Studies*, 31(4), 3–15. <https://doi.org/10.1525/jpms.2019.31.4.3>
- Nichols, B. (2019). *Introduction to Documentary*, 3rd ed. (3rd ed.). Indiana University Press.
- Pelletier, J., & Voltolini, A. (2018). *The Pleasure of Pictures: Pictorial Experience and Aesthetic Appreciation* (J. & A. V. (edt) Pelletier (ed.)). Routledge. <https://play.google.com/store/books/details?id=DjZIDwAAQBAJ>
- Poulios, I. (2014). Discussing strategy in heritage conservation: Living heritage approach as an example of strategic innovation. *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development*, 4(1), 16–34. <https://doi.org/10.1108/JCHMSD-10-2012-0048>
- Rabiger, Michael. Cherrier, M. H. (2013). *Directing Film Techniques and Aesthetics*. Focal Press.

Rivera, S. J., & Kiviat, N. (2020). *(In) digestion in Literature and Film: A Transcultural Approach*. <https://books.google.com/>





**REKAM JEJAK DAN  
PANDANGAN REKAN-  
REKAN SEJAWAT**



# Tercatat dalam Memori: Sebuah Testimoni untuk Mendiang Prof. Hermien Kusmayati

Y. Sumandiyo Hadi

Purnatugas Dosen Jurusan Tari Institut Seni Indonesia Yogyakarta

Tulisan ini sengaja diberi judul “tercatat dalam memori”, karena semata-mata catatan yang akan dikemukakan bukanlah sebuah “biografi”, tetapi hanyalah sebuah ingatan yang bersifat pribadi. Oleh karena itu di dalam catatan ingatan ini tentu saja termasuk testimoni (*testimonial*) yaitu sebuah “kesaksian” yang akan dibagikan atau *to share* kepada orang lain, atau pembaca yang sekiranya ingin mengetahui.

Ingatan atau memori dalam waktu kurang lebih empat puluh lima tahun, bukanlah waktu yang singkat, tetapi merupakan kurun waktu yang sangat panjang, sehingga tentu saja banyak catatan ingatan yang ada. Oleh karena itu apa yang akan disampaikan dalam tulisan ini, hanyalah esensi-esensi pengalaman sejauh yang dapat diingat, dan tentu saja yang sungguh menarik, dan baik, serta bermanfaat bagi pembaca. Sungguhpun demikian tidak diingkari mungkin ada catatan-catatan yang terlalu emosional, tetapi hal itu tidak bermaksud untuk mengada-ada, apalagi terutama yang akan dibicarakan dalam tulisan ingatan ini sudah tiada (*almarhum*).

Terutama sekali kurang lebih enam tahun terakhir sebelum Prof. Hermien dipanggil Sang Khalik, setelah kami sama-sama tidak lagi

mendapat tugas administrasi terutama karena peraturan usia, termasuk Prof Hermien setelah menduduki jabatan puncak yaitu sebagai Rektor ISI Yogyakarta (2010-2014); kami sebetulnya bertiga (Prof. Hermien, Prof. I Wayan Dana, dan saya) ditempatkan menjadi satu ruangan di Jurusan Tari. Dalam kurun waktu selama kurang lebih enam tahun itu, kami sama-sama sebagai seniorita di jurusan, atau di fakultas, kadang kala membicarakan hal-hal yang penting terutama untuk memajukan bidang pendidikan, di samping tentu saja “ngobrol”, atau “curhat” cerita-cerita yang lain. Terutama yang menjadi ingatan yang sungguh menarik yaitu tentang pembicaraan akhir-akhir itu, setelah saya dilepas atau purna tugas sebagai PNS pada tanggal 8 Agustus 2019. Setelah purna tugas itu, kami jarang-jarang ketemu, tetapi sesekali saya bisa kumpul bersama, terutama dengan Prof. Hermin, karena saya masih diangkat sebagai tenaga atau dosen tidak tetap selama dua semester, di Jurusan Tari, dan di Pascasarjana. Obrolan atau cerita apa yang sangat “menyentuh hati” dari catatan ini, antara lain adalah kata-kata almarhumah, yang ingin menyamai saya, nantinya bila Prof Hermien purna tugas (usia 70 tahun), dapat mencapai masa kerja pengabdian di ISI Yogyakarta kurang lebih 47 tahun juga. Kemudian Prof Hermien, juga terinspirasi untuk bisa menulis otobiografinya ketika purna tugas nanti (dalam catatan Prof Hermien akan purna tugas pada 12 Pebruari 2022, sehingga masih kurang lebih 2 tahun lagi). Tetapi apa yang terjadi, kita menyadari sebagai hamba Tuhan: “bahwa rencana manusia – berbeda dengan rencana “yang terbaik” bagi Yang Kuasa, karena Prof Hermin dipanggil Tuhan pada tanggal 2 Mei 2020.

Untuk itu dalam testimoni ini yaitu: “tercatat dalam memori” saya terhadap mendiang, mungkin juga berharap menjadi suatu “cuplikan

catatan” biografi Prof Hermien, yang belum sempat ia tulis sendiri sebagai “otobiografi”. Oleh karena itu sekiranya bagi pembaca, khususnya pihak keluarga maupun rekan-rekan, merasa kurang berkenan dari catatan atau testimoni ini, penulis mohon maaf yang sebesar-besarnya.

Sosok Agnes Maria Hermien Kusmayati, dan yang dikenal sampai akhir hayatnya, biasa kita sapa dengan Prof. Hermien, bukanlah *piyayi* asli Yogya (konon dia mempunyai darah Madura, kelahiran Bondowoso, Jatim). Saya kenal pertama kali Prof Hermien, sekitar tahun ’70-an, ketika ia datang ke Yogya menjadi mahasiswa ASTI Yogyakarta. Pada waktu itu sebagai kakak kelas, dan teman-teman lainnya yang lebih senior, biasa menyebut dengan panggilan “dik Titik” (mungkin dari suku kata akhir dari Kusmayati, menjadi “tik”- atau “titik”). Ketika awal menjadi “mahasiswa tari”, sesungguhnya “biasa-biasa” saja. Bahkan ketika itu para dosen dan juga teman-temannya agak sedikit heran, karena biasanya sebagian besar mahasiswa ASTI berasal dari Konservatori Tari (KONRI), tetapi Dik Titik, berasal dari sekolah menengah umum di Jakarta.

Dik Titik adalah *piyayi* yang lemah-lembut, atau halus. Maaf – karena ketika itu saya bandingkan dengan adiknya bernama “Nonik” atau panggilannya “Ninik” yang lebih agresif. Mereka berdua datang ke Yogya, dan bertempat tinggal di asrama putri nDalem Suryodiningratan (ketika itu sebagai asrama untuk siswa-siswa SMA Stella-Duce), mungkin karena adiknya sekolah dan tinggal di tempat itu.<sup>1</sup> Bersama adiknya “Ninik atau Nonik”, dik Titik sangat akrab, sering pergi berdua atau *runtang-runtung*, seperti pergi ke Gereja Pugeran setiap Minggu, dan sebagainya.

---

1 Catatan ingatan tentang asrama di nDalem Suryodiningratan ini suatu kenangan yang menarik, karena ketika itu saya pernah bersama-sama Mas Ibnu Prastowo, (KGPH Hadiwinata – adik Sultan HB. X), dan teman lainnya, singgah atau “dolan” di asrama putri itu. Kami pernah mengajak dik Titiek pergi ke luar makan bersama naik mobil keraton (sedan merek Dodge).

Pertemanan seluruh mahasiswa di kampus ASTI Yogyakarta (ketika itu di nDalem Wijilan) menjadi semakin akrab, karena kebetulan mahasiswanya memang masih sedikit (angkatan saya ke VII tahun 1969/1970 sekitar 8 orang, dan angkatan Dik Titik adalah angkatan ke VIII tahun 1970/1971, kalau tidak keliru hanya sekitar 10 orang). Sampai akhirnya bisa menyelesaikan studi program Sarjana Muda nya (BA) pada tahun 1973. Ketika itu bagi mahasiswa-mahasiswa yang menonjol, begitu lulus Sarjana Muda, bagi yang bersedia langsung diangkat menjadi Calon Pegawai (Capeg) PNS dengan pangkat Asisten Muda Golongan II/b PGPS 1968, termasuk dik Titiek, ketika itu sebagai Capeg pada tahun 1974. Kurang lebih setahun kemudian (1975) ia diangkat sebagai Pegawai Negeri Sipil, dengan pangkat Pengatur Muda Tk I, jabatan Asisten Muda Gol. II/b. Sebagai PNS bidang edukatif dengan jabatan itu, dik Titiek seingat saya membantu atau asistennya Pak Darsono atau Drs. R.M. Soedarsono (ketika itu sebagai Direktur pertama ASTI Yogyakarta), dengan mata kuliah teori yaitu Sejarah Tari. Oleh karena itu sampai puncak kariernya Dik Titiek atau Prof Hermien dikenal sebagai Guru Besar bidang Sejarah Tari.

## **I. Meniti Karier Studi/Profesi Pendidik**

Sekitar tahun 1975 an, setelah kami sama-sama menjadi PNS di ASTI Yogyakarta, dan sama-sama membantu sebagai asistennya Pak Darsono, kami bersama-sama dengan dik Titik dan para asisten dosen, serta dengan mahasiswa lainnya yang menonjol diberi kesempatan untuk melanjutkan ke tingkat doktoral atau sekarang Sarjana S1 (setelah Sarjana Muda).<sup>2</sup>

---

2 Program “doktoral” atau Sarjana S1, ketika itu dimulai dengan asisten dosen (PNS) yang lebih senior seperti Pak Soedarso Pringgobroto (yang pertama kali) kemudian disusul Pak Suparjan, Bu Murdiyati, kemudian ada teman-teman dari Bali seperti Pak I Wayan Diba, dari

Tetapi ketika itu dik Titik lebih dulu memilih untuk pergi ke Belanda (1976-1977) belajar atau studi Etnomusikologi atas beasiswa pemerintah Belanda. Oleh karena itu setelah pulang dari Belanda tahun 1977, dik Titik baru bisa melanjutkan studi doktoralnya di ASTI Yogyakarta.

Seperti kawan-kawan asisten dosen lainnya yang lebih dulu melanjutkan belajar, dik Titik menempuh doktoral dan harus mengambil mata kuliah kurang lebih 50 SKS termasuk membuat konser atau resital tari ke II dan ke III.<sup>3</sup> Seingat saya setelah menempuh resital tari ke II, dan kemudian untuk resital ke III karena dik Titik lebih mampu dalam bidang teori atau tulis-menulis, maka ditempuh dengan jalur menulis skripsi. Tingkat doktoral atau jenjang Sarjana S1 ini bisa diselesaikan kurang lebih tiga tahun, dan dik Titik lulus Sarjana pada tahun 1979, ketika itu dengan gelar SST (kepanjangan dari Seniman/Sarjana Seni Tari). Dengan modal ijazah itu bisa langsung disesuaikan kepangkatan atau jabatannya dari pangkat Pengatur Tk I, jabatan Asisten Muda Ahli Gol II/c, langsung menjadi Penata Muda jabatan Asisten Ahli Madya Gol III/a.

Pada Tahun 1980, tepatnya tanggal 28 April, pertama kali dik Titik mendapatkan tugas atau diangkat menduduki semacam jabatan struktural oleh Direktur ASTI Yogyakarta (Drs. RM. Soedarsono), sebagai Ketua Unit Pelaksana Penelitian, bersama dengan pejabat-pejabat struktural yang lain.<sup>4</sup> Ketika itu seingat saya pertama kali ASTI Yogyakarta membentuk

---

Sunda ada Pak Endo Suhanda, Mas Sal Murgiyanto, kemudian disusul yang dari pegawai ASTI Yogyakarta sendiri, saya sendiri, Pak Naryadi, Pak Ben Suharto, Pak RB. Sudarosno, Bu Hermein Kusmayati, Pak Marjiyo, Bu Harti, dan lain-lainnya.

3 Yang dianggap konser atau resital tari I ketika untuk menempuh Sarjana Muda, sementara resital tari II setelah menyelesaikan seluruh mata kuliah yang dipersyaratkan, dengan membuat koreografi sekitar setengah jam berbentuk cerita sekaligus menjadi peran utama dalam cerita itu. Sementara resital tari III minimal 75 menit berbentuk cerita, dan sekaligus koreografernya (mhs yang menempuh) juga sebagai peran utama dalam cerita itu. Bagi calon yang resital ke II dianggap kurang mampu, maka resital ke III disuruh atau diganti dengan bentuk skripsi.

4 Sesuai dengan SK Ketua ASTI Yogyakarta, No. 38/C/IV/Pend/80, tgl. 28 April 1980. B. Suharto,



sistem organisasi antara lain terdapat unit yaitu bidang yang mengurus kegiatan penelitian, dan dik Titik atau ketika itu lengkapnya nama A.M. Hermien Kusmayati, SST, sungguh tepat dan cocok dengan profesi dan kemampuannya menduduki jabatan tersebut.

Pada tahun 1981 dik Titik kawin dengan Pak Marjiyo yang menjadi teman sekelasnya ketika mengambil tingkat doktoralnya, maaf karena ada pepatah Jawa: *witing tresna jalaran seka kulina*. Ya – memang begitu, karena sesungguhnya Pak Marjiyo merupakan adik kelas dik Titik (Pak Marjiyo ASTI angkatan IX tahun 1971/1972, sementara dik Titik angkatan ke VIII tahun 1970/1971), maka setelah berkeluarga itu, kami terbiasa memanggil atau menyapa dik Titik dengan Bu Hermien.

Pada tahun 1984 setelah ASTI bergabung dengan AMI dan STSRI-ASRI menjadi ISI Yogyakarta, para dosen semakin dituntut untuk mengembangkan karier. Ketika itu para dosen diwajibkan atau ada persyaratan harus memiliki semacam “Akta Mengajar V” dengan sistem “Format Belajar Jarak Jauh” (sekarang diganti atau disebut dengan program PEKERTI AA),<sup>5</sup> Bu Hermien bersama saya dan dosen-dosen lainnya, sebagai pinonir harus mengikuti pendidikan ketrampilan mengajar itu selama satu tahun (1985-1986) dengan bobot 20 SKS.

---

SST (PK. I); Drs. Abdul Rachman (PK. II); Y. Sumandiyo Hadi, SST (PK. III); Th. Suharti, SST (Ketjur Tari Jawa); Soenaryadi, SST (Ketjur Umum/Komposisi Tari); A.M. Hermien Kusmayati, SST (Ketua Unit Pelaksana Penelitian); Tebok Indratinah Soetedjo, SST (Ketua Unit Pelaksana Pengabdian Masyarakat).

5 PEKERTI dan AA adalah singkatan dari Program Peningkatan Keterampilan Dasar Teknik Instruksional dan Applied Approach; bertujuan untuk peningkatan kompetensi dan profesional dosen dalam memangku jabatan fungsional, terutama dalam peningkatan pedagogis, dengan mengikuti pendidikan yang komponennya terdiri antara lain: Dasar Keilmuan, Dasar Kependidikan, Dasar Keguruan, Pratikum Keguruan.

Selesai mengikuti program Akta Mengajar V, kemudian ada semacam tuntutan untuk studi lebih lanjut lagi ke program pascasarjana. Oleh karena itu pada tahun 1986, atas dukungan Pak Darsono (PR. I), dan didukung Pak Suhastjarja selaku Dekan Fak Kesenian, serta Pak But Muchtar selaku Rektor ISI Yogyakarta, kami harus melepaskan tugas, baik menduduki jabatan struktural, maupun tugas-tugas mengajar lainnya, memberanikan diri untuk melanjutkan studi ke program pascasarjana di UGM. Bagi dosen-dosen khususnya bidang seni, program pascasarjana (S2) di UGM itu baru pertama kali diselenggarakan khususnya untuk dosen-dosen dari ISI Yogyakarta, sehingga ketika itu kami berempat (Bu Hermin, saya, dan dari Fak. Seni Rupa dan Desain ada Pak Gustami dan Pak Sun Ardi), semacam “kelinci percobaan” atau sebagai “pionir”. Program studi yang dipilih oleh UGM, adalah program atau jurusan Humaniora, khususnya minat Sejarah Seni. Seingat saya dalam satu angkatan ketika itu hanya ada 10 mahasiswa (6 mahasiswa lainnya kebanyakan dari jurusan sastra dan sejarah). Pendidikan selama 2 tahun kami mengambil kurang lebih 40 SKS, yang jenis mata kuliahnya hampir sebagian besar dari bidang sejarah. Bagi kami berempat yang modalnya dari bidang “kesenimanan”, pada awal semester pertama merasakan berat dan menjadi “stress”. Ditambah pula kadang kala di antara dosen-dosen seperti Prof. Sartono, Prof Ibrahim Alfian (tokoh-tokoh sejarawan dari UGM) sering kali “meledak” atau semacam *shock therapy* untuk kami berempat. Namun sesungguhnya juga memberi semangat agar kami hati-hati, dengan kata-kata: “. . . awas kalian itu berangkat dari kesenimanan atau vokasi (ISI Yogyakarta) – sekarang mau studi di bidang humaniora/ sejarah”; kadang kala juga dengan kata-kata memberi tanggungjawab: “. . .

.. kalian berempat itu bisa diterima di UGM ini yang menanggung adalah Prof. Soedarsono".<sup>6</sup>

Berkaitan dengan itu, sesungguhnya kami menjadi harus bertanggungjawab membawa nama baik ISI Yogyakarta, dan terutama ketika itu Prof. Soedarsono sendiri yang mempunyai ide pertama kami bisa melanjutkan studi S2. Oleh karena itu Prof Soedarsono sendiri yang membimbing kami hingga lulus. Kami berempat bisa menyelesaikan studi dengan tepat waktu selama kurang lebih 2 tahun; kami diwisuda tahun 1988, dengan menyandang gelar Sarjana Utama (SU).<sup>7</sup>



Gb. 1. Syukuran S2 PS UGM. Dari kiri Sun Ardi, Y. Sumandiyo Hadi; Prof. Ibrahim Alfian (Kaprodi di UGM); Hermien Kusmayati no 2 dari kanan dan Gustami paling kanan).  
(Foto Koleksi: Y.S. Hadi. 1988)

---

6 Lihat Y. Sumandiyo Hadi, 2019, *Esensi Pengalaman Berkesenian: Sebuah Otobiografi*, Yogyakarta: Cipta Media, 179-182.

7 Gelar Sarjana Utama (SU) adalah ciri khas gelar untuk magister yang dibuat UGM, dan saya kira hanya ada sekitar lima angkatan saja, setelah itu bidang humaniora diganti dengan gelar M.Hum., atau Magister Humaniora.

Setelah selesai studi pascasarjan di UGM, maka tidak terlalu berlebihan ketika itu (mulai tahun 1988), kami berempat sebagai dosen dari bidang kesenimanan atau pelaku seni, selalu diperhatikan di lingkungan kampus khususnya ISI Yogyakarta. Kembali lagi ke kampus, tanggung jawab sebagai dosen dan banyak ditambah dengan matakuliah yang terkait dengan bidang kesejarahan atau humaniora. Pada tahun 1988, Bu Hermien lebih berkonsentrasi di bidang penelitian, karena ketika itu dia ditunjuk Rektor untuk membantu membina kelembagaan penelitian; dan saya ditunjuk sebagai Dekan Fakultas Kesenian menggantikan Pak Suhastjarja.

Pada tahun 1990, ketika Bu Hermien terpilih menjadi Ketua Jurusan Tari sehingga kami harus banyak bekerja sama lagi, karena saya masih selaku dekan fakultas, yang ketika itu mulai ada penggabungan menjadi satu antara Fakultas Kesenian dan Fakultas Non Gelar Kesenian menjadi Fakultas Seni Pertunjukan, dan jurusan tarinya juga hanya ada satu. Kerja sama dengan Bu Hermien selaku ketua jurusan tari, untuk mengembangkan sebuah lembaga fakultas dan jurusan yang baru, merupakan tugas yang tidak mudah, karena penggabungan dari bidang ketrampilan yang bersifat vokasi dan akademis dilebur menjadi satu.<sup>8</sup> Kami harus memikirkan berbagai macam perubahan disiplin pendidikan, antara lain perubahan kurikulum bagi peserta didik. Belum lagi ketika itu harus bisa menata organisasi fakultas karena penggabungan mahasiswa, tenaga pengajar atau dosen, serta tenaga administrasi lainnya.

Suatu kebanggaan tersendiri pada tahun 1990, tepatnya tanggal 21 Juli 1990 ketika itu sebagai Ketua Jurusan Tari, Bu Hermien juga terpilih

---

8    Sebelumnya Fakultas Kesenian antara lain memiliki jurusan Komposisi Tari, dan Jurusan Tari Jawa; sementara di Fakultas Non Gelar Kesenian ada Jurusan Tari yang bersifat vokasi.

sebagai pembawa pidato ilmiah dalam rangka dies natalis ISI Yogyakarta yang keenam, dengan membawakan judul pidato “Makna Tari Dalam Upacara Di Indonesia.”<sup>9</sup> Seingat saya dari empat orang lulusan S2 UGM (Sarjana Utama), kami berurutan ditunjuk oleh senat ISI Yogyakarta untuk membawakan pidato Dies (*Dies Reader*). Saya yang pertama tahun 1988, Pak Sun Ardi tahun 1989; Bu Hermin tahun 1990, dan Pak Gustami tahun 1991. Suatu “tradisi” pembawa pidato dies dari sebuah perguruan tinggi, merupakan satu kebanggaan tersendiri bagi seorang dosen, untuk bisa tampil berpidato ilmiah di depan sidang Senat Terbuka Perguruan Tinggi, khususnya dari almamaternya, dan disaksikan oleh segenap tamu undangan yang hadir.

Selepas memangku jabatan sebagai ketua Jurusan Tari, dan tugas-tugas administrasi lainnya, ketika itu pada tahun 1995, saya memberikan ucapan selamat, dan “salut” kepada Bu Hermien, karena dia memberanikan diri untuk studi lagi ke jenjang S3 di UGM. Seingat saya di antara teman-teman dosen khususnya yang berlatar belakang “kesenimanan” (khususnya kami yang berempat ketika sama-sama menempuh S2, Pak Sun Ardi, Pak Gustami, dan saya sendiri) baru Bu Hermien sendiri yang berani menempuh karier melanjutkan studi doktor atau S3.

Selama Bu Hermien studi S3 di UGM itu, kami masih sering bertemu, dan berbincang khususnya tentang studinya. Saya pernah mengatakan kepada Bu Hermien, , . . . lho, Bu Hermin, mengapa harus bersusah-susah lagi belajar; apabila kita tekun dan bisa mengumpulkan kredit point, nantinya

---

9 Lihat A.M. Hermien Kusmayati, SST., SU, 1990, “Makna Tari Dalam Upacara Di Indonesia”, dalam *Pidato Ilmiah*, Dies Natalis Keenam ISI Yogyakarta, Sabtu 21 Juli 1990, Yogyakarta: ISI Yogyakarta.

kan bisa jadi Guru Besar, seperti Prof. Sudarso, Prof. Gustami.<sup>10</sup> Ketika itu Bu Hermien pernah menjawab: . . . ya, Pak Mandiyo mari studi lagi saja, kan tinggal selangkah lagi. Itulah kata-kata atau jawaban yang pernah saya dengar dari Bu Hermien, dan menjadi dorongan saya untuk mengikuti jejak Bu Hermien. Walaupun kadang kala ada teman-teman yang kurang mendukung, bahkan yang kurang begitu senang sering berucap: “ora S3 ora patheken”.

Ketika tahun 1997 saya memutuskan untuk belajar lagi dan memilih studi S3 di Universitas Airlangga, pada suatu saat ketika saya sempat mondar-mandir Yogya-Surabaya, kadang masih dapat berjumpa dengan Bu Hermien, dan selalu membicarakan tentang studi kami. Bahkan ketika itu Bu Hermien pernah mengatakan kepada saya, . . . Wah, Pak Mandiyo maunya studi di tempat yang jauh, sehingga mesti agak repot harus pulang pergi setiap minggu. Tetapi jawaban saya, . . . biar saja Bu Hermien, nantinya kalau kita berhasil, kan ada suasana pengalaman mendapatkan ilmu dari perguruan tinggi yang berbeda.<sup>11</sup>

Ketika Bu Hermin bisa lulus S3 pada tahun 1999 (sebagai promotornya Pak. Darsono sendiri), saya bisa langsung melihat promosinya, yang sungguh mencekam karena bentuk ujian promosi itu. Tetapi ketika itu

---

10 Untuk mencapai jabatan Guru Besar ketika itu, masih boleh berbekal ijazah S1 maupun S2, dengan persyaratan mencukupi kredit points (kaya pendidikan, ilmiah, pengabdian, dan lain-lain) serta membuat semacam paper atau makalah yang sebot dengan disertasi. Tetapi setelah ada peraturan Undang-undang Guru dan Dosen tahun 2005, seorang dosen sampai jabatan Lektor kepala harus minimum memiliki ijazah S2; sementara untuk jabatan Guru Besar harus memiliki ijazah S3.

11 Ketika kami sama-sama menempuh studi S3, jauh sebelum ada peraturan Undang-undang Dosen dan Guru tahun 2005; sehingga ketika itu kami studi lagi bukan karena peraturan tersebut, tetapi semangat untuk belajar lagi. Dan ketika itu kami seolah-olah memang sepakat dan menyetujui untuk studi S3 di perguruan tinggi yang berbeda. Di samping itu memang kami didorong oleh pimpinan (ketika itu Pak Ben Suharto selaku Dekan Fak. Seni Pertunjukan, Pak Darsono selaku Purek I, dan Pak Bandem selaku Rektor ISI Yogyakarta)

Bu Hermien nampak tenang dan dapat menjawab semua pertanyaan dari para penguji, maka peristiwa itu semakin mendorong saya untuk segera bisa lulus S3 seperti Bu Hermien (saya baru lulus S3 tahun 2000, selisih satu tahun setelah Bu Hermien).

Setelah kami dapat menyelesaikan studi S3, nampaknya pada tahun 2000 itu, Bu Hermien adalah orang pertama, dan saya termasuk orang kedua, yang menyanggah gelar S3 dari sekitar 150 dosen ISI Yogyakarta.<sup>12</sup> Sekitar tahun 2000 an itu setelah kami berdua aktif kembali mengabdikan di ISI Yogyakarta, kami semakin disibukkan dengan tugas-tugas mengajar, terutama karena ketika itu ISI Yogyakarta membuka program Pascasarjana dengan program studi Penciptaan dan Pengkajian Seni, dan otomatis dengan bekal ijazah S3 itu dianggap layak, dan sesuai dengan peraturan bahwa pengajar pascasarjana adalah dosen yang memiliki ijazah S3. Pada tahun 2000 itu kami berdua mulai punya gagasan untuk mengusulkan karier tertinggi yaitu jabatan Guru Besar, karena terdorong pula teman kami Pak Gustami (seperjuangan sama-sama studi S2 di UGM), pada tahun 1997 sudah lebih dulu bisa mencapai jabatan Guru Besarnya.<sup>13</sup> Tetapi ketika itu jawabannya Bu Hermin: . . . . *ya pelan-pelan saja Pak Mandiyo – mangga kalau Pak Mandiyo ingin mengusulkan*. Itulah kata-kata Bu Hermien yang biasa selalu “lemah-lembut” dan begitu santai.

Sampai pada tahun 2002 an, kami disibukkan lagi, selain mengajar juga diberi tugas-tugas jabatan struktural oleh Pak Bandem (ketika itu Rektor ); Bu Hermien sebagai Pembantu Rektor I, saya ditunjuk menjadi

---

12 Bu Hermin promosi doktor, dan lulus pada tahun 1999; sementara saya pada tanggal 29 Juni, tahun 2000

13 Ketika itu Drs. Prof. Gustami, SU, promosinya dengan hasil penelitian yang dianggap sebotob dengan disertasi, dan kebetulan belum ada UU Dosen dan Guru, antara lain yang mensyaratkan bahwa Guru Besar harus berijazah doktor atau S3.

Kepala Pusat Studi Etno Art. Tetapi beruntung karena Pak Bandem sendiri yang banyak mendorong kami untuk segera bisa mengusulkan Guru Besarnya, maka bersyukur tahun 2002 jabatan itu bisa saya raih<sup>14</sup>, sementara karena Bu Hermien terlalu sibuk dengan pekerjaannya selaku pembantu Rektor, maka jabatan guru besarnya baru tercapai pada tahun 2006; tepatnya pada tanggal 25 Maret 2006, dengan judul pidato pengukuhan “Aspek Etika Dalam Bingkai Seni Pertunjukan”.

Setelah berhasil meraih jabatan tertinggi yaitu guru besar di ISI Yogyakarta, Prof. Hermien semakin disibukkan, baik sebagai pengajar maupun tugas-tugas jabatan tambahan, seperti melanjutkan periode kedua menjabat sebagai pembantu Rektor I, sampai tahun 2010 ketika Rektor ISI dijabat oleh Prof. Soeprapto Soedjono.

Pada tahun 2010 Prof. Hermien terpilih sebagai Rektor ISI Yogyakarta, menggantikan Prof. Soeprapto Soedjono. Akan tetapi sebelum pelantikan, suatu peristiwa yang menarik karena pada tahun 2010, ISI Yogyakarta mengadakan muhibah seni dalam rangka kerja sama dengan University of Osaka, Japan. Dalam rombongan itu dipimpin sendiri oleh Prof. Soeprapto Soedjono, dan menyertakan Prof. Hermien (calon rektor terpilih) dan juga saya selaku Ketua Lembaga Penelitian dan Pengabdian Masyarakat, serta Prof. Yudiaryani ketika itu selaku Pembantu Dekan I Fak. Seni Pertunjukan. Dalam rombongan muhibah yang terdiri atas 20 orang, ada 4 guru besar. Suatu peristiwa yang menarik dicatat, dari 4 guru besar itu, kami terjun sendiri dalam muhibah seni itu. Prof. Soeprapto, selaku rektor memberikan ceramah atau penjelasan

---

14 Lihat Y. Sumandiyo Hadi, 2019, *Esensi Pengalaman Berkesenian: Sebuah Otobiografi*, Yogyakarta: Cipta Media. Pengukuhan Guru Besar pada tanggal 6 September 2002, dengan judul pidato pengukuhan “Fenomena Kreativitas Tari Dalam Dimensi Sosial-Mikro.



tentang seni yang kita tampilkan, Prof. Hermien terjun sendiri ikut menari *Bedaya Sangaskara* (ciptaan H.B. IX) Prof, Yudiaryani sebagai Sutradara Teater dan pemain dalam cerita *Andhe-Ande Lumut*; kemudian saya menari *Klana Topeng*, di samping juga ikut main teater, dan mengiringi sebagai *pengeprak*, ketika Prof. Hermien menarikan *Bedaya* tersebut.



Gb. 2. *Bedaya Wiwaha Sangaskara* (Prof. Hermien penari paling kanan belakang; dan Y. Sumandiyo Hadi sebagai *pengeprak*)  
(Foto: Deddy, 2010)

Pada tahun 2010, Prof. Hermien dilantik sebagai Rektor ISI Yogyakarta, menggantikan Prof. Soeprapto Soedjono. Suatu kebanggaan tersendiri, karena sebagai rektor yang ke 5 (2010-2014), merupakan rektor wanita pertama di ISI Yogyakarta, dan setahu saya sekaligus rektor wanita pertama juga di lingkungan perguruan tinggi seni di Indonesia. Dalam satu periode menduduki jabatan rektor itu, dengan berbagai pekerjaan yang sesungguhnya banyak mengurus kebijakan administrasi perkantoran, tetapi Prof. Hermien tetap tidak meninggalkan tugas

pokoknya sebagai dosen, dengan tugas-tugas Tri Dharma Perguruan Tinggi, dan sekaligus sebagai seniman.

Suatu catatan penting yang menjadi kenangan, ketika memegang jabatan rektor ISI Yogyakarta itu, pada tahun 2013, Prof. Hermien mengizinkan saya, ketika saya diminta oleh Sultan HB X selaku Gubernur DIY untuk mendirikan dan mengelola sebuah lembaga PT seni yaitu Akademi Komunitas Seni dan Budaya Yogyakarta (Program D1 Bidang Seni). Sebelum menjadi satuan kerja (Satker persiapan menjadi negeri), lembaga itu merupakan rintisan, dan ISI Yogyakarta ditunjuk oleh pemerintah dan gubernur untuk menjadi pendampingnya.<sup>15</sup> Selama kurang lebih enam tahun (sampai Prof. Hermien meninggal 2020), beliau ikut juga mengajar, membantu mengelola dan mendampingi kami di lembaga itu.

### **Meniti sebagai Pelaku Seni/Seniman.**

Pada bagian kedua ini secara khusus, saya ingin melihat secara langsung karier mendiang Prof. Hermien, sebagai seorang seniman atau pelaku seni, di luar ISI Yogyakarta. Terus terang saya sungguh mengagumi, karena selama menjadi dosen/pengajar di Jurusan tari ISI Yogyakarta, Prof. Hermien tidak pernah mengajar praktik tari atau koreografi, memang dia adalah seorang ilmuwan, peneliti, sehingga banyak mengajar teori. Tetapi justru di luar lembaga, Prof. Hermien banyak berkiprah, mendalami praktik tari antara lain sebagai penari dan

---

15 Sejak tahun 2020 Akademi Komunitas Negeri Seni Dan Budaya Yogyakarta, telah menjadi satuan kerja (Satker) sebagai PT Negeri, program D1 bidang seni (Tari, Karawitan, Kriya Kulit). Kampus PT itu berada di Jl. Parangtritis Km. 6, No. 364, Pandes, Panggungharjo, Sewon Bantul (bersebelahan dengan kampus ISI Yogyakarta).

penata tari, terutama setelah mengabdikan diri di Pura Pakualaman, Yogyakarta sekitar tahun 1980-an.



Gb. 3. Prof. Hermien sedang menarikan sebuah tarian gaya Puro Pakualaman.  
(Foto: Dok. Edit: YS. Hadi, 2010)

Beberapa tarian atau koreografi gaya Yogyakarta versi kadipaten Pakualaman itu banyak dia susun dan direkonstruksi atau direvitalisasi kembali berdasarkan pada naskah atau manuskrip kuno; karya seni tersebut antara lain: *Langen Kusumo Banjaransari (1980)*, *Bedaya Tejonoto (1984)*, *Bedaya Angronakung (1986)*, *Bedaya Endhol-endhol (1988)*, *Bedaya Wiwaha (1992)*, *Bedaya Renyep (1996)*, *Srimpi Puspita Retno (2000)*, *Bedaya Sri Kawuryan (2005)*, *Srimpi Nafheg Putri (2012)*, *Lelangen Beksa Pitutur Jati (2014)*, *Golek Kusumo Asri (2015)*, *Lelangen Beksa Banjaransari (2018)*.

Beberapa tarian atau *beksa* tersebut, menjadi kekayaan di Kadipaten Puro Pakualaman, semenjak KGPAA Paku Alam ke VIII sampai ke X ini. Atas pengabdian dan karya-karya tari yang dia susun maupun yang ia ciptakan kembali itu, mendiang Prof. Hermien, diberi semacam penghargaan atau *kalenggahan* sebagai *abdi dalem Langen Praja, Puro Pakualaman*, dengan pangkat *Kanjeng Tumenggung*, atau sebutannya Nyi Mas Tumenggung Probonagara, sekitar tahun 2014.



Gb.4. Profil Prof. Hermien dengan pakaian tradisi resmi sebagai *abdi dalem Langen Praja Pakualaman*, dengan pangkat *kalenggahan* Nyi Mas Tumenggung Probonagara. (Foto. Dok.Edit: YS Hadi, 2014)

Di antara *beksan-beksan* Puro Pakulaman yang pernah disusun atau diciptakan kembali seperti di atas, yang menjadi “catatan memori” saya adalah ketika Prof. Hermien menyusun kembali sebuah *beksan*

yang diberi nama *Lelangen Beksa Pitutur Jati* pada tahun 2014 (disusun bersama suaminya yaitu KMT. Nindyodipuro atau Bpk Marjiyo). Tarian atau *beksan* tersebut mendapat inspirasi dari naskah *Piwulang Estri* dan *Langen Wibawa* yang berasal dari masa KGPAА Paku Alam II (1829-1858). Pada tahun 2014 itu Prof. Hermien mengajak kami untuk sama-sama bisa menarikan *beksan* tersebut. Tarian itu ditarikan oleh tujuh orang guru besar (empat laki-laki dan tiga perempuan) dari perguruan tinggi yang mengelola bidang seni.<sup>16</sup> Tarian itu pertama kali dipertunjukkan dalam rangka memperingati *Adeging Projo Kadipaten Pakualaman* atau hari jadi ke 202 Masehi atau ke 208 penanggalan Jawa (saat itu yang bertahta KGPAА Paku Alam IX), jatuh pada tanggal 22 Juni 2014. Ketika itu sungguh menjadi perhatian masyarakat atau tamu undangan, karena para penarinya (Guru Besar) atau para penari senior yang sudah lanjut usia.



Gb. 5. *Lelangen Beksa Pitutur Jati* (Prof. Hermien paling kiri  
(Foto: RM. Donny Surya Megananda, 2014)

---

16 Tujuh Guru Besar (Profesor) yang ikut menari, yaitu: Prof. Dr. T. Slamet Suparno (ISI Surakarta; Prof. Dr. I Wayan Dana (ISI Yk); Prof. Dr. Y. Sumandiyo Hadi (ISI Yk); Prof. Dr. M. Jazuli (UNNES); Prof. Dr. Sri Rochana W (ISI Ska.); Prof. Dr. Nanik Sri Prihatini (ISI Ska); dan Prof. Dr. AM. Hermien K (ISI Yk, ketika itu menjabat Rektor).



Gb. 6. Prof. Hermien (kiri); penulis (kanan)  
Sikap *silo* dalam *Lelangen Beksa Pitutur Jati*  
(Foto: RM. Donny Surya Megananda, 2014)

Setelah peristiwa pertunjukan di atas, *Lelangen Beksa Pitutur Jati*, dipentaskan kembali pada tanggal 13 Maret 2020 dalam rangka *mangayubagya Tingalan Wiyosan Dalem Jangkep 59 Tahun KGPAA Paku Alam X*. Tetapi ketika itu kondisi kesehatan Prof. Hermien agak terganggu, maka dalam kegiatan itu tidak banyak terlibat, dan tidak ikut menari sendiri, sehingga perlu digantikan. Tujuh penari guru besar itu ada perubahan yaitu menjadi empat penari perempuan dan tiga penari laki-laki.<sup>17</sup> Tarian itu menjadi kekayaan dan kebanggaan tersendiri bagi kadipaten Puro Pakualaman, walaupun Prof. Hermien sebagai penyusun/koreografer sudah tiada.

Peristiwa pertunjukan *Lelangen Beksa Pitutur Jati* tersebut, seolah menjadi kenangan terakhir bagi Prof. Hermien. Selama persiapan kurang

17 Prof. Dr. Sri Rochana W (ISI Ska); Prof. Dr. Nanik Sri Prihatini (ISI Ska); Prof. Dr. I Wayan Dana (ISI Yk); Prof. Dr. M Jazuli (UNNES); Prof. Dr. Y. Sumandiyo Hadi (ISI Yk); dan dua penari baru yaitu: Prof. Dr. Indah Susilawati (UNDIP), dan Prof. Dr. Erni Setyowati (UNDIP).



lebih satu bulan (Pebuari dan Maret 2020) untuk latihan-latihan dan pertunjukannya sendiri pada tanggal 13 Maret 2020, Prof. Hermien sendiri sudah tidak bisa hadir mendampingi karena sakit. Sekitar bulan April 2020, kami merasa kaget karena Prof. Hermien harus dioperasi “pasang ring” untuk jantungnya. Pada waktu itu saya masih bisa mengunjungi bersama Prof. I Wayan Dana di RS. Sarjito, dan masih bisa ngobrol tentang kesehatannya, dan juga biasa menanyakan tentang kegiatan-kegiatan berkesenian yang masih bisa kami lakukan. Kami masih mendengar juga setelah dirawat dari RS Sarjito itu, Prof. Hermien masih bisa pulang, dan melakukan kegiatan rutinya antara lain mengajar terutama secara “daring” (dalam jaringan akibat peristiwa covid-19), dan kami masih bisa kontak lewat HP dengan WA, menanyakan keadaan kesehatannya. Namun pada awal bulan Mei 2020 itu, saya mendengar kabar dari suaminya (Pak Marjiyo), dan sungguh sangat mengagetkan kami semua karena Prof. Hermien, jatuh di depan laptopnya ketika sedang mengajar (daring), sehingga harus dirawat di rumah sakit kembali, dan tidak lama seolah mendadak, Prof Hermien telah wafat dipanggil Tuhan, tepatnya tanggal 2 Mei 2020.

Dalam peristiwa kematian, apalagi seperti “mendadak” yang dialami Prof. Hermien ini, ketika itu saya hanya bisa berucap: “..... manusia boleh mempunyai rencana apapun juga, tetapi peristiwa kematian menjadi rencana Tuhan sendiri”; *Innalillahi wa inna ilaihi raji'un* (sesungguhnya kami adalah milik Allah dan sesungguhnya hanya kepada-Nya kami akan kembali). *“Donya mung ngeterke tekan pecate nyawa. Ananging derma nggandheng manungsa tekan lawange suwarganipun Gusti Allah”* (Dunia hanya mengantarkan hingga hilangnya nyawa. Akan tetapi, amal baik membawa manusia hingga ke surga Allah). Saya selalu mendoakan dan

“yakin” Prof. Hermien “*sampun tentrem langgeng ndherek Gusti*” (hidup abadi bersama Tuhan – Amin).







# **Prof. Dr. A.M. Hermien Kusmayati, S.S.T., S.U., Sosok Perantau yang Sukses dan Berhasil**

**Sumaryono**

Dosen Purnatugas Jurusan Tari, FSP ISI Yogyakarta

## **I. Pengantar**

Saya mengenal Prof. Dr. A.M. Hermien Kusmayati, S.S.T, S.U, kira-kira akhir tahun 1978 ketika saya masih sebagai siswa SMKI 'KONRI' Kelas 2. Waktu itu, melalui Mas F.X. Widaryanto saya sering diminta membantu sebagai pengrawit dalam berbagai pertunjukan tari oleh ASTI Yogyakarta. Pada akhir 1978 itu semula saya diminta membantu sebagai pengrawit pada rencana konser ujian sarjana tari untuk Bu A.M. Hermien Kusmayati (Dramatari Banjaransari) dan untuk Pak Mardjijo (Dramatari Bandung Bondowoso). Karena sesuatu hal saya tidak jadi membantu Bu Hermien, tetapi saya bisa membantu konser tari Pak Mardjijo sebagai pengrawit. Namun demikian pada hari 'H' konser tari Bu Hermien dengan karya dramatari Banjaransari saya bisa menyaksikan. Waktu itu saya terkesan keterpaduan garapan tari dengan pengolahan gending-gending iringannya yang disusun oleh Mas Djoko Walujo, W.P. Setelah saya masuk ASTI Yogyakarta di tahun 1980 saya lebih mengenal Bu Hermien sebagai salah satu dosen di ASTI Yogyakarta. Bu Hermien ternyata berasal dari Bonndowoso, Jawa Timur yang merantau ke Yogyakarta melanjutkan studi lanjut di ASTI Yogyakarta.

Bu Hermien, yang di kemudian hari kita kenal bernama lengkap Prof. Dr. A.M. Hermien Kusmayati, S.S.T, S.U, adalah salah satu dari sekian ribu perantau di Yogyakarta yang sukses dan berhasil meniti karier di Yogyakarta. Kiranya tak terhitung dengan pasti (perlu survey?) seberapa banyak para mahasiswa perantau setelah menyelesaikan studinya, lalu memperoleh pekerjaan serta meniti karier di Yogyakarta, menjadi penduduk, dan bahkan beristri/bersumikan orang asli Yogyakarta. Setidaknya, Prof. Dr. A.M. Hermien Kusmayati, S.S.T, S.U, adalah salah satu contoh mahasiswi perantau ketika berhasil menyelesaikan studinya lalu meniti karier sebagai 'PNS', bersuamikan pria asli Yogyakarta (Dr. Mardjijo, S.S.T, M. Sn), dan kemudian menjadi penduduk serta menetap di Yogyakarta.

Para perantau (khususnya pelajar/mahasiswa) tersebut, baik atas arahan orang tua maupun pilihannya sendiri pastilah berbekal mimpi dan cita-cita untuk kehidupan masa depannya. Masing-masing memiliki mimpi dan cita-cita sesuai pilihan dan gambarannya masing-masing. Demikian pula Prof. Dr. A.M. Hermien Kusmayati, S.S.T, S.U, yang dalam berkomunikasi dengan beliau saya memanggilnya 'Bu Hermien', pastilah juga memiliki mimpi dan cita-cita ketika pertama kali datang di Yogyakarta untuk menuntut ilmu. Sepuluh tahun setelah Indonesia merdeka Yogyakarta memang dikenal sebagai 'Kota Pendidikan dan Kota Budaya', selain sebagai kota perjuangan, dan belakangan dikenal pula sebagai destinasi wisata. Entahlah, siapa yang mendorong dan memengaruhi A.M. Hermien Kusmayati merantau dan melanjutkan studinya di Yogyakarta. Namun yang jelas, bahwa keberhasilan dan kesuksesan Bu Hermien sampai di akhir hayatnya tidaklah semata-mata

takdir dan keberuntungan. Sebagai perantau tentu beliau harus bekerja keras dan sungguh-sungguh untuk mewujudkan mimpi dan cita-citanya.

Sudah barang tentu sulit mengaggapi apa yang menjadi mimpi dan cita-cita A.M. Hermien Kusmayati ketika berketetapan pergi ke Yogyakarta untuk melanjutkan studinya. Pada usia 18 tahun, tepatnya tahun ajaran 1970/1971 Hermien remaja putri yang cantik itu memulai belajarnya di ASTI (Akademi Seni Tari) Yogyakarta untuk melanjutkan studinya di perguruan tinggi. Berbekal tari gaya Surakarta yang sudah dikuasainya, A.M. Hermien Kusmayati memberanikan diri memasuki perguruan tinggi yang spesifik dan langka saat itu. Sebagaimana diketahui bahwa ASTI Yogyakarta adalah perguruan tinggi yang mempelajari seni tari, baik secara teori/keilmuan maupun praktik.

Oleh karenanya dapat diduga bahwa sejak remaja A.M. Hermien Kusmayati memiliki minat dan bakat yang kuat di bidang seni dan budaya. Maka terkait dengan mimpi dan cita-citanya, mungkin saja 'Bu Hermien remaja' berkeinginan menjadi penari yang baik, sarjana tari, guru tari, atau apapun yang berkaitan dengan seni tari dan latar belakang budayanya. Mungkin pula pada awal studinya di ASTI Yogyakarta tidak terpikirkan bahwa akhirnya ia berhasil mencapai gelar akademik 'Dr.', dan bahkan mencapai 'Guru Besar/Profesor'. Tentu juga melalui proses panjang dalam meniti karier sebagai aparat pemerintah sehingga akhirnya dipercaya sebagai orang No. 1, di Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta, alias sebagai Rektor ISI Yogyakarta periode 2010 s/d 2014. Pada intinya hidup itu menjalani proses, perjuangan, dan bahkan seringkali diwarnai kompetisi (Sumaryono, 2022; 384), dan saya yakin hal itu juga dialami oleh Bu Hermien dalam sepanjang hidupnya. Maka, menulis tentang biografi Bu Hermien tidak cukup hanya dalam bentuk

buku bunga rampai yang biasanya hanya berupa serpihan-serpihan kisah yang terpenggal-penggal, dan kurang bisa menggambarkan sosok serta kehidupan Bu Hermien secara utuh.

## II. Sebagai Birokrat dan Akademisi

### a. Sebagai Birokrat

Nampaknya selama menjadi mahasiswi ASTI Yogyakarta Jurusan Tari, perkembangan prestari akademik Bu Hermien terus dipantau oleh Direktur ASTI Yogyakarta, yaitu Drs. [R.M] Soedarsono. Maka, walaupun belum menyelesaikan pendidikan S-1-nya Bu Hermien sudah direkrut sebagai 'PNS' di almamaternya untuk memperkuat jajaran staf pengajar di ASTI Yogyakarta. Hal ini membuktikan bahwa prestasi akademik Bu Hermien menunjukkan progsivitas yang baik. Tetapi jujur saya ungkapkan, bahwa selama saya menjadi mahasiswa ASTI Yogyakarta dari tahun 1980 sampai dengan 1985 Bu Hermein termasuk dosen yang jarang terlibat dalam kegiatan-kegiatan pergelaran tari oleh ASTI/ISI Yogyakarta.

Pada tahun 1990 saya mulai merasa dekat dengan Bu Hermien ketika beliau dipercaya menjadi Ketua Jurusan Tari, Fak. Kesenian, ISI Yogyakarta (1990-1993), dan saya mendampinginya sebagai Kaprodi Tari Nusantara. Terus terang saya merasa kurang maksimal menjalankan tugas sebagai Kaprodi Tari Nusantara mengingat pikiran dan konsentrasi saya bercabang. Hal tersebut dikarenakan, tahun 1992/1993 saya harus mempersiapkan diri segala sesuatunya terkait dengan rencana kepergian saya ke Amerika Serikat sebagai *visiting lecturer* dan studi lanjut (S-2) di *University of Illinois, Urbana-Champaign, USA*. Dengan rencana keberangkatan yang sudah jelas,

maka kira-kira bulan Agustus 1993 saya mengundurkan diri sebagai Kaprodi Tari Nusantara, dan tanggal, 31 Desember 1993 saya berangkat ke Amerika melalui bandara Soekarno-Hatta, Cengkareng dengan pesawat *Northwest Airline* menuju negeri Paman Sam, Amerika.

Setelah selesai kontrak sebagai *visiting lecturer*, dan bertepatan dengan selesainya studi saya S-2 (.M.A), akhir bulan Mei 1997 saya kembali ke Indonesia-Yogyakarta. Saya pun mulai disibukkan dengan tugas-tugas mengajar dan kembali bertemu dengan Bu Hermien sebagai sesama staf pengajar Jurusan Tari, Fak. Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta. Oleh Pak Mardjijo dan Bu Hermien beberapa kali memberi kesempatan kepada saya menari Bandabaya di Pura Pakualaman, Yogyakarta. Kepada saya secara khusus Bu Hermien terus mendorong untuk melakukan banyak penelitian. Bu Hermien selalu bilang: “Kan sudah S-2, mestinya ya harus banyak melakukan penelitian”, dan saya selalu menjawab: “Iyaaaa...”. Antara tahun 1997-1999 sejatinya hati saya masih memendam kekecewaan oleh karena kebijakan diskriminasi soal tunjangan fungsional saya yang dicabut, sementara Sdr. M. Miroto dan Sdri. Yudiariani yang sama-sama studi S-2 di luar negeri di rentang tahun yang sama kok tidak dicabut.

Selanjutnya, penulis semakin dekat dengan Bu Hermien beberapa tahun kemudian karena ketugasan yang sama-sama menduduki jabatan struktural. Tahun 2003 penulis terpilih (melalui pilihan) sebagai Pembantu Dekan I (2003-2008), tak lama setelah Prof. Dr. Triyono Bramantyo dilantik sebagai Dekan Fak. Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta (Sumaryono, 2022: 123). Selang beberapa bulan, di tahun 2003 pula Bu Hermien terpilih (juga melalui pilihan) sebagai

Pembantu Rektor I (2003-2009) di era Prof. Dr. I Made Bandem sebagai Rektor ISI Yogyakarta. Karena ketugasan pula, setidaknya satu bulan 2X kami selalu diundang rapat bidang akademik di Rektorat.

Peserta rapat adalah para Pembantu Dekan I dari tiga fakultas yang dipimpin oleh Bu Hermien selaku Pembantu Rektor I. Waktu itu Pembantu Dekan I Fak. Seni Media Rekam dijabat (FSMR) oleh Sdr. Arif Eko Supriyono, lalu Pembantu Dekan I Fak. Seni Rupa dan Desain (FSRD), dan penulis selaku Pembantu Dekan I Fak. Seni Pertunjukan (FSP). Dalam memimpin rapat bidang akademik, Bu Hermien bukanlah tipe pejabat yang memaksakan kehendak dan membenaran pendapatnya sendiri. Bu Hermien mengakomodir dan menghargai pendapat para Pembantu Dekan I sebelum akhirnya Bu Hermien memutuskannya sebagai kebijakan.

Ada dua penugasan penting kepada penulis yang berdampak pada peningkatan karier saya sebagai tenaga dosen di Jurusan Tari, FSP ISI Yogyakarta. **Pertama**, Bu Hermien merekomendasikan Pembantu Dekan I FSP dan FSRD untuk mengikuti pelatihan *reviewer* 'Program Hibah Kompetisi' (PHK) di Jakarta yang diselenggarakan oleh Dewan Pendidikan Tinggi (DPT) Ditjen Pendidikan Tinggi. Depdiknas. Dalam pelatihan para calon *reviewer* tersebut antara lain dilatih mereview, menilai, dan menuliskan tanggapan/respon dan saran-saran baik dalam bahasa Indonesia maupun bahasa Inggris. Pada sesi terakhir, para calon *reviewer* mereview proposal-proposal ajuan PHK berbahasa Inggris, dan menulis tanggapannya juga harus dengan bahasa Inggris. Pada sesi inilah Sdr. Agus Burhan menyerah, dalam arti tidak sanggup menyelesaikan tugasnya. Maka sore hari kurang lebih pukul 16.00 Sdr. Agus Burhan mulai berkemas-kemas

untuk pulang ke Yogyakarta sebelum acara pelatihan selesai. Adapun penulis, dengan sekuat tenaga dan pikiran mencoba menyelesaikan pembuatan penilaian, tanggapan, dan saran-saran dalam bahasa Inggris. Pada akhirnya penulis lolos dan mendapatkan sertifikat sebagai reviewer PHK dari tahun 2004-2008. Sepulang dari Jakarta saya pun segera melapor kepada Pembantu Rektor I yang telah merekomendasikan dan menugaskan kepada penulis mengikuti pelatihan calon reviewer PHK di Jakarta. Bu Hermien pun menyalami saya dengan wajah sumringah serta berpesan tetap fokus pada jabatan dan tugas-tugasnya selaku Pembantu Dekan I.

Dalam tugas-tugas sebagai reviewer PHK itulah selama kurang lebih empat tahun, penulis berkeliling di berbagai perguruan tinggi, baik setingkat akademi maupun institut untuk melakukan kunjungan penilaian berbagai prodi pengusul PHK. ISI Denpasar, ISI Surakarta, ISI (sekarang ISBI) Bandung, FBS UNY, beberapa kali penulis mengunjunginya selaku reviewer PHK. Demikian pula beberapa perguruan tinggi di Medan, Palu, Jakarta, Selangor, Jawa Barat, dan sebuah akademi peternakan di Karanganyar, Jawa Tengah. Berkat dan berkah sebagai *reviewer* itu pula sehingga putri saya Sinta Dwi Mustikawati bisa menyelesaikan studi S-1-nya di Jurusan Komunikasi, Universitas Atmajaya Yogyakarta. Oleh karena tugas-tugas keliling sebagai reviewer biasanya di bulan Juni-Juli bertepatan masa-masa pembayaran SPP bagi putri saya tersebut/

**Kedua**, kira-kira tiga bulan menjelang Dies Natalis XXIII ISI Yogyakarta tahun 2007, tiba-tiba saya dipanggil Bu Hermien untuk datang ke ruangnya di Gedung Rektorat. Ketika saya menghadap, Bu Hermien menyampaikan bahwa saya diusulkan dan disetujui



oleh Rapat Senat Institut untuk menyampaikan pidato ilmiah pada Dies Natalis XXIII pada 23 Juni 2007 yang akan datang. Saya kaget dan merasa belum sepenuhnya benar apa yang disampaikan oleh Bu Hermien. Namun Bu Hermien terus meyakinkan dan memberi arahan-arahan. Intinya beliau menegaskan: “Mas Maryono menyiapkan tulisan yang baik, dan topik serta judulnya terserah Mas Maryono”. Sudah barang tentu itu kesempatan emas, dan dalam hati saya berjanji tidak akan mengecewakan Bu Hermien.

Keluar dari ruangan Pembantu Rektor I saya sudah mulai berpikir, menimbang-nimbang, terus bertanya dan mencari jawabannya: “Mau menulis apa, ya? Topik dan persoalan apa ya, yang menarik disajikan dalam pidato ilmiah nanti? Beberapa hari terus berpikir liar, mengeksplorasi berbagai persoalan dunia tari. Pada akhirnya saya berketetapan hendak menulis tentang problematika kritik tari, terutama perkembangannya di media massa cetak (Surat Kabar Harian). Saya pun segera menghadap Bu Hermien untuk melaporkan rencana topik dan permasalahan yang akan saya tulis untuk pidato ilmiah. Bu Hermien pun setuju, bahkan sedikit menghardik: “*Yo, wis gek digarap*” (Ya, sudah segera digarap). Selanjutnya mulailah saya membuat draf kasar. Pencarian data-data penulis lakukan di perpustakaan pusat ISI Yogyakarta. Saya membongkar Surat Kabar KOMPAS dan Kedaulatan Rakyat edisi tiga bulan, dan juga membuat kuisioner tentang minat baca Surat Kabar para dosen tari untuk mengetahui perkembangan kritik tari di Surat Kabar Harian (SKH).

Singkat cerita, saya berhasil menyampaikan Pidato Ilmiah Dies Natalis XXIII ISI Yogyakarta pada 23 Juli 2007 dengan judul, “PERKEMBANGAN DAN DINAMIKA KRITIK TARI DI MEDIA

MASSA” (Sumaryono, 2007). Saya merasa dan meyakini bahwa usulan nama SUMARYONO untuk mendapat tugas menyampaikan pidato ilmiah tersebut tidak lepas dari peran Bu Hermien yang kemudian mendapat persetujuan dari para anggota Senat Institut. Saya merasa hubungan kami semakin dekat dengan Bu Hermien oleh karena seringnya bertemu dalam pertemuan-pertemuan formal sebagai sesama pejabat struktural. Namun saya akui pula bahwa hubungan kami secara emosional dan personal juga semakin dekat pula. Namun demikian pemilihan saya sebagai calon pembaca pidato ilmiah tersebut di atas saya yakin jauh dari persoalan-persoalan ‘kedekatan’. Bu Hermien dan para anggota Senat Institut saat itu tentu memiliki alasan-alasannya yang menyangkut jejak rekam akademik, prestasi, dan dedikasi saya selaku tenaga dosen di Jurusan Tari, FSP, ISI Yogyakarta.

Hubungan formal saya dengan Bu Hermien terputus ketika saya berhenti atau selesai sebagai Pembantu Dekan I, dan seiring itu pula saya diterima sebagai mahasiswa program doctor di Sekolah Pascasarjana, UGM Yogyakarta. Namun demikian, hubungan emosional personal kami terus berlanjut. Selain itu Bu Hermien juga menjadi salah satu promotor saya bersama Prof. Dr. R.M. Soedarsono dan Prof. Dr. Timbul Haryono, MSc. Maka saya masih sering berkomunikasi, berkonsultasi dalam hubungan mahasiswa dengan promotornya. Di tengah konsultasi Bu Hermien sering menyela berkata: *“Wis gek dirampungke, aku ora arep ngengel-engel”* (Sudah, segera diselesaikan, saya tidak akan mempersulit). Seiring membimbing mahasiswa S-2 dan S-3, Bu Hermien terus bertugas sebagai Pembantu Rektor I.

Tahun 2009 Bu Hermien menyelesaikan tugas selaku Pembantu Rektor I. Tahun 2010 Rektor ISI Yogyakarta, Prof. Dr. I Made Bandem akan segeraberakhir masajabatannya. Selanjutnya diselenggarakanlah pemilihan Rektor sebagai pengganti Prof. Dr. I Made Bandem. Singkat cerita Bu Hermien yang sudah bergelar Profesor (Prof. Dr. A.M. Hermien Kusmayati, S.S.T, S.U) terpilih sebagai Rektor ISI Yogyakarta untuk periode 2010-2014. Tentu saja kami, keluarga besar Jurusan Tari, FSP ISI Yogyakarta menyambut gembira dan bangga oleh karena salah satu alumnus ASTI Yogyakarta produk Kampus Karangmalang berhasil mencapai jabatan struktural sebagai orang No. 1 di ISI Yogyakarta. Hal ini sekaligus menunjukkan keberhasilan seoraang perantau yang kuliah di Yogyakarta, meniti karier sebagai PNS tenaga dosen bisa mencapai jabatan tertinggi, yaitu sebagai Rektor ISI Yogyakarta. Itulah puncak karier Bu Hermien sebagai birokrat pemerintah.

Selama menjadi Rektor ISI Yogyakarta Prof. Dr. A.M. Hermien Kusmayati, S.S.T, S.U terus berupaya membangun citra ISI Yogyakarta sebagai perguruan tinggi seni terkemuka. Untuk itu Rektor ISI Yogyakarta banyak menjalin Kerjasama dan menandatangani nota kerjasama dengan berbagai Lembaga, baik di dalam maupun luar negeri. Pada era Bu Hermien sebagai Rektor, hampir setiap tahun mengirim misi kesenian ke luar negeri, misalnya ke Portugal, Roma, Amerika, Thailand, dan Vietnam. Selain itu, Bu Hermien selaku Rektor ISI Yogyakarta juga memprakarsai pementasan 'Wayang Wong Golek Menak' di bangsal Kepatihan Yogyakarta dengan lakon 'Kasetyan Jati'. Pementasan pada, 14 Nopember 2012 tersebut sebagai partisipasi ISI Yogyakarta dalam peringatan 100 tahun

Sri Sultan Hamengku Buwono IX. Selain itu di era Prof. Dr. A.M. Hermien Kusmayati pula ISI Yogyakarta berhasil menyelenggarakan ‘Gelar Seni Karawitan 24 Jam’. Gagasan penyelenggaraan ‘Gelar Seni Karawitan 24 Jam’ mula-mula penulis yang mencetuskan, dan kemudian penulis diskusikan dengan Sdr. Y. Subowo. Ternyata Sdr. Y. Subowo menyambut dan mendukung dengan antusias. Ide ini kemudian saya sampaikan/usulkan kepada Ibu Rektor. Ibu Rektor, yaitu Bu Hermien pun menanggapinya secara positif, dan bahkan sanggup mencari sponsor. Maka setelah pembentukan panitia, dan saya ditunjuk sebagai Ketua, rapat-rapat persiapan dilakukan secara intens. Selanjutnya, bekerjasama dengan Yayasan Kertagama berlangsunglah ‘Gelar Seni Karawitan 24 Jam’ yang dimulai pukul 10.00, 13 Desember 2012, dan berakhir keesokan harinya tepat pukul 10.00, 14 Desember 2012. Puluhan media elektronik dan media cetak meliput peristiwa ini. Pada tanggal 13 Desember 2012 itu, penulis bangun pukul 05.00, dan pukul 07.00 segera ke kampus untuk menyiapkan dan koordinasi untuk acara pembukaan. ‘Gelar Seni Karawitan 24 Jam’ penuh tersebut diikuti oleh 15 grup karawitan dari Klaten, Surakarta, dan Yogyakarta. Panitia juga mengundang MURI pimpinan Jaya Suprana untuk menilai dan tercatat dalam rekor muri. Maka pada saat penutupan, pihak MURI menyerahkan piagam sekaligus menyatakan bahwa ‘Gelar Seni Karawitan 24 Jam’ di ISI Yogyakarta tercatat terlama di Indonesia, bahkan dunia.



Gambar 1: Rektor ISI Yogyakarta menyerahkan potongan Tumpeng kepada Ketua Panitia (Penulis/Penggagas Gelar Seni Karawitan 24 jam) pada upacara pembukaan. (Dok. Panitia).



Gambar 2: Dari kiri ke kanan, Dekan Fak. Seni Pertunjukan (Prof. I Wayan Dana), Sujiwo Tejo (mewakili Yayasan Kertagama), Rektor ISI Yogyakarta (Prof. A.M. Hermien Kusmayati), dan perwakilan Di MURI sesuai penyerahan piagam/sertifikat pemecahan rekor MURI (Dok. Panitia).

Tahun 2011 penulis berhasil menyelesaikan studi program doktor di Sekolah Pascasarjana, UGM Yogyakarta. Barangkali Bu Hermien masih terbayang-bayang dengan mantan mahasiswa bimbingan program doktor yang berhasil lulus tepat waktu dan comaulode, maka awal tahun 2012 memanggil saya ke ruang rektor. Dalam pertemuan singkat tersebut Bu Rektor menugaskan saya menjadi pembicara pada forum seminar URP (Urban Research Plaza) di UGM Yogyakarta dengan makalah berbahasa Inggris. Topiknya adalah *'Locality, Sites, And Empowerment'*. Akhirnya makalah saya selesai dan siap dibacakan pada forum seminar URP tersebut di atas. Makalah saya berjudul *"Local Arts As The Expression and Communal Identity"* (Sumaryono, in *Locality, Sites, And Empowerment*, 2013: 57).

b. Sebagai Akademisi

Kompetensi, kredibilitas, dan reputasi Bu Hermien sebagai akademisi tidak diragukan lagi. Sejak menjadi mahasiswi ASTI Yogyakarta tanda-tanda sebagai manusia cerdas, pintar, dan smart sudah terlihat. Maka tidak salah pilih bahwa Direktur ASTI Yogyakarta waktu itu (Drs. [R.M] Soedarsono) membujuknya untuk bersedia sebagai staf pengajar di almamaternya. Berdasarkan riwayat pendidikannya, Bu Hermien berhasil menempuh pendidikannya secara lengkap., yakni pendidikan S-1 (Sarjana Seni Tari, 1979) S-2 (Sarjana Utama, 1988, Sejarah Seni), dan S-3 (Doktor, 1999). Adapun gelar Profesor/Guru Besar bidang seni pertunjukan diperolehnya tahun 2005. Selain itu, di tahun 1976/77 belajar etnomusikologi di *Etnomucikologisch Centrum "Jaap Kunst", Universiteit Van Amsterdam*, Belanda. Kemudian, tahun 1996 kembali ke Belanda untuk studi literatur di KITLV Leiden. Sebagai tenaga dosen, Bu Hermien juga

telah lulus mengikuti Program Akta Mengajar V (1986), dan juga lulus Program Pekerti A.A (2003).

Berdasarkan selisih tahun jenjang pendidikannya menunjukkan bahwa Bu Hermien menjalani proses karier sebagai dosen dengan sabar seiring dengan tugas-tugas pokoknya sebagai pengajar. Coba perhatikan, dari pendidikan S-1 ke S-2 dibutuhkan sembilan (9) tahun, dan dari S-2 ke S-3 diperlukan sebelas tahun (11). Adanya proram studi yang dapat mengakomodir para dosen dari berbagai perguruan tinggi seni memiliki latar belakang ceritanya sendiri. Sampai tahun 1986 belum ada dosen-dosen seni di berbagai perguruan tinggi seni Indonesia yang memiliki gelar akademik S-2. Prof. Dr. R.M. Soedarsono merasa prihatin dengan kondisi ini seiring dengan adanya peraturan baru bahwa dosen di perguruan tinggi minimal harus lulusan S-2. Maka dengan upayanya yang tidak pernah berhenti, Prof. Dr. R.M. Soedarsono melobi dan berkonsultasi dengan Dirjen Pendidikan Tinggi saat itu serta Direktur Sekolah Pascasarjana, UGM Yogyakarta.

Akhirnya, diberilah kesempatan lima dosen ISI Yogyakarta untuk melanjutkan studi S-2 di program studi sejarah, khususnya 'sejarah seni', dan salah satunya adalah Bu A.M. Hermien Kusmayati, S.S.T. Terhadap lima dosen ISI Yogyakarta tersebut menurut Prof. Dr. R.M. Soedarsono diistilahkan sebagai 'kelinci percobaan'. Ternyata lima dosen ISI Yogyakarta tersebut berhasil lulus tepat waktu, dan bahkan Ibu A.M. Hermin Kusmayati berhasil memperoleh nilai kumulatif tertinggi. Hal ini membuat lega Prof. Dr. R.M. Soedarsono dan sekaligus menunjukkan bahwa dosen-dosen seni juga mampu menempuh pendidikan tinggi lanjutan (R.M. Soedarsono, 2021: 194).

Terkait dengan hal tersebut Y. Sumandiyo Hadi menjelaskan, bahwa lima dosen ISI Yogyakarta sebagai 'kelinci percobaan tersebut adalah Y. Sumandiyo Hadi, A.M. Hermien Kusmayati, Gustami, Sun Ardi, dan Santi Sahar. Kecuali Santi Sahar, empat dosen ISI Yogyakarta tersebut berhasil menyelesaikan studi tepat waktu. Sementara Santi Sahar kelulusannya mundur beberapa waktu. Ketika diwisuda, Y. Sumandiyo Hadi diberi kesempatan berpidato mewakili para widuswan (Y. Sumandiyo Hadi, 2019: 190-191) .Atas dasar itulah beberapa tahun kemudian Sekolah Pascasarjana UGM Yogyakarta membuka program studi 'Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa". Selanjutnya berbondong-bondonglah setiap tahun para dosen seni dari berbagai perguruan tinggi seni melanjutkan studi S-2 dan S-3-nya di Sekolah Pascasarjana, UGM Yogyakarta. Setelah sejumlah dosen perguruan tinggi bergelar Doktor dan memenuhi persyaratannya, maka dibukalah di kemudian hari program-program pendidikan pascasarjana di sejumlah perguruan tinggi seni, misalnya di ISI Yogyakarta, ISI Surakarta, ISI Denpasar, ISI Padang Panjang, dan ISBI Bandung (dulu ASTI Bandung).

Terhadap Bu Hermien, walau disibukkan dengan tugas-tugas selaku pejabat struktural namun beliau tetap dan rajin menjalankan Tri Dharma Perguruan Tinggi, yaitu mengajar, meneliti, dan pengabdian masyarakat. Di bidang penelitian, Bu Hermien hampir setiap tahun melakukan penelitian, menulis artikel di berbagai jurnal ilmiah dan menerbitkan buku-buku hasil penelitiannya. Kompetensi dan reputasi Bu Hermien sebagai akademisi berdampak seringnya diundang sebagai pembicara dalam berbagai seminar ilmiah, baik dalam forum-forum tingkat regional, nasional maupun



internasional. Di dalam tulisan yang tebatas ini tidak mungkin penulis mencamtumkan semua karya ilmiah dan karya seni Bu Hermien. Dalam hal ini penulis hanya akan menyebut beberapa karya ilmiah dan karya seni yang penulis anggap bernilai monumental.

Berikut ini beberapa karya ilmiah Bu Hermien; 1. “Seni Pertunjukan di Pulau Madura”, (1999) sebuah disertasi Doktor. UGM. Bu Hermien yang lahir di Bondowoso, Jawa Timur pada, 19 Februari 1952 konon ada percikan darah Madura, sehingga seni-budaya Madura memang dikuasainya. 2. “Aspek Etika Dalam Bingkai Estetika”, pidato pengukuhan ‘Guru Besar”, (2006). Isi pidato tersebut menunjukkan, bahwa Bu Hermien sebagai perantau berhasil beradaptasi dan menyerap seni-budaya di istana Jawa, yaitu Pura Pakualaman, yang sekian puluh tahun menjadi ladang pengabdianya sebagai *abdi dalem Langenpraja*, Pura Pakualaman Yogyakarta. 3. “Lelangen Beksa Banjaransari: Transformasi Nilai-Nilai Pendidikan Karakter dari Babad Sigaluh, Tradisi Pura Pakualaman”. Penelitian bersama Dr. Raharja . Penelitian dan Perancangan Karya Seni Tahun I, Kemenristek DIKTI (2018). 4. “Menggali Nilai-Nilai Estetik-Edukatif Tari Tradisi Pura Pakualaman” (penelitian Kelompok bersama Suminto A. Sayuti, dan Sumaryono). Hibah Kompetisi Tahun II, Kemenristek Dikti (2014). Bu Hermien sering mengajak juniornya terlibat dalam penelitian kelompok. 5. “*Hibridrity of Local Culture with Foreign Culture: The Development of Performing Arts in Cebtral Java and Yogyajkarta Special Region*”. Makalah seminar Festival International Borobudur, 13-17 Juni 2013. 6. “*The Treatment Towards Cultural Environment: Environment as the Stage of Performing Arts*”. Makalah yang disampaikan pada *International Conference on Cultural*

*Environment* (Bangkok, 2004). Kemampuannya berbahasa Inggris di atas rata-rata, maka Bu Hermien sering diundang sebagai pembicara dalam forum-forum seminar Internasional yang mengharuskan penulisan makalah dalam bahasa Inggris.

### III. Sebagai Koreografer dan Penari

#### a. Sebagai Koreografer

Sebagai seniman, Bu Hermien mencurahkan hidup dan pengabdianya di Pura Pakualaman, Yogyakarta. Sejak era Sri Paduka Paku Alam VIII Bu Hermien mendampingi Ibu Lomo dalam kegiatan-kegiatan tari tradisi Pura Pakualaman. Bisa jadi Bu Hermien memosisikan diri sebagai cantrik Ibu Lomo. Ibu Lomo sendiri adalah empu beksa *serimpi* dan *bedhaya* di Pura Pakualaman, dan berasal dari Surakarta. Sepeninggal Ibu Lomo, boleh dikatakan Ibu Hermien lah sebagai tulang punggung penggalian, pelestarian, dan pengembangan tari-tari tradisi di Pura Pakualaman Yogyakarta, khususnya untuk jenis beksan *serimpi* dan *bedhaya*. Beksan 'Langen Kusuma Banjaransari' yang klasik dan puitik di Pura Pakualaman tersebut menginspirasi Bu Hermien digarap dalam bentuk dramatari yang dinamis dan dengan struktur dramatik yang berbeda dengan aslinya. Dramatari Langen Kusuma Banjaransari itulah yang diajukan dalam konser tari untuk memperoleh gelar akademik 'Sarjana Seni Tari' (S.S.T) di tahun 1978.

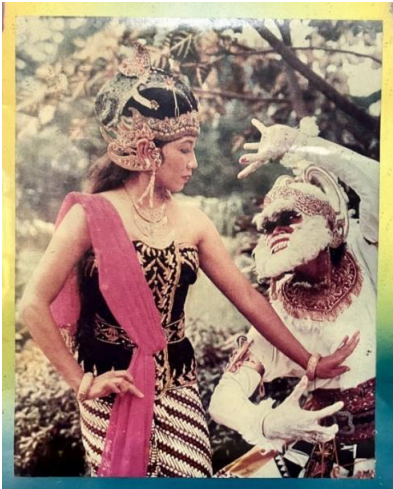
Selanjutnya, beksan 'Langen Kusuma Banjaransari' dalam besutan Bu Hermien, baik dalam bentuk *serimpi* atau *bedaya* telah berulang kali dipentaskan mewakili Pura Pakualaman. Di tangan Bu Hermien pula 'Langen Kusuma Banjaransari' telah mengalami

penelitian dan dalam bentuk makalah yang disampaikan dalam berbagai forum seminar. Kiranya sudah puluhan beksan-beksan tari tradisi Pura Pakualaman sebagai koreografi besutan Ibu Hermien. Sejumlah di antaranya, misalnya; 1. *Bedhaya Wiwaha*, (1992) utk *Tinggalan Dalem* (Peringatan) KGPAA Paku Alam VIII. 2. *Bedhaya Renyep*, *Tinggalan Dalem* KGPAA PA VIII (1995). 3. *Bedhaya Angron Akung*, dalam rangka *Jumenengan* KGPAA Paku Alam IX (1998). 4. *Serimpi Nadheg Putri*, dalam Simposium Pernaskahan Nusantara dan Musyawarah Nasiona (2013). 5. *Lelangen Bedhayan Banjarsari'*. Kerjasama ISI Yogyakarta, Pura Pakualaman, dan *Bunditpatanasilpa Institute* di Bangkojk 2018.

b. Sebagai Penari

Jujur saya sampaikan, bahwa amat sedikit saya mendapatkan referensi dan memori tentang kualitas 'kepenarian' Bu Hermien ("Maaf lho Bu Hermien..., hehehe"). Sempat saya bertanya-tanya dalam hati: "*Jogede Bu Hermien ki gek koyo ngopo...?*" (Kualitas tarinya Bu Hermien itu seperti apa...?" Ya, karena belum pernah melihatnya di depan mata, setidaknya sebelum tahun 2016. Memang ada cerita bahwa sejak berstatus mahasiswa ASTI Yogyakarta Bu Hermien adalah 'penari Ambarukma'. Maksudnya adalah grup penari *Ambarukma Palace Hotel* (APH) yang secara rutin menyajikan pertunjukan, khususnya 'Sendratari Ramayana' untuk para tamu yang menginap di APH. Nampaknya Bu Hermien lebih sering menarikan tokoh Dewi Sinta, selain kadang-kadang juga sebagai M.C karena kemampuan bahasa Inggrisnya. Suatu ketika saya main ke rumahnya di perumahan Gowok, di ruang tamu terpajang sebuah poster dengan gambar tokoh Dewi Sinta dan Hanoman. Gambar di

bawah ini ada di bagian tengah poster tersebut. Untuk menghasilkan gambar yang jelas untuk menunjukkan profil Bu Hermien sebagai penari, maka kemudian saya cropping, dan jadilah dua pasang penari. Penari putri adalah Bu Hermien yang memerankan Dewi Sinta dengan Hanoman (dalam adegan di Taman Soka).



Gambar 3: Bu Hermien sebagai Sinta dengan Hanoman (Pak Mardjijo?). Jaya-jayanya sebagai penari Ambarukma (Dok: Keluarga, Poster Sendratari Ramayana dengan latar belakang candi Prambanan).

Saya juga mendengar, tetapi tidak sempat menyaksikan para guru besar menari di Pura Pakualaman, tentu termasuk Bu Hermien sebagai Prof. Dr. A.M. Hermien Kusmayati, S.S.T, S.U.

Atau cerita tentang misi kesenian ISI Yogyakarta, di dalam mana Bu Hermien (Bu Rektor) juga terlibat menari dalam tari bedaya. Maka begitu *surprise* dan penasaran ketika saya diminta Pak Lono Simatupang untuk *ngendhangi* (bermain kendang) suatu tarian Jawa gaya Surakarta, dan yang akan menari dua guru besar alumni Sekolah Pascasarjana, UGM, yaitu Prof. Dr. A.M. Hermien Kusmayati, S.S.T, S.U berpasangan dengan Prof. Dr. Sri Rochana dari ISI Surakarta, bertempat di Pendapa SMKI Yogyakarta. Pada hari 'H' sore hari semua penampil mengadakan latihan, termasuk Bu Hermien dan Bu Sri Rochana.



Gambar 4: Sosok Bu Hermien sebagai penari dalam usia 64 tahun. Masih gesit dan lemah gemulai (Dok. Sekolah Pascasarjana, UGM, 2016).

Sore dan malam hari waktu itu saya begitu bersemangat ingin membuktikan dan menyaksikan Bu Hermien menari. Pada sesi Latihan saya mulai merasa takjub dan *appreciate* pada dua penari senior tersebut. Pada malam pementasannya, walau saya tetap konsentrasi memainkan kendang, tetapi seiring dengan itu saya benar-benar menyaksikan kepiawaian Bu Hermien dan Bu Rohana menarikan beksan Srikandi-Larasati gaya Surakarta. Itulah peristiwa malam resepsi Dies Natalis Pascasarjana, UGM Yogyakarta yang ke-25 pada 4 Mei 2016. Malam resepsi itu begitu meriah dan khidmad. Malam resepsi itu pun bertajuk 'Tribute to Prof. Dr. R.M. Soedarsono' yang juga dihadiri oleh Prof. Dr. R.M. Soedarsono sebagai tokoh pionir lahirnya Prigram Pascasarjana, UGM Yogyakarta. Untuk menggugah memori peristiwa tersebut, dan dalam rangka penulisan artikel ini, saya searching melalui google: Ketik 'Malam Resepsi Dies Natalis Ke-25 Pascasarjana, UGM', maka ketemulah sebuah video yang mempertontonkan Prod. Dr. A.M. Hermien Kusmayati dan Prof. Dr. Rohana menarikan beksan Srikandi-Larasti.



Gambar 5: Bu Hermien dan Bu Sri Rochana in action dalam beksa Srikandi-Larasati yang membuat Prof. Dr. R.M. Soedarsono manggut-manggut di tempat duduknya (Dok. Panitia Dies Natalis ke-25, Prodi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, UGM, 2016).

#### IV. Epilog

Kurang lebih dua pekan sebelum meninggal, Bu Hermien sempat datang ke kampus Jurusan tari, ISI Yogyakarta. Saya sempat bertemu dan melihat wajah Bu Hermien tampak lelah dan sakit. Saya sempat bertanya: "Ibu sakit ya...?". Bu Hermien menjawab lemah: "Iyo, ning ora popo".

Beberapa hari kemudian mendengar beliau sakit dan akhirnya dibawa ke rumah sakit. Ada keinginan saya untuk besuk Bu Hermien di rumah sakit, tetapi tidak sempat. Tahun-tahun, 2 Mei 2020 siang pukul 12-an ada berita duka via WA dari teman-teman dosen Jurusan Tari ISI Yogyakarta bahwa Prof. Hermien meninggal dunia. Pukul, 16.00 saya sudah sampai di PUKJ tempat jenasah Prof. Hermien disemayamkan. Karangan bunga tanda duka dari berbagai pihak sudah memenuhi pelataran PUKJ. Tiba-tiba Mas Aji, putra sulung Prof. Hermien Kusmayati mendekati saya, dan bilang: “Pak, sebelum Ibu meninggal terus mendesak saya untuk ketemu Pak Maryono minta tanda tangan (berkas disertasi Mas Aji)”. Saya hanya bisa menjawab: “ Ya, gampang Mas Aji, sesuk yo ra popo.... (saya terharu...)”.

Berita meninggalnya Prof. Dr. Hermien Kusmayatu, S.S.T, S.U dengan cepat tersebar luas di media *on line*. ISI Yogyakarta, lewat <https://isi.ac.id> menurunkan berita duka: “Berita Lelayu: Telah Meninggal dunia pada hari Sabtu, 2 Mei 2020. Pukul. 11.23 wib, Prof. Dr. A.M. Hermien Kuismayati, S.S.T, S.U (Rektor ISI Yogyakarta periode 2014”. Media on line <https://beritasatu.com>, pada Minggu, 3 Mei 2020 menurunkan berita dan menulis beberapa kesan dari para sahabat dan pejabat, terutama dari para anggota Parampara Praja DIY (penasehat Gubernur). Antara lain, Prof. Soetaryo, Guru Besar FKKH, UGM (anggota Parampara Praja) menyebut bahwa almarhumah adalah empu tari, akademisi, dan rektor yang keibuan serta baik dengan semua orang. Selain itu juga tokoh penting di balik berdirinya Akademi Komunitas Seni Budaya (AKNSBY). Sementara Prof. Edy Suandi Hamid, Guru Besar FBE UII (anggota Parampara Praja) memnberi kesaksian: “Tidak mudah mencari sosok seperti almarhumah yang rajin, cerdas, halus dan keibuan”. Sedangkan

Mahfud M.D (Menkopolhukan yang juga Ketua Parampraja DIY) menel;askan, bahwa Prof Hermien sangat dedikatif terhadap tugas dan profesinya.

Selanjutnya, beberapa kenangan pribadi saya dengan Prof. Dr. A.M. Hermien Kusmayati, S.S.T, S.U adalah. **Pertama**, suatu waktu saya dan Bu Hermien akan menguji ‘ujian tertutup’ seorang kandidat doktor. Sebelum kandidat mulai ujiannya, para penguji dan direktur pascasarjana mengadakan rapat. Dalam rapat tersebut Bu Hermien membongkar plagiasi si kandidat doctor dan membuktikan tulisan-tulisan Bu Hermien yang diplagiasi. Singkat cerita ujian tertutup dibatalkan. Ketika rapat ditutup Bu Hermien meminta numpang mobil saya sampai ke rumahnya. Diperjalanan Bu Hermien saya protes keras: “Ibu itu gimana to? Mbok ya kemarin memberitahukan kepada Prof. Dar, Prof. Timbul atau ke Pasca UGM?”. Sedikit ekspresi agak menyesal Bu Hermien menjawab: “*Aku pakewuh karo Prof. Dar ro Prof. Timbul*” (Saya sungkan dengan Prof. Dar dan Prof. Timbul). Saya kemudian menukas: “Berapa orang yang dipermalukan tadi oleh Ibu”.

**Kedua**, saya mengkritik: “Bu, mbok kalau di depan umum memanggil Pak Mardjijo niku mboten Yak-Yok, risi je sing krungu” (Kalau memanggil Pak Mardjijo itu tidak sekedar Yak-Yok, nggak enak mendengarnya). Bu Hermien tertawa sambil berucap: “*Lha wis kadhung panggilan sayang je*” (Lha sudah terlanjur sebagai panggilan sayang). Di suatu waktu kemudian, Bu Hermien muncul, dan Pak Mardjijo bertanya pendek: “Piye? (Gimana?). Bu Hermien pun menjawab: “Wis Bapak ndhisik wae, aku isih ana rapat neng rektorat” (Dah, Bapak pulang dulu saja, saya masih ada rapat di rektorat”. Mendengar Bu Hermien menyebut Bapak, saya pun setengah berteriak: “Nah. Mbok ngono kuwi” (Nah, mbok begitu). Bu Hermien



dan Pak Mardjijo pun tertawa renyah. **Ketiga**, kurang lebih tiga bulan sebelum meninggal, kalau ketemu saya pasti kalimat terakhirnya adalah: “*Titip Aji yo, tenan lho, soale nek ibune sing menehi masukan kaya ora dadi karepe..*” (Titip Aji, ya, sungguh lho, soalnya kalau diberi masukan ibunya sepertinya tidak menjadi kehendaknya).

Mengakhiri tulisan ini, teriring doa kagem Ibu Prof. Dr. A.M/ Kusmayati, S.S.T, S.U, mugi kaapunten dosa lan kalepatanaipun, saha katampi sedaya amal kasaenan rikala sugengipun. “Maaf Ibu, saya belum sempat bisa membalas jasa dan budi baik Ibu terhadap diri saya. Biarlah itu menjadi amal kebaikan Ibu. Amien.

### Daftar Pustaka

Aji, Y. Adityanto, “Biodata/C.V. Prof. Dr. A.M. Hermien Kusmayati” (Dokumen pribadi keluarga).

Hadi, Y. Sumandiyo, 2019.

*Esensi Pengalaman Berkesenian, Sebuah Otobiografi*. Yogyakarta: Ciptamedia-Dinas Kebudayaan (Kundha Kabudayan) DIY.

Buku Acara Pementasan Drama Tari Menak “Kasetyan Jati’ di Bangsal Kepatihan, 14 Nopember 2012.

Kusmayati, A.M. Hermien, Suminto A. Sayuti, Sumaryono, 2017.

*Presentasi Estetik-Edukatif Tari Tradisi Pura Pakualaman: Beksan Bandabaya, Beksan Floret, Beksan Inum, dan Beksan Jebeng*. Yogyakarta: BP ISI Yogyakarta.

Nakagawa, Shin, dkk, 2013.

*Locality, Sites, And Empowerment*. Yogyakarta: The Urban Reserch Plaza.

Soedarsono, R.M (Penyunting: Laksmi Widyawati), 2021.

*Autobiografi R.M. Soedarsono: Perintis dan Pengembang Pendidikan Tinggi Seni Pertunjukan di Indonesia-Dari Yogyakarta Menmdunia Untuk Indonesia.* Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

Sumaryono, 2022.

*Sebuah Autobiografi: Menjalani dan Meyakini Proses.* Yogyakarta: Kepel Press.

Sumaryono, 2007.

“Perkembangan dan Dinamika Kritik Tari Di Media Massa”. Pidato Ilmiah, Dies Natalis XXIII ISI Yogyakarta, 23 Juli 2007.

### **Media Online**

<https://isi.ac.id> 2 Mei 2020, “Berita Lelayu: Telah Meninggal Dunia Pada Hari Sabtu, 2 Mei 2020. Pukul. 11.23 wib”,

[www.beritasatu.com](http://www.beritasatu.com), “Guru Besar ISI Yogyakarta Hermien Kusmayati Tutup Usia”. 3 Mei 2020,





# Prof. Hermien: Antara Seni dan Ilmu

**Kardi Laksono**

Dosen di Program Studi Penciptaan Musik Institut Seni Indonesia Yogyakarta

## I. Pengantar

Mengenal sosok Prof. A.M Hermien Kusmayati bagi penulis bisa dikatakan cukup waktu untuk sering bertemu. Pertemuan dengan sosok guru besar yang senantiasa ramah dan murah senyum namun tegas dalam prinsip ini begitu mengasyikkan. Percakapan dengan beliau memang lebih cenderung untuk bersikap serius meskipun guyonan sesekali menyelinap di antara percakapan yang serius tersebut.

Adalah Bu Hermien – demikian penulis sering memanggil beliau – merupakan sosok yang senantiasa memberikan semangat kepada penulis. Bahkan beliau juga memberikan banyak saran kepada penulis mengenai berbagai macam hal dalam menyiasati situasi akademis yang memang harus dikejar sampai jenjang tertinggi dalam dunia akademis,

Dunia akademis memang merupakan salah satu dunia yang diperhatikan secara sungguh-sungguh oleh Bu Hermien selain dunia seni itu sendiri khususnya seni tari. Bu Hermien merupakan salah satu sosok yang bisa dikatakan berhasil dalam menyeimbangkan antara dunia akademis (keilmuan) dengan dunia seni tari. Sebagai sosok yang berkecimpung dalam dunia akademis, Bu Hermien sudah berhasil

meraih tingkatan tertinggi dalam dunia akademis dengan diraihnya gelar guru besar; sedangkan dalam dunia seni tari, Bu Hermien juga sudah mengabdikan dirinya sebagai penari profesional cukup lama terutama sebagai penari di lingkungan Kadipaten Pakualaman.

Menyeimbangkan dua dunia dengan karakteristik yang menuntut keahlian tersendiri tersebut merupakan usaha penuh ketekunan dan keuletan yang telah berhasil dicapai oleh Bu Hermien. Ditambah lagi dengan jabatan struktural yang diemban oleh beliau sampai dengan jabatan tertinggi di lingkup perguruan tinggi sebagai rektor Institut Seni Indonesia Yogyakarta. Hal ini semakin menegaskan bahwa Bu Hermien memang merupakan sosok yang penuh integritas baik dalam dunia akademis maupun dunia seni.

Dalam periode kepemimpinan beliau, teringat penulis pernah dipanggil untuk ditanya kesiapan dalam mengemban sebagai Kepala Unit Pelaksana Teknis (UPT) Laboratorium Bahasa. Pendekatan beliau kepada penulis inilah yang senantiasa terkenang sebab Bu Hermien senantiasa menyemangati dengan kata kata bijak beliau bahwa segala sesuatu pasti bisa dilakukan dengan baik asal dikerjakan dengan sepenuh hati. Terlintas juga diingatan penulis bagaimana sewaktu beliau menjadi rektor ISI Yogyakarta, beliau mengatakan kepada penulis bahwa ada kabar baik bahwa penganugerahan Doktor Honoris causa (Dr. Hc.) bagi Sri Sultan HB X telah disetujui. Dan memang, bahwa efek dari penganugerahan Dr. Hc. bagi Sri sultan HB X telah memberikan dampak yang positif bagi institusi.

Fakta tersebut semakin menegaskan bentuk kepedulian Bu Hermien dalam ranah keilmuan maupun dalam ranah seni. Tidak mudah memang

untuk mensinergiskan kedua ranah tersebut, namun Bu Hermien mampu melakukan hal tersebut.

## **II. Ilmu: Perumpamaan Sebuah Padi.**

Bu Hermien memang sering berbincang-bincang kepada penulis dan terlebih dilakukan secara informal dalam suasana yang cair. Hal ini mempunyai interpretasi bahwa perbincangan ini lebih merupakan bentuk peleburan komunikasi bukan sebagai atasan dan bawahan namun lebih dalam suasana kekeluargaan. Pada suatu ketika obrolan kami menyangkut mengenai jurnal ilmiah di lingkungan ISI Yogyakarta. Sebelum obrolan kami mengenai jurnal ini berlangsung secara panjang lebar, Bu Hermien menanyakan ke penulis apakah sudah pernah menulis di jurnal? Dan saya jawab sudah. Sebab waktu itu penulis memang sudah pernah menulis di salah satu jurnal di Universitas Gadjah Mada Yogyakarta. Kemudian beliau mengatakan ke penulis supaya penulis segera menulis sebuah artikel untuk dimasukkan ke jurnal Institut Seni Indonesia Yogyakarta. Permintaan beliau tersebut segera penulis respons dengan menulis artikel yang akan dimasukkan ke salah satu jurnal di ISI Yogyakarta.

Perbincangan yang diawali dengan pertanyaan beliau mengenai kesiapan penulis dalam menulis artikel kemudian dilanjutkan dengan dengan perbincangan yang menyangkut wilayah akademis. Dengan latar belakang disiplin keilmuan filsafat, penulis kemudian diajak diskusi walaupun sifatnya informal mengenai perkembangan ilmu dewasa ini terutama dalam kaitannya dengan dunia seni. Perbincangan yang santai ini penulis coba untuk memberikan sedikit gambaran mengenai Filsafat Seni yang menjadi ketertarikan penulis sejak awalnya. Perbincangan ini

dimulai dari buku karya Noël Carroll yang menulis mengenai *Philosophy of Art: A contemporary introduction*. Bu Hermien ternyata juga menanyakan mengenai perkembangan seni kontemporer berdasar atas pemikiran Carroll tersebut. Perbincangan ini sampai kepada permasalahan mengenai penguasaan “pasar” di dunia seni. Menarik memang berbicara banyak hal dengan Bu Hermien terutama menyangkut dunia ilmu dan seni.

Perbincangan mengenai berbagai macam kegelisahan di dunia ilmu dan seni juga menyangkut wilayah estetika. Pertanyaan pun mengalir dari Bu Hermien mengenai estetika dan perkembangannya terutama dalam kaitannya dengan dunia riil dan seni. Lama penulis memikirkan impulsitas Bu Hermien mengenai wilayah estetika tersebut, meskipun pada akhirnya penulis merujuk kepada pemikiran Gordon Graham dalam bukunya yang berjudul *Philosophy of the Arts: An Introduction to Aesthetics*. Berdasarkan buku Graham tersebut, Bu Hermien menanyakan pada point mana saja pemikiran Graham dapat diterapkan dalam pembuatan suatu karya seni. Dalam kerangka pemikiran keilmiah terlihat bahwa melalui perbincangan tersebut, pemikiran Bu Hermien terlihat sangat sistematis sehingga apapun yang penulis sampaikan akan menjadi pertanyaan baru yang pada akhirnya akan merangsang penulis untuk memikirkan kembali mengenai berbagai macam hal di dunia keilmuan itu sendiri.

Memikirkan kembali mengenai perbincangan ringan dengan Bu Hermien seperti mengimplementasikan filsafat melalui metode dialktiknya Sokrates. Dengan berbagai macam pertukaran pemikiran menjadikan penulis untuk senantiasa memahami dan mencerna berbagai macam persoalan di dunia keilmuan dan seni yang sedang berlangsung pada saat itu. Dengan integritas Bu Hermien yang cukup tinggi di dunia ilmu dan seni memberikan kesan pada penulis bahwa Bu Hermien

merupakan sosok yang cukup mengakomodir pemikiran kedalam ilmu dan seni tanpa adanya pretensi bentuk kesombongan ilmuwan maupun seniman. Karakter Bu Hermien yang seperti inilah yang bisa disebut seperti pepatah lama bahwa padi berisi pasti menunduk.

Karakter inilah yang menjadikan sosok Bu Hermien nyaman untuk diminta pertimbangan maupun diajak untuk mengobrolkan sesuatu. Bu Hermien senantiasa terbuka untuk segala bentuk permasalahan yang muncul dalam wilayah keilmuan maupun kesenimanan. Realita kehidupan dijadikan oleh Bu Hermien untuk memperdalam ilmu dan dunia seninya. Terdapat berbagai tulisan dan karya seni tari yang telah dihasilkan oleh Bu Hermien berangkat dari tindakan reflektif atas kehidupan itu sendiri.

### III. Realitas dan Kehidupan

Berbagai karya yang telah dihasilkan oleh Bu Hermien baik dalam bentuk tulisan maupun karya seni dalam bidang tari secara garis besar yang dipahami oleh penulis dari berbagai macam obrolan dengan Bu Hermien maka Bu Hermien pada dasarnya telah begitu mengenal suatu realitas, sebab pengenalan akan realitas merupakan suatu tindakan penting sebab hal tersebut dipergunakan sebagai dasar untuk menetapkan tujuan hidup dan untuk dapat menata kehidupan itu sendiri. Pemahaman akan realitas untuk menata kehidupan yang telah dilakukan oleh Bu Hermien pada dasarnya merupakan perwujudan dari *self realization* Bu Hermien untuk dimasukkan ke dalam kenyataan obyektif yang merupakan tugas pokok pendidikan yang selama ini digeluti oleh Bu Hermien.

Apa yang telah dilakukan oleh Bu Hermien dalam memahami realitas serta mampu menata tujuan hidupnya bukan sekedar suatu



perwujudan bakat sebagaimana dinyatakan oleh Psikometri dimana bakat dapat memudahkan dalam mengembangkan prestasi; namun lebih dari itu bahwa Bu Hermien telah mampu menjadi pribadi yang menanggapi realitas dengan baik dan mempunyai kemampuan yang dapat menghubungkan dirinya dengan dunia di luar dirinya. Pada dasarnya, dalam pemikiran metafisi sebenarnya BU Hermien telah mewujudkan kemampuan transendental yaitu kemampuan yang dapat melewati batas-batas dirinya.

Bagi Bu Hermien apa yang telah dilakukan merupakan suatu bentuk pengungkapan akan jati diri seorang Bu Hermien, sebab jati diri (*self*) yang sering diartikan sebagai identitas manusia diandaikan sebagai pelaku utama dari suatu bentuk tindakan. Dalam hal ini sebagai sosok “aku” (*ego*), maka Bu Hermien mempunyai tanggung jawab secara moral dalam dunia akademis keilmuan maupun di bidang seni. Sebenarnya, dalam segala hal tersebut bahwa apa yang telah dilakukan oleh Bu Hermien dalam *self realization*-nya mengingatkan penulis bahwa kepastian “aku” telah ditegaskan oleh Descartes dengan suatu bentuk jaminan diri sendiri sebagaimana diungkapkan dalam adagium “*cogito ergo sum*” – saya sadar maka saya ada.

Pernyataan Descartes ini pada dasarnya mengandaikan dua hal dasar yang dianggap penting. Pertama, bahwa ada rasio (dalam hal ini sebetulnya kesadaran) yang menjadi dasar pembenaran yang dapat diandalkan untuk menggapai pengetahuan, khususnya pengetahuan ilmiah. Dalam hal ini, Descartes dianggap sebagai perintis mashab rasionalisme. Sebagaimana diskusi penulis dengan Bu Hermien mengenai filsafat dalam melihat perkembangan ilmu pada saat itu, maka sebenarnya dengan pesatnya perkembangan ilmu-ilmu modern (*modern sciences*)

maka rasionalitas memberikan jaminan epistemologi bagi validitas ilmu-ilmu tersebut sehingga dapat dikembangkan bagi kepentingan manusia. Tepat, pada konteks inilah sebenarnya apa yang telah dilakukan oleh Bu Hermien sebenarnya bentuk kegelisahan epistemis dari pemahaman realitas dalam menata kehidupan untuk memberi makna pada hidup manusia yang lain.

Kedua, sebagaimana pemikiran Descartes bahwa diakui “keakuan” yang menjadi identitas subjektif manusia sebagai pelaku yang dapat dikenai bentuk pertanggungjawaban. Bu Hermien dalam hal ini telah diakui “keakuan” nya sehingga pengakuan di bidang akademis dan kesenimanannya tidak perlu disangsikan kembali, sebab Bu Hermien telah dikenai tanggung jawab dan telah pula memegang tanggung jawab tersebut secara penuh baik sebagai seorang guru besar maupun sebagai seorang seniman.

Dalam memahami realitas untuk menata kehidupan ini, pada satu sisi Bu Hermien juga sangat mementingkan apa yang disebut dengan religiositas. Religiositas merupakan spiritualitas yang merupakan bentuk kesadaran manusia dalam nurani mata batinnya untuk menyadari bahwa suatu nilai diproses oleh hubungan hening dengan yang ilahi. Bu Hermien pada simpul inilah telah memberikan suatu makna religiositas dalam kehidupannya sehingga Bu Hermien mempunyai kemampuan untuk menghayati hidupnya. Cara inipun dilakukan Bu Hermien dengan cara diukur dan ditimbang berdasar nurani serta berusaha membaca sapaan Sang Sumber Cahaya dari alam dalam hening doa batinnya. Saat hening, pada dasarnya orang menjadi peka dalam menghubungkan pengalaman menghayati Sang Ilahi sebagai Yang Indah dalam intuisi seni

atau estetika. Mungkin inilah yang dilakukan oleh Bu Hermien dalam tindakan religiositasnya di wilayah estetik.

#### **IV. Estetika dan Religiositas**

Seni bagi Bu Hermien merupakan wilayah yang melekat sangat erat dalam dirinya terutama apabila dipahami sebagai sosok seniman. Menjadi satu alasan tersendiri mengapa sosok Bu Hermien yang penulis kenang sempat berdiskusi banyak hal di bidang seni, sebab dunia seni senantiasa berkaitan erat dengan kehidupan itu sendiri. Dari obrolan dengan Bu Hermien dalam bidang seni terutama pengalaman Bu Hermien dalam berkesenian, maka penulis mencoba memahami untuk melihat pengalaman keindahan berkesenian dengan pengalaman religisitas Bu Hermien.

Memang sumber estetika adalah sesuatu yang sifatnya indah serta agung dalam kehidupan, sementara religiositas bersumber dari yang suci dalam kehidupan. Dalam pemahaman penulis, bahwa Bu Hermien telah menghubungkan kesadarannya untuk memuliakan hidup sebagai anugerah-Nya yang indah dan suci, dan dalam titik inilah sebenarnya terjadi pertautan antara estetika dan religiositas seorang Bu Hermien.

Bu Hermien sebagai seorang seniman telah memuliakan kehidupan dalam gerak tarian dengan mengikuti suara-suara alam semesta. Seni dalam hal ini dihayati oleh Bu Hermien sebagai suatu bentuk ritual syukur atas kehidupan serta perlindungan keselamatan yang disadari sesuai dengan tahapan-tahapan kehidupan. Pemahaman Bu Hermien dalam wilayah seni tersebut, sebenarnya baru pada ke-18 segala yang dihayati sebagai ritus seni serta perayaan akan kehidupan difilsafatkan sebagai estetika. Di dunia Barat pada abad ke-18 inilah suatu bentuk

penghayatan akan yang indah dari kehidupan dan dalam hidup dicoba dirumuskan dalam teori seni.

Teori seni sebenarnya merupakan suatu bentuk usaha untuk menjelaskan pengalaman ataupun penghayatan dalam hidup ini. Teori dalam hal ini merupakan bentuk gagasan mengenai terjadinya suatu peristiwa. Bu Hermien memahami suatu teori melalui pengalaman dalam hidup dan dengan akal budi melalui proses abstraksi sehingga secara rasional dalam karyanya terjadi abstraksi yang mengarah kepada kemanusiaan. Jadi dalam hal ini, teori merupakan suatu bentuk abstraksi yang dibangun oleh manusia melalui akal budi atau rasionalitasnya yang kemudian digunakan untuk mengenali bagaimana peristiwa hidup itu berpola sehingga setelah peristiwa tersebut terjadi maka manusia dapat mengetahui nilainya, atau sisi penting dalam peristiwa hidup yang dijalaninya.

Bu Hermien mampu menangkap sisi kehidupan baik mengenai yang indah, yang baik, yang suci berdasar penghayatan dalam hidup Bu Hermien itu sendiri. Penghayatan hidup ini oleh Bu Hermien secara khusus diekspresikan melalui karya tari dan penghayatan akan ilmu dan seni itu sendiri. Bu Hermien telah merayakan serta melakukan tindakan abstraksi melalui akal budinya sehingga mampu mendeskripsikan teori sebagai sistematisasi rasional-logis mengenai seni – yaitu apa yang dialami sebagai indah dalam hidup ini.

Berkaca dari beberapa tulisan Bu Hermien di bidang seni khususnya seni tari, maka secara teori estetika sebenarnya pertama, bahwa estetika dalam beberapa karya Bu Hermien dapat dikatakan bahwa estetika merupakan teori ritual. Artinya secara teori bahwa seni merupakan ritus yang berkaitan dengan upacara penghormatan kehidupan secara

eksotis dan misterius. Dalam teori ritual seni akan menempatkan estetika sebagai bagian dari ritus keagamaan, pemujaan kosmologis, penghormatan kesuburan, serta kepercayaan bahwa kehidupan ada sumbernya – terdapat awal dan akhirnya – dimana kelahiran, kesuburan dalam perkawinan dan kematian diberi ekspresi ritualnya dalam *rites of life passage*.

Pemahaman mengenai seni oleh Bu Hermien sebenarnya juga telah menerapkan teori kedua dari seni bahwa seni merupakan sudut pandang, memikirkan kemudian mengatur pengalaman-pengalaman estetika, lalu merumuskannya sebagai representasi atas suatu realitas. Berdasar teori kedua mengenai seni tersebut, sebenarnya Bu Hermien berusaha untuk menalarkan dan merumuskan apa itu pengalaman estetis yang telah diresapinya, dana pa yang menjadi titik estetis yang merupakan bentuk pengalaman yang tak terucapkan dan tak terulang saat yang mengalami berdecak kagum dalam ekstase estetis.

Terdapat juga teori ketiga mengenai seni dimana seni membingkai estetika sebagai ekspresi energi kreatif dan ungkapan proses kreatif manusia terutama oleh Bu Hermien diungkapkan melalui gerakan yang indah. Terlebih dalam hal tersebut, sebenarnya Bu Hermien telah mampu menerjemahkan teori kelima dari seni dimana seni merupakan usaha mendeskripsikan bagaimana fenomena orang yang mengalami titik estetis saat mengahayati karya seni tari serta memaparkan pemahaman akan estetis sampai ke titik dimana yang mencengangkan sekaligus sublime merasuk dan sebagai pengalaman ekstase spiritual dimana hal tersebut merupakan bentuk pengalaman psiko-bioeksistensial manusia.

Demikianlah seni yang telah dilakukan oleh Bu Hermien yang kemudian dipahami oleh penulis sebagai kepekaan terhadap misteri dan

tendensi kreatif untuk membentuk kehidupan supaya lebih manusiawi dan pada akhirnya menghasilkan rasa “keberadaban” – suatu tolok ukur umum evolusi kemanusiaan. Hal ini sejalan dengan pemikiran Friedrich Schiller yang menyebut tingkat tertinggi peradaban sebagai *Aesthetic State*, suatu situasi hidup bersama yang dikelola oleh rasa “keindahan terdalam.” Dalam hidup bersama tersebut, Bu Hermien tetap mampu menetapkan jati dirinya sebagai seorang ilmuwan maupun seniman; bukan sekedar sosok yang mengikuti rata-rata tindakan pada umumnya atau dalam bahasa Heidegger - tidak mengikuti tindakan *das Man*. Disinilah pentingnya untuk senantiasa menumbuhkan suatu bentuk jati diri.

## V. Jati diri yang paripurna

Pada akhir tahun 2019 seluruh kehidupan di muka bumi ini dihentikan oleh suatu peristiwa yang tidak pernah terbayang sebelumnya dalam kehidupan manusia. Saat itu kehidupan manusia berada dalam bayang-bayang wabah pandemic Corona. Manusia dalam menyikapi pandemi corona yang saat itu sedang melanda dunia ini secara de facto manusia akan memperlakukannya secara beragam. Dalam satu sisi, manusia akan menyikapi pandemi corona sebagaimana orang lain atau kebanyakan manusia menyikapinya. Jadi di sini seseorang hanya larut dalam dalam perilaku kesehariannya saja. Sementara di satu sisi, dalam menyikapi pandemi corona ini manusia juga mampu untuk bersikap secara autentik.

Persis dalam titik inilah penulis melihat bahwa kehidupan Bu Hermien terlihat sebagai bentuk autentifikasi dalam menyikapi situasi yang tidak menentu ini. Pemahaman ini saya dasarkan dari cerita putra

Bu Hermien yang bernama Mas Aji Genjot. Dari cerita Mas Aji tersebut kemudian penulis terbayang akan pemikiran Heidegger - seorang filsuf besar Jerman - mengenai sikap *das Man* ataupun *Dasein* dalam menyikapi setiap peristiwa dalam kehidupan.

Menurut Heidegger bahwa setiap manusia dalam dirinya sendiri terdapat dua cara berada yaitu *das Man* dan *Dasein*. Manusia dalam kehidupan kesehariannya berperilaku sebagaimana *das Man*. Heidegger lebih lanjut menyatakan bahwa pada saat *Dasein* kita terkubur dalam perilaku *das Man*, maka identitas terdalamnya sebagai manusia (*Dasein*) mengalami *Wegsein* (jauh dari dirinya sendiri; berada di tempat lain). Jati diri manusia biasanya berada dalam kondisi ketidakstabilan dan terbiasa akan mengidentifikasi diri dengan identitas yang telah mapan.

Manusia sebagai *das Man* terkadang identitasnya bisa menjadi kabur atau tidak jelas apabila manusia tersebut berada dalam identitas kerumunan manusia. Manusia sebagai *das Man* terkadang juga bisa mengambil jarak dari *das Man* dalam dirinya. Manusia yang mampu mengambil jarak dalam dirinya merupakan manusia terpanggil untuk menjadi manusia autentik. Manusia autentik merupakan manusia yang mampu berelasi secara lebih mendalam dengan dirinya. Pada saat manusia mampu berelasi lebih mendalam dengan dirinya, maka manusia tersebut telah memasuki identitas terdalamnya sebagai *Dasein*. *Dasein* itu bukan "sesuatu"; dan apabila hendak dikatakan "apanya", maka *Dasein* adalah entitas yang lentur. *Dasein* bukan subjek juga bukan dunia. *Dasein* terletak di antara subjek dengan dunia dan *Dasein* ada di dalam dunia. Menurut Heidegger bahwa istilah *Dasein* dapat merujuk pada yang terdasar dari manusia; manusia ada terlempar begitu saja di dunia dan manusia berelasi dengan dunia; dan dalam situasinya ini, *Dasein* bebas

untuk memutuskan apakah menjadi dirinya sendiri atau menghilangkan dirinya dalam kerumunan *das Man*.

Namun terkadang Heidegger sering menggunakan istilah *das mensliche Dasein* (*human Dasein*) untuk merujuk bahwa *Dasein* ini seperti “jati diri” manusia yang sesungguhnya; sehingga kata *Dasein* menunjukkan bahwa relasi paling penting manusia adalah dengan Sang Ada; dan *Dasein* dalam pengertian ini merupakan gembala atas *Sein* (Sang Ada). Melalui relasinya dengan Sang Ada (*Seyn, Be*), maka *Dasein* sangatlah paham bahwa dasar terdalam diri *Dasein* adalah menjadi makhluk-menuju kematian; *Dasein* adalah sebuah *Sein-zum-Tode*. Heidegger dalam refleksinya menyatakan bahwa sebelum manusia menjadi makhluk yang mengatakan *cogito ergo sum* (aku berpikir maka aku ada), maka pertamanya manusia merupakan makhluk *ego sum moribundus* (aku ini sedang mati); sehingga sesungguhnya bahwa manusia bukanlah makhluk-berpikir tetapi ada-menuju-kematian.

Fakta dasar bahwa manusia merupakan ada-menuju-kematian ini yang sering dilupakan sehingga *Dasein* sering terjebak dalam cara berada *das Man*. *Dasein* sering terkubur oleh cara berada *das Man* karena manusia pada dasarnya mempunyai kecenderungan untuk tidak mau menatap dengan jujur bahwa manusia adalah makhluk yang bisa mati. Hal ini sangat terlihat di masa pandemi corona di mana segala perilaku manusia yang hanya disibukkan oleh percakapan yang bersifat hoax, ataupun teori konspirasi dan bahkan memanipulasi covid-19 untuk suatu ambisi politis dan teoritis. Sikap demikian merupakan suatu gejala jatuhnya *Dasein* ke dalam *das Man*. Melalui konsep teoritisnya, *das Man* berusaha menaklukkan dunia dengan menjinakkan rasa takutnya yang membawa kepada kematian. Manusia (*Dasein*) yang bersifat temporal yang dalam



pengertian tidak kekal, dan mortal berusaha melarikan diri dari fakta itu dengan berlindung di balik teori-teori yang oleh *das Man* dianggap *intemporal* (kekal), yang selalu ada-hadir secara pasti.

Perasaan takut akan kematian tidak lebih meningkat dari keadaan sebelum pandemi, namun cara-cara untuk melupakan atau mengalihkannya dapat berevolusi dari setiap zaman maupun peradaban. Meskipun demikian, kecanggihan yang meningkat dalam cara mengelak dari kematian tersebut tidak akan pernah dapat menghapus realitas kematian itu sendiri. Manusia senantiasa menyongsong kematian baik dalam situasi apa pun. Selama masa “normal” sebelum pandemi corona terjadi, manusia dipenuhi dengan kesibukan dan hiruk pikuk dunia yang seolah memberikan kekebalan dari perasaan primitif manusia itu melalui makna. Dalam fakta dasar bahwa sesungguhnya tidak ada yang lebih irrasional daripada berada-untuk-tiada.

Suatu pemahaman manusia bahwa ada-menuju-tiada yang dapat menimbulkan pertanyaan *cognitive dissonance* dapat dipahami dengan berbagai cara seperti pengharapan radikal akan eksistensi “*post-mortem*” yaitu memadamkan sama sekali eksistensi yang pada hakikatnya negatif atau dengan melihat siklus kosmis eksistensi dan non-eksistensi. Dalam pengertian tersebut maka dibutuhkan suatu pergumulan makna yang sangat intens supaya manusia ada-menuju-kematian; sebab berada-menuju-tiada adalah keniscayaan dari segala yang fana.

Pada saat dunia yang dikenal dan dipahami oleh manusia ini terhenti oleh pandemi corona serta ancaman kematian berada di depan mata, maka realitas terkelupas dan tersingkaplah bahwa manusia memang berada-menuju-kematian. Sebenarnya kematian merupakan suatu peristiwa yang sangat wajar yang dialami oleh setiap makhluk hidup termasuk

juga manusia. Namun, kematian yang diangkat sebagai suatu tema dapat menimbulkan suatu teror. Tematisasi kematian merupakan pengkhotbah ulung yang sesungguhnya “*Prediger des Todes*” – pengkhotbah kematian – demikian dikatan oleh Nietzsche.

Namun dibalik teror tematisasi kematian yang terasa sangat menakutkan terdapat suatu bentuk harapan. Hidup ini memang menuju-kematian dan dalam rentang menuju-kematian inilah terdapat suatu harapan. Harapan ini menjadi landasan pemahaman manusia bahwa hidup pasti akan berakhir dalam kematian, namun dalam harapan kematian bukanlah sekedar kematian. Dalam suatu harapan, kematian bukanlah kematian. Masalah dengan penerimaan terlalu cepat akan kematian – bukan dalam arti *memento mori*, tetapi sebagai fakta natural yang kemudian menjadi normatif – adalah fatalisme naturalistis yaitu menyempitnya rentang harapan karena menyerah pada determinisasi kosmos sebagai realitas akhir.

Manusia sesungguhnya tidak takut akan kematian yang bermakna, tetapi manusia tidak sanggup menanggung kesia-siaan yang melekat pada kematian yang sifatnya acak. Manusia apabila tidak sanggup memikul absurditas ini maka manusia akan berhenti berharap. Padahal sebenarnya harapan-lah yang memaknai hidup manusia – seabsurd apapun tampaknya. Manusia yang kehilangan harapan akan semakin memperburuk keadaannya. Bahwa kehilangan harapan itu sendiri; dalam arti temporal dan faktual adalah hal yang paling tak tertahankan, hal yang tak terpikul sama sekali bagi kebutuhan-kebutuhan manusia.

Maka atas pertimbangan tersebut, harapan radikal akan eksistensi “*post-mortem*” menjadi masuk akal bukan untuk kematian, melainkan justru untuk kehidupan itu sendiri, yakni untuk eksistensi “*ante-*

*mortem*". Dengan adanya harapan maka kematian menjadi tidak begitu menakutkan bagi manusia. Harapam menjadikan manusia untuk tidak fokus pada kematian, melainkan menjadi fokus pada kemungkinan untuk lahir selagi manusia hidup. Bukan mortalitas melainkan natalitas yang memampukan manusia untuk dapat bertindak....bertindak dan memulai sesuatu secara baru adalah sama – demikianlah Arendt mengatakannya.

Melalui harapan yang ada dalam diri setiap manusia maka manusia akan senantiasa fokus pada natalitas yaitu senantiasa lahir dalam kehidupan melalui bertindak serta memulai sesuatu secara baru sebagaimana ditekankan oleh Arendt. Maka di masa pandemi corona ini manusia akan mempunyai pegangan dalam kehidupan berupa harapan. Harapan adalah kekuatan manusia dalam menjalani kehidupan. Harapan jugalah yang menggerakkan manusia untuk berbuat nyata dalam kehidupan ini.

Sebagaimana menjadi autentik dan tidak menjadi das Mas dalam pengetahuan Heidegger, maka Bu Hermien telah mewujudkan keautentikan jati dirinya. Bu Hermien sudah menggapai jati dirinya tidak melalui jalan ramai yang banyak dilalui oleh kebanyakan orang, namun melalui jalan sunyi dimana autentifikasi personal dapat terwujud. Melalui harapan jualah Bu Hermien menancarkan keilmuan dan kesenimanannya. Dan melalui harapan ini pula Bu Hermien senantiasa menatap masa depan dalam visi yang senantiasa diberikan kepada orang lain untuk tetap semangat dalam menjalani kehidupan dan berani menatap masa depan dengan ungkapan Bu Hermien – “eh...kabeh mesti iso dilakoni’ – semua pasti bisa dijalani. Melalui harapan yang kuat ini pula Bu Hermien berani menatap kekuatan Sang Waktu diaman kematian pasti akan mendatangi setiap insan manusia.

*Sein-sum-Tode* – ada menuju kematian, demikianlah Heidegger memproklamirkan keadaan manusia. Bu Hermien telah paripurna dalam menjalani kehidupan ini, namun jati diri yang autentik senantiasa teringat dalam kenangan baik melalui karya maupun sumbangan pemikiran dalam dunia akademis maupun di masyarakat. Senyum Bu Hermien yang senantiasa memberikan semangat dan motivasi merupakan senyuman yang tulus bukan sebagai wujud topeng manusia – dalam bahasa Gabriel Marcel.

Terima kasih atas berbagai obrolan yang selama ini telah dilakukan oleh Bu Hermien dengan penulis baik di kampus ISI Yogyakarta maupun di rumah Bu Hermien sambil ditemani juga guyonan alm. Pak Djijo suaminya. Penulis ucapkan terima kepada Mas Aji Genjot, Rani dan Riris atas obrolannya selama ini yang juga sebagai putra-putri Bu Hermien sekiranya akan meneruskan harapan Bu Hermien di keluarga. Selamat menari dalam keabadian bersama para kudus di surga, sebab tari adalah wujud syukur atas kemuliaan hidup dari Sang Maha Ada bagi Sang Maha Ada.





# Memorabilia bagi Sang Penari Hermien Kusmayati

**Suminto A. Sayuti**

Penyair dan Guru Besar Universitas Negeri Yogyakarta

Engkaulah yang mengajariku. Dari hari ke hari. Dari sembah purwa hingga sembah wasana. Dari sembah raga sampai pun sembah kalbu. Juga sembah jiwa dan sembah rasa. Lewat ketukan jari-jemarimu. Engkau pun menari di pundak gelombang. Sehelai selendang. Selembar kehidupan. Dari padhang hingga ulihan.

Tak terduga begitu cepat saat-saat merapat.

Hari-hari menanggalkan malam. Hati pun tiba-tiba terkesiap. Sisanya cuma patahan kelam. Tapi juga potongan cahaya. Blencong tarantemaram.

Kini kita dipisah cuaca. Engkau ada dalam tiada.

Pandang mata tersekat jendela-kata. Engkau pergi untuk kembali. Dari Sunyi kembali ke Sunyi. Abad yang abadi. Adalah baris-bait puisi. Tertulis dan dibaca. Di helai kertas bergaris. Tak habis-habis.

Inilah dua tapak tanganku yang doa. Inilah luas dadaku yang rongga. Inilah keping hatiku yang cinta.

Inilah jiwaku yang tak lagi ronta. Kulepas engkau kepada Yang  
Punya. Bersama gending. Bersama kembara angin. Baris-bait puisi  
yang cempaka. Asap pun mengudara. Bersama kepingan doa. Hujan  
bunga memenuhi semesta.

Selamat istirahat, wahai sahabat. Kelak, kita pun bakal kembali  
berjabat. Dengan erat. Dengan erat.

# Mbak Hermien, Sahabat Sejatiku

**Sri Rochana Widyastutieningrum**

Guru Besar di Program Studi Tari Institut Seni Indonesia Surakarta

Setahun yang lalu Prof. Dr. Hermien Kusmayati yang akrab saya panggil mbak Hermien telah menghadap Tuhan Yang Maha Kasih, tetapi kenangan tentang mbak Hermin bagi saya masih terasa hangat dan tidak terlupakan. Banyak sekali kenangan saya dengan mbak Hermien, dan dalam tulisan ini saya menyampaikan beberapa serpihan kenangan saya.

Saya mengenal mbak Hermien pada tahun 1976, ketika saya menjadi mahasiswa di Akademi Seni Tari Indonesia (ASTI) Yogyakarta. Kala itu mbak Hermien masih gadis muda yang cantik dan sangat halus, lembut tutur katanya, Senyumnya selalu menghiasi wajahnya yang manis dan meneduhkan banyak orang. Sejak itu saya telah mengagumi mbak Hermien, bahkan saya selalu melirik ke ruang di mana ia duduk ketika lewat depan kantornya. Ketika acara workshop tari yang diselenggarakan setiap hari Sabtu, ajang di mana mahasiswa dan dosen Jurusan Tari bisa bersama-sama menari seringkali saya memandangi segala gerakannya.

Akan tetapi, pada tahun 1977 saya harus pindah kuliah di Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Surakarta, sehingga interaksi saya dengan mbak Hermien terputus. Sejak tahun 1991, saya dipertemukan lagi pada berbagai kegiatan yang dilakukan oleh Masyarakat Seni



Pertunjukan Indonesia (MSPI). MSPI memiliki berbagai kegiatan, di antaranya Temu Ilmiah dan Festival yang dilakukan dari daerah ke daerah. Saya dan mbak Hermien sering bersama mengikuti Temu Ilmiah dan Festival tahunan yang dilakukan MSPI, di antaranya: di Flores, Bali, Lombok, Kalimantan, Padangpanjang, dan Solo. Saya sebagai pengurus MSPI, dan mbak Hermien sebagai Dewan Pakar. Interaksi selama kegiatan semakin bertambah akrab dan dekat, bahkan dalam kegiatan MSPI, di mana ada mbak Hermien, di situ ada saya. Melalui kegiatan MSPI ini, kami semakin mempunyai banyak teman di berbagai daerah di Nusantara, bahkan dunia.

Pada waktu yang sama, saya dan mbak Hermien bertemu di berbagai kegiatan terkait dengan Badan Akreditasi Nasional Perguruan Tinggi (BANPT), juga dalam berbagai rapat yang diselenggarakan BANPT di Jakarta atau Bogor. Kami menjadi asesor BANPT, sehingga kami sering melakukan kegiatan visitasi ke berbagai program studi di berbagai Perguruan Tinggi Seni maupun Perguruan Tinggi bukan Seni yang menyelenggarakan program seni. Saya dan mbak Hermien juga menjadi tim yang dibentuk Dirjen Dikti, di antaranya : tim Persiapan Internasionalisasi Perguruan Tinggi dan tim Pengembangan Perguruan Tinggi Seni yang di antaranya melahirkan usulan pemberian dana Muhibah Seni bagi Perguruan Tinggi Seni pada tahun 2010 an. Selama interaksi ini, saya semakin dekat dengan mbak Hermien, apalagi kami sering tidur bersama dalam satu kamar. Kami sering saling bercerita tentang pengalaman dan tentang keluarga. Mbak Hermin selalu bangga dengan keluarganya, dan kebahagiaannya bersama keluarganya. Ia sangat percaya pada putra dan putrinya, dan pendidikan sangat penting bagi putra dan putrinya, maka ketika putrinya harus studi di luar negeri,

ia mendukung sepenuh hatinya. Saya sependapat dengan pandangan itu, kebahagiaan keluarga menjadi tujuan hidup kami. Segala aktivitas kami untuk mendukung tercapainya kebahagiaan keluarga. Pendidikan anak-anak sangat penting untuk dapat menghantarkan mereka pada kehidupan yang layak dan masa depan lebih baik.

Waktu berjalan terus seiring dengan berbagai aktivitas yang cukup padat yang saya lakukan. Pada tahun 2001 saya memutuskan untuk studi S3 di Universitas Gadjah Mada Yogyakarta. Mbak Hermien memberi dorongan kepada saya, bahwa saya pasti bisa menyelesaikan studi S3 dengan baik. Itu menjadi salah satu penambah semangat saya untuk belajar lebih baik. Waktu itu, belum banyak dosen yang melakukan studi S3, saya memberanikan diri mengawali dan pada tahun berikutnya banyak dosen di ISI Surakarta (kala itu STSI Surakarta) mengikuti jejak studi S3, baik di Universitas Gajah Mada, Universitas Airlangga, dan Universitas Udayana. Mbak Hermien menjadi salah satu penguji saya pada ujian Sidang Terbuka Promosi Doktor pada 28 Maret 2006, dan Gelar Doktor saya raih pada awal tahun 2006.

Pengalaman yang tidak terlupakan juga terjadi dengan pemberian dukungan mbak Hermien pada berbagai kegiatan yang saya lakukan. Saya bersama teman-teman di Solo mempunyai kegiatan yang bertajuk Hari Keperkasaan Perempuan. Kegiatan ini diselenggarakan dalam rangkaian memperingati Hari Kartini. Kegiatan ini mulai diselenggarakan tahun 2003. Acara ini dirancang dengan memilih tajuk Keperkasaan Perempuan, dengan harapan perempuan-perempuan menyadari keperkasaannya dan atau berusaha untuk menjadi perempuan perkasa. Pada waktu itu diselenggarakan kegiatan seminar dan pertunjukan tari yang menghadirkan para koreografer perempuan dalam pertunjukan tari dan

pembicara perempuan dalam kegiatan Seminar. Pada penyelenggaraan seminar 2008 menghadirkan lima orang pembicara perempuan yang bergelar Guru Besar, yaitu : Prof. Dr. Hermien Kusmayati, Prof. Dr. Tati Narawati, Prof. Dr. Endang Caturwati, Prof. Dr. Nanik Sri Prihatini, dan Prof. Dr. Sri Rochana Widyastutieningrum. Panitia tidak menyiapkan dana untuk transport dan honor bagi mereka, tetapi mereka hadir dengan suka rela mendukung acara saya.

Seminar pada peringatan hari Kartini yang diselenggarakan pada waktu itu, para pembicara mengajak kaum perempuan memahami dirinya sebagai perempuan yang mempunyai kekuatan dan peran yang sangat penting dalam kehidupan ini. Pemahaman selama itu, perempuan biasanya terbatas pada pemikiran konvensional yang berpijak pada konsep biologis. Perempuan identik dengan sosok seorang ibu. Kita diberi gambaran tentang ibu yang mengandung, melahirkan, menyusui, yang memberi kehangatan dan melindungi anak-anaknya. Kita kenal konsep tradisi yang memberi gambaran tentang perempuan. Perempuan selalu dekat dengan tugasnya di *dapur*, *sumur*, dan *kasur*. Konsep yang lain menyatakan tugas perempuan itu *macak*, *masak*, *manak*. Konsep yang lain perempuan itu *kanca wingking*. Perempuan itu harus mengabdikan pada laki-laki ibarat *swarga nunut neraka katut*. Berabad-abad yang lalu kita mengenal pemahaman: perempuan sebagai konsep biologis.

Akan tetapi sejak seabad yang lalu, R.A. Kartini menawarkan konsep baru tentang perempuan. Maka konsep tentang perempuan mulai berubah, bukan hanya konsep biologis, tetapi menjadi konsep perilaku, konsep perempuan Indonesia harus pemikir, dan aktivis, yang berusaha melakukan pembebasan kaumnya atau lebih luas bangsanya dari jerat

kemiskinan, kebodohan, keterpinggiran politik, dominasi budaya, di dalam masyarakat .

Saya mengenal mbak Hermien sebagai Kartini masa kini yang secara gigih berjuang untuk kemajuan bangsanya, terutama lingkungan di mana mbak Hermien mengabdikan sebagai dosen atau pendidik di ISI Yogyakarta. Perannya di ISI Yogyakarta juga meningkat sejalan dengan jabatan yang disandanginya. Ketika mbak Hermien sebagai Wakil Rektor I (kala itu masih dengan sebutan Pembantu Rektor I), saya juga menyusul sebagai Wakil Rektor I. Ketika mbak Hermien menjabat sebagai Rektor ISI Yogyakarta, saya juga menjadi Rektor ISI Surakarta. Oleh karena itu, interaksi kami semakin sering bertemu dalam berbagai forum, baik yang diselenggarakan Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan, terutama Direktorat Jenderal Pendidikan Tinggi, Majelis Rektor, Badan Kerjasama Perguruan Tinggi se Jawa Tengah dan Daerah Istimewa Yogyakarta, Badan Kerjasama Perguruan Tinggi Seni, maupun pada Festival Seni yang diselenggarakan Perguruan Tinggi Seni. Peran dan tugas yang hampir sama, membuat kami semakin sering berdiskusi mengenai berbagai hal yang harus kami lakukan, mbak Hermien menjadi teman sharing yang sabar mendengarkan dan memberikan pandangan dan pendapatnya.

Pengalaman lain yang tidak terlupakan adalah mbak Hermien adalah petualang yang suka bertualang ke berbagai tempat dan budaya di Indonesia dan dunia. Dalam kegiatan ini saya sempat mengikuti petualangannya dengan mengunjungi Singapura dan Malaysia dengan pesawat Lion berangkat dari bandara Adi Sucipto Yogyakarta. Tour ini dipimpin mbak Hermien dengan biaya yang terjangkau, dari Yogya menuju Singapura langsung mengunjungi tempat wisata dan bermalam di Singapura. Paginya kami menuju Malaysia dan menuju tempat

wisata dan bermalam di Malaysia. Hari berikutnya melanjutkan acara mengunjungi tempat wisata dan belanja dan pulang ke Yogya.

Saya dan suami juga mengikuti petualangan mbak Hermien di Karimunjawa. Kami berangkat dari Semarang menuju Karimunjawa dengan kapal cepat selama 2 jam. Kami menginap di pulau kecil Menjangan Kecil, yang terdapat rumah-rumah atau motel kecil di pulau itu. Di pulau itu kami bisa berendam di pantai yang konon tingkat kadar garamnya tinggi sehingga ketika kami berendam tubuh dapat mengapung di atas air laut. Menurut mas Marjiyo, air garam dapat menjadi sarana terapi yang baik untuk kesehatan manusia. Seingat saya, kami menginap tiga hari di pulau itu. Ketika pagi, kami bisa menikmati matahari terbit, dan ketika sore bisa menikmati matahari terbenam, sungguh indah alam Karimunjawa, dan kami merasa dimanjakan dengan keelokan alam di pulau itu. Kala itu kami tidak memikirkan bahwa bila air laut naik, kami bisa tenggelam di pulau itu. Di siang hari, dengan kapal kami menuju laut untuk melihat ikan lumba-lumba dan berbagai ikan yang berwarna warni, karena air laut sangat jernih sehingga ikan tampak dengan jelas. Mbak Hermien dan beberapa peserta tour yang lain terjun ke laut dan berenang dengan pelampung. Mbak Hermien bahkan berani ditenggelamkan ke dasar laut untuk di ambil gambar dokumentasinya. Saya memberanikan diri terjun ke laut, tetapi kedalaman laut yang kelihatan dangkal ternyata sangat dalam, saya ketakutan dan berusaha mendekati kapal dan naik lagi ke dalam kapal. Suami saya yang melihat saya ketakutan hanya tersenyum. Mbak Hermien tetap di laut, bahkan kadang-kadang menyelam dengan gambira. Memang mbak Hermien dan mas Marjiyo pasangan serasi, tidak hanya di darat, tetapi juga di laut.

Pengalaman yang lain, saya terlibat dalam proses rekonstruksi tari Bedhaya Pitutur Jati di Pakualaman, Yogyakarta. Saya terlibat dalam proses rekonstruksi tari Bedhaya Pitutur Jati ini, karena mbak Hermien berkeinginan tari ini disajikan oleh para Guru Besar. Tari ini disajikan oleh tujuh orang penari. Penari pendukung terdiri dari 3 orang penari perempuan dan 4 orang penari laki-laki, yaitu: Prof.Dr. Hermien Kusmayati, Prof. Dr.Nanik Sri Prihatini, dan Prof. Dr Sri Rochana Widyastutieningrum, Prof. Dr. Sumandya Hadi, Prof. Dr. I Wayan Sudana, Prof. Dr. Jajuli, dan Prof Dr, Slamet Suparno. Tari Bedhaya ini disajikan dalam Peringatan Jumenengan Paku Alam X di Pura Pakualaman Yogyakarta. Ketika pada tahun berikutnya, tari ini akan disajikan kembali pada peringatan di Pakulaman, mbak Hermien sakit dan harus opname di Rumah Sakit Bethesda. Tari Bedhaya Pitutur Jati tetap disajikan tanpa didukung mbak Hermien, tetapi pada kesempatan itu terjadi perubahan penari, empat orang penari perempuan dan tiga penari laki-laki, yaitu: Prof. Dr.Nanik Sri Prihatini, dan Prof. Dr Sri Rochana Widyastutieningrum, Prof. Dr. Indah. Prof. Dr.Erni Setyowati, Prof. Dr. Sumandya Hadi, Prof. Dr. I Wayan Sudana, dan Prof. Dr. Jajuli.

Pengalaman bersama menari dengan mbak Hermien terjadi pula pada peringatan ulang tahun Prof. Dr. R.M. Soedarsono ke 80 di Pendopo SMKI Yogyakarta. Waktu itu, saya diminta oleh mas Lono Simatupang untuk menari pada acara mangayubagyo ulang tahun Prof. Dr. R.M. Soedarsono,. Saya dan mbak Hermien merencanakan menari Retno Tinandhing. Akan tetapi kami tidak dapat mempersiapkan latihan dengan baik, karena kami berada di tempat yang berbeda, saya di Solo dan mbak Hermien di Yogya, dan kami sibuk dengan aktivitas masing-masing. Kami sempat mengadakan latihan sebelum pertunjukan, Saya

dan mbak Hermien merasa, yang penting kami menari dalam ulang tahun guru tercinta kami.

Pengalaman penting yang kami rasakan sebagai pimpinan Perguruan Tinggi sangat banyak, berliku, dan keras. Dalam memimpin kami sering menghadapi tekanan dari berbagai pihak yang tidak sependapat atau menentang pada satu kebijakan yang harus dilakukan oleh Rektor. Kami sering mendapat serangan yang dilancarkan tidak hanya dengan cara yang rasioanal, tetapi kadang-kadang juga tidak rasional. Pemimpin perempuan juga kadang-kadang dipandang enteng oleh sebagian orang, seolah meremehkan pada kemampuan kami. Oleh karena itu, pemimpin perempuan harus lebih tegar, gigih, berani mengambil sikap, dan tetap berpijak pada aturan-aturan yang berlaku. Kami saling memberi dukungan ketika di antara kami menghadapi permasalahan. Selama ini, Perguruan Tinggi Seni memiliki berbagai program yang belum bisa dilaksanakan secara baik, karena itu seringkali dalam rapat di Dirjen Dikti, hal itu kami usulkan dan kami perjuangkan agar dilaksanakan dengan baik. Terkait dengan borang Penilaian di BANPT, kami merasa isian borang yang berlaku tidak sesuai dengan kondisi dan situasi Perguruan Tinggi Seni, terutama menyangkut: rasio jumlah dosen dan mahasiswa. Perguruan Tinggi Seni pada mata kuliah tertentu, rasio dosen dan mahasiswa : 1: 5n sementara rasio dosen dan mahasiswa yang ditentukan BANPT:1 :40. Terkait dengan pengakuan penciptaan karya seni agar dihargai setara dengan karya ilmiah yang dipublikasikan pada jurnal internasional juga kami perjuangkan, meskipun hasil yang dicapai belum menggembirakan.

Alhamdulillah, kami dapat menyelesaikan tugas sebagai Rektor dengan lancar dengan berbagai prestasi yang dihasilkan. Kami kembali sebagai dosen biasa yang menekankan aktivitas pada pendidikan,

penelitian dan pengabdian kepada masyarakat. Pada tahun 2018 dan 2019, kami mendapat dana penelitian dari DRPM Dikti. Kami bersama presentasi proposal penelitian di Bogor, dan pada akhir tahun 2019 kami bertemu lagi dalam presentasi laporan hasil penelitian di Bogor. Kami tetap saling menyapa, berkabar tentang berbagai kegiatan. Pertemuan saya dengan mbak Hermien yang terakhir pada saat menyiapkan pertunjukan tari Bedhaya Pitutur Jati di Pura Pakualaman. Saya mendapat kabar mbak Hermien telah dipanggil menghadap Tuhan yang Maha Kasih setelah beberapa hari sempat opname di Rumah Sakit, Saya ingat mbak Hermien selalu mengkhawatirkan kesehatan mas Marjiyo yang sempat direncanakan akan menjalani operasi Jantungnya. Akan tetapi Tuhan berkehendak lain, mas Marjiyo yang menghantarkan istri tercinta menghadap Tuhan Yang Maha Kasih. Semoga arwah mbak Hermien berada dalam naungan keteduhan Tuhan Yang Maha Kuasa.

Persahabatan yang sejati, tidak selalu terjadi meskipun kita sudah lama berteman, tetapi persahabatan saya dengan mbak Hermien menjadi persahabatan sejati, kami saling mengasihi sebagai sahabat, saling menghargai, berbagi dalam suka dan duka, saling memberikan dukungan dan saling berbagi pengalaman. Persahabatan saya dan mbak Hermien tidak pernah diwarnai dengan konflik dan perbedaan pendapat. Mbak Hermien lebih dewasa dan sangat ngemong dengan para sahabatnya, bahkan tidak hanya dengan saya. Mbak Hermien pantas menjadi panutan kita semua, karena sikapnya yang terbuka, menerima siapa saja tanpa pilih-pilih, dan tetap bersahabat. Saya banyak sekali belajar dari mbak Hermien.





# Prof. Hermien Sosok Ibu, Guru, Motivator dan Inspirasi

**Paramitha Dyah Fitriasari**

Kaprodi Magister Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Universitas  
Gadjah Mada

Prof. Dr. Hermien Kusmayati, S.S.T., S.U. adalah nama yang sudah sering saya dengar sejak saya mengawali masa-masa kuliah dan sudah menjadi sosok idola. Disertasi beliau sudah berlalu lalang dalam pikiran saya. Hingga tiba saat saya berkesempatan bertemu langsung saat saya kuliah S2 di program studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa UGM. Seperti seorang *fans* yang bertemu idolanya, sepanjang kelas saya hanya bisa bengong dan terpukau. Sosok profesor perempuan yang sangat halus, lembut, namun tegas. Beliau sangat mendukung ketika saya yang tidak punya latar belakang pendidikan tari namun ingin menjadi peneliti di bidang tari. Beliau tak hanya memberikan semangat secara oral, bahkan meminjamkan buku-buku literatur, dan mengirim berbagai pendukung akademis. Sering juga saya diminta mampir, baik di Jurusan Tari ISI Yogyakarta maupun di Gedung Rektorat bahkan saya harus *sowan* dan antri ketika beliau menjabat Rektor ISI Yogyakarta.

Waktu bergulir hingga tiba saatnya seorang *fans* dari Prof. Hermien ini memiliki kesempatan yaitu menjadi *partner* mengajar beliau di UGM. Bahagia sekaligus *deg-deg-an* luar biasa, namun lagi-lagi pribadinya yang humanis dan sosok keibuannya mampu meleburkan kami. Kami pun

kemudian menjadi *partner* membimbing, mengajar, menguji, dan yang sering sekali Prof Hermien lakukan adalah mengajak jalan-jalan.

*“Saya besok ada tugas di Madura, ikut yuuuuk”*

Itulah salah satu contoh ajakan dari beliau yang sering saya dengar. Sebuah apresiasi yang luar biasa bagi seorang *fans* ini. Tanpa sungkan dan membedakan beliau mengajak berpikir kritis dan memberikan perpektif baru bagi saya yang memiliki hobi menari, tetapi ingin menjadi pengkaji.

Perjalanan indah penuh cerita dihabiskan bersama Prof. Hermien. Namun, beberapa waktu menjelang akhir hayatnya, kondisi kesehatan Prof Hermien menurun. Suatu ketika beliau sempat jatuh sehingga harus berjalan dengan bantuan tongkat, saya juga menyaksikan ketika beliau tiba-tiba pingsan saat menguji mahasiswa, wajah beliau yang mulai pucat, hingga tiba saat saya mendapat pesan melalui whatsapp :

*“Mbaaa... saya besok akan operasi Jantung yang kedua. Minta doanya yaaaa... Oiya saya titip kelas yaaa... saya titip semua bimbingan yaaa... Maaaf jika semester ini saya ga maksimal karena kondisi. Lanjutkan yaaa...”*

Dan ternyata itu pesan terakhir sebelum beliau kembali kepada Tuhan.

Prof Hermien...Terimakasih sudah menerimaku, sudah mau menjadi sosok ibu buatku, sudah mau memberi semangat dan didikan yang luar biasa. Pribadi yang detail, teliti, tegas namun tetap memiliki hati yang lembut itu bagi saya sesuatu yang luar biasa. Satu hal yang masih saya ingat pesan beliau ialah “jangan pernah lelah untuk menjadi seorang guru

yang punya empati". Berlembar-lembar pun rasanya tidak cukup untuk menumpahkan kesan selama menjadi anak, murid, sekaligus kolega Prof Hermien. Sampai kapanpun saya tetap muridmu Prof... Terimakasih untuk semuanya nggih.... Damai di Surga Keabadian .

*With Love*





# Mbak Hermien dalam Kenanganku

**Wienarsi Lies Apriyani**

Dosen di Program Studi Tari, Institut Seni Indonesia Yogyakarta

Ketika tahun kedua (1979) saya tinggal di Yogyakarta, kos di daerah Wijilan di tempat Bu Wargo, di sana ada Mbak Jiyu W. dan Mas A.Sutarno. Sebagai perantauan dari Purwokerto Banyumas masih sangat ndesa memasuki dunia baru dengan *culture* yang berbeda . Hal ini membuat saya takut dan hati hati dalam pergaulan di lingkungan kota seni dan budaya yang dalam padangan saya saat itu sebagai pusat budaya jawa yang luhur , penuh dengan tatanan yang halus dan tinggi. Di Wijilan saya tinggal bersama Mbak Jiyu yang kakak kelas 2 tahun di atas saya di SMKI Konri Yogya, dan Mas Tarno demikian saya memanggilnya seorang guru seni yang juga alumni SMKI Konri. Rupanya saya tidak salah untuk memilih tempat tinggal di Yogya , sesuai dengan yang dipesankan orang tua saya Ketika melepas saya untuk sekolah seni di luar kota. Tinggalah kos di tempat yang ada induk semang dan teman satu sekolah. Mbak Jiyu dan Mas Tarno kala itu sudah bergabung sebagai penari di Ambarukmo Hotel bersama teman teman ASTI dan penari gaya Solo pada jamannya. Di Wijilanlah saya pertama mendengar nama Mbak Hermin yang menjadi teman Mbak Jiyu dan Mas Tarno di Ambarukmo Hotel, yang saat itu masih kuliah di ASTI. Rupanya Mbak Hermin adalah MC pertunjukan sendratari Ramayana di restaurant Ambarukmo yang pernah saya lihat

kala saya diajak menginap dan makan di restaurant Ambarukmo oleh Bude Mamah dari Jakarta yang pernah merawat saya waktu balita sakit sakitan. Kesan pertama mendengar suara MC Mbak Hermin terkagum kagum dengan suara yang lembut mendayu dan mendesah , serta bahasa inggris yang fasih , membuat saya *dlongop*. Selanjutnya saya melihat ujian resital karyanya Banjaransari, sejak saat itu saya sering mendengar nama Mbak Hermin bersama Pak Marjiyo teman di Ambarukmo dan ASTI yang kemudian menjadi suami istri. Pada saat saya melanjutkan kuliah di ASTI th 1982 beliau berdua sudah menjadi pengajar, pada waktu itu kami mahasiswa ASTI jadi mempunyai kesempatan untuk belajar tari di Pura Pakualaman, besama Almarhum Bu Lomo. Mbak Hermin yang konon asli Madura pada tahun tahun itu menjadi penari di Pura Pakualaman, beliau selain mengadakan penelitian mengenai seni tari di Pura Pakualaman , juga membuat karya tari gaya Pakualaman. Merupakan kesempatan dan pengalaman tak terlupakan Ketika Mbak Hermin sekalian mengajak putra putri teman jurusan tari ISI Yogyakarta yang kala itu masih anak-anak untuk menari di Pura Pakualaman. Kala itu anak anak terlibat dalam rekonstruksi Bedhaya Endol-Endol, yang merupakan bedhaya Pura Pakualaman susunan khusus untuk anak anak. Putra putri yang terlibat kala itu yaitu Dik Anis putri Mas Bambang, Dik Rani dan Dik Riris putri dari Mbak Hermin. Dik Oyie putri dari Mbak Jiyu, Dik Ratih Putri dari Mbak Indah, Dik Sekar dan Dik Titis putri dari Mbak Tutut, dan Dik Ayis putri Mbak Nuk, serta Dik Sikha anak saya sendiri . Dengan kelembutan seorang Ibu, Mbak Hermin melatih anak anak dengan telaten dan sabar. Saat itu anak anak ini masih sekolah di TK dan SD, kini anak anak yang membawakan bedhaya Endol-Endol hampir semuanya sudah menjadi Ibu.



Gambar Bedhaya Endol Endol dengan peran Endel (Rani), Pajeg ( Anis), Gulu ( Oyie), Dhadha ( Riris), Buncit (Ratih). Apit ngajeng (Ayis), Apit wngking ( Sekar), wedhalan ngajeng( Riris), Wedhalan wingking (Sikha)  
(Foto: dokumen pribadi)



Gambar Bedhaya Endol-Endol rakit mlebet lajur (Foto: dokumen pribadi)



Kesempatan kedua diberikan Mbak Hermin pada anak saya Sikha untuk dijadikan patah bersama Raras putri Mbak Tutik Winarti, ketika Keluarga Pura Pakualaman GPH Angling Kusumo mempunyai hajat mantu di Pura Pakualaman dan di Hotel Royal Ambarukmo. Kenangan berikutnya masih di Pura Pakualaman Ketika beliau menyusun tari bedhaya Angron Akung, saat dipertunjukan saya diminta untuk membantu Rias dan busana yang waktu itu menggunakan rias paes pengantin dengan gelung bokornya, dan busana kain dan mekak gaya Pakualaman.



Gambar Bedhaya Angron Akung susunan Prof. Hermin di Pura Pakualaman.  
(Foto: dokumen pribadi).

Kesempatan menari bersama Mbak Hermin yaitu pada th 1998, satu team ke Fukuoka Jepang sebagai penari pada malam penganugerahan

*Fukuoka Prize* kepada Prof. Dr. R.M. Soedarsono sebagai Bapak Pendidik dan Budayawan dari Indonesia. Pada tahun itu Mbak Hermin sedang menempuh studi S-3 nya di UGM dengan promotor Prof. Dr. RM. Soedarsono, sedangkan penari dan pengrawit lain yang diajak ke Fukuoka Jepang juga sedang menempuh study S-2 di UGM dibawah bimbingan beliau.



Gambar Rombongan kesenian ke Fukuoka Jepang (Foto: dokumen pribadi)



Gambar Prof. Hermin di balik panggung dengan busana tari Srimpi di Fukuoka Jepang (Foto: dokumen pribadi)

Ketika Mbak Hermin menjabat sebagai rektor ISI Yogyakarta, tahun 2010 saya diberi kesempatan untuk mengikuti studi eksplorasi seni di Beijing Cina. Prof. Dr. A.M. Hermien Kusmayati memimpin rombongan dari ISI Yogyakarta yang saat itu diikuti oleh civitas akademika kurang lebih berjumlah 50 orang (mahasiswa, dosen, staf tendik, dan para pejabat di lingkungan ISI Yogyakarta).



Gambar Prof. Hermin memimpin rombongan ke Beijing Cina (Foto: dokumen pribadi).

Dua periode Prof. Dr.AM Hermien Kusmayati S.ST., SU menjadi rektor ISI Yogyakarta, dengan pola kepemimpinan saling asah, saling asih dan saling asuh. Saat kepemimpinan beliau tahun 2012 ,saya dan teman sy DR. IL.Gamayanti dr UGM sedang merintis Pusat Pengembangan Diri

dan Budaya “ Kemuning Kembar”, mendapat kesempatan diundang panitia ICCN (*The Inter City Intangible Cultural Cooperation Network*) Gangneung Korea Selatan sebagai perwakilan dari Unesco yang dimintai mengikutsertakan contoh *heritage* dari Indonesia yang sudah tercatat di di Unesco berupa Batik. Untuk itu saya memohon kepada rektor ISI Yogyakarta agar bisa bekerjasama mengikutsertakan civitas akademiknya untuk berangkat mengikuti festival ICCN di Gangneung Korea Selatan. Mengingat materi kegiatan yang akan dilakukan dalam festival tersebut adalah materi materi yang dimiliki oleh SDM ISI Yogyakarta, seperti Seminar dan workshop batik, pertunjukan tari batik, dan pameran batik. Dari ISI yang berangkat 6 personil, adalah saya sebagai ketua rombongan, Drs. Safrudin (PR III ISI Yogya), Y. Aji Purwanto, Dyta Kusuma dan Choirunisa dari jurusan tari, dan Tri Wulandari dari jurusan Kriya tekstil. Dari “Kemuning Kembar” 4 personil, sehingga semuanya ada 10 personil. Dapat dikatakan bahwa kegiatan yang diikuti Team Batik dari Yogyakarta mendapatkan sambutan yang cukup menggembirakan. Peserta seminar dan workshop batik diikuti banyak peserta perwakilan dari sekolah sekolah. Pertunjukan tari Batik *and Show* yang menggambarkan proses membuat batik hingga di peragakan juga mendapat sambutan yang cukup meriah. Demikian halnya dengan pameran batik yang mengusung tema Batik Dalam Busana Tari tercatat sebagai dokumen ICCN dan Unesco. Ketua panitia ICCN Miter Kim berpesan agar kota Yogyakarta masuk sebagai anggota ICCN.



Gambar tim Batik Indonesia di Festival ICCN Gangneung Korea. Urutan kedua dan ketiga dari kiri merupakan putra putri Prof. Hermien. (Foto: dokumen pribadi)

Awal tahun 2020 sebelum pandemi, saya mendengar kabar Prof Hermin masuk rumah sakit Bethesda karena jantungnya bermasalah, saya dan suami bergegas ke Bethesda, ternyata Prof. Hermin baru saja dipindahkan ke RM Sardjito untuk tindakan pemasangan ring. Pada bulan Mei di awal pandemi Covid-19 kami dikejutkan oleh kabar bahwa Prof. Hermin telah berpulang ke rumah Bapa, setelah seminggu sebelumnya dikabarkan jatuh. Bedak terakhir pun saya usapkan di wajah Prof. Hermien yang cantik di PUKY. Sugeng tindak Prof...



Gambar saya merias jenazah Prof. Hermien (Foto: dokumen pribadi)  
Semoga beliau beristirahat dalam damai di surga... Amiiin.

Yogyakarta, 7 Maret 2023



# Menjadi Sekretaris Jurusan Mendampingi Bu Hermien: Sebuah Pelajaran Berharga

**Daruni**

Dosen di Program Studi Tari, Institut Seni Indonesia Yogyakarta

Tahun 1979, saya sebagai siswa Konservatori Tari, bercita-cita setelah lulus ingin meneruskan ke Akademi Seni Tari Indonesia Yogyakarta. Pada suatu hari guru tari Sunda saya (Didik Nini Thowok), yang sudah merekrut saya menjadi salah satu anggota “Bengkel Tari Nini Thowok”, memberi kabar bahwa saya dimintai bantuan untuk menjadi salah satu penari seorang mahasiswa ASTI yang akan melaksanakan Tugas Akhir dengan membuat karya tari. Kabar itu saya terima dengan tenang, walau dalam hati saya berteriak girang bukan kepalang, saya yang masih di level siswa KONRI diminta membantu mahasiswa ASTI dalam rangka Tugas Akhir, segera saya sanggupi dengan rasa syukur dan suka cita untuk membantu. Karya Tugas Akhir itu terinspirasi oleh sebuah pusaka budaya seni pertunjukan dari Pura Pakualaman yang berjudul *Banjaransari*. Gaya ungu yang diambil adalah gaya opera Jawa, para penari berdialog dengan tembang. Pada karya tersebut saya berperan sebagai Tumenggung Paid Madu, dan ternyata saya satu frame dengan anggota Bengkel Nini Thowok yang lain yaitu Bekti Budi Hastuti dan Didik Nini Thowok. Melalui karya Resital tersebut, saya mulai mengenal sosok ibu Hermien Kusmayati, sebagai seorang perempuan, seorang mahasiswa, asisten dosen dan juga seorang penari di Pura Pakualaman.



Ketika tiba saatnya jadwal latihan tari untuk Resital, saya sangat bersemangat, karena lokasi latihan ada di kampus Akademi Seni Tari Yogyakarta Karangmalang , yang akan menjadi kampus cita cita saya berkuliah. Setiap latihan adalah saat yang menyenangkan , lokasi yang jauh, berlatih sampai malam hari tidak menyurutkan semangat untu membantu Ibu Hermien. Pada saat hari Ujian tiba, Karya Resital digelar di Purna Budaya Bulaksumur ( sekarang bernama Gedung Prof Harjo Sumantri), semua penari berdebar-debar menyiapkan diri sesuai tugas masing-masing. Pada saat Resital, dalam salah satu adegan, ada seorang penari yang mengalami insiden, yaitu terjatuh saat duduk jengkeng, sepertinya ada posisi yang tidak nyaman pada kakinya, sehingga terjadilah “kecelakaan” tersebut. Penari tersebut merasa takut dan menangis, mengingat ini adalah pementasan Ujian Tugas Akhir. Saya melihat reaksi Ibu Hermien merasa kecewa dengan peristiwa “kecelakaan” dalam salah satu adegan karya tari Resital Tugas Akhirnya tersebut, dan hanya bisa menangis. Dalam peristiwa itu saya bisa melihat bagaimana karakter Ibu Hermien dalam menerima dan mengelola rasa kecewa

Beberapa puluh tahun kemudian tepatnya di tahun 1991 saya sudah berposisi sebagai dosen di Jurusan Tari, menjadi kolega ibu Hermien. Amat mengejutkan saya dipilih menjadi sekretaris Jurusan saat beliau menjabat sebagai Ketua Jurusan Tari, Fakultas Kesenian Institut Seni Indonesia Yogyakarta. Saya hanya bisa *sendika dhawuh* dan kemudian mendampingi melayani , menjadi mediator, memimpin , dan mengelola Jurusan tari, sumber daya manusianya, aneka program, meliputi Tri Dharma Perguruan Tinggi. Di masa itulah saya belajar banyak hal selama mendampingi beliau sebagai Ketua Jurusan Tari. Kemampuan di bidang akademik, dan pengalaman kesenimannya menjadi bekal komplit

sebagai ketua Jurusan di bidang tari. Entah mengapa pada pada ibu Hermien memegang sebagai ketua Jurusan Tari, banyak sekali “ proyek” pementasan, dan aneka kerja sama festival, maupun pementasan di dalam kota maupun di luar pulau. Pada waktu itu Jurusan Tari dipercaya menampilkan konfigurasi dalam pembukaan Festival Borobudur di pelataran Candi. Juga Festival Ramayana Internasional di Bali. Saya dosen muda yang belum berpengalaman berusaha menyesuaikan irama kerja ibu Hermien yang terbiasa kerja keras, disiplin, tanggungjawab.

Pada suatu hari Ibu Hermien mengalami kecelakaan, dan harus dijahit lukanya di wilayah paha atas. Saya berpikir bahwa beliau memerlukan istirahat agar lukanya segera pulih, ramuan apa yang terjadi, pagi harinya ibu Hermien tetap masuk ke kampus dengan masih terpincang –pincang karena lukanya. Itu catatan pertama saya tentang rasa tanggungjawab dan kegigihan semangat kerjanya. Satu hal lagi yang masih saya ingat beberapa tahun kemudian saat ibu Hermien menempuh studi S3, salam satu putrinya sakit dan harus dirawat di RS. Saya menjenguk putrinya yang sakit dan beliau mendampingi, sambil tetap melakukan tugas-tugasnya sebagai mahasiswa S3. Beliau percaya perawatan, pengobatan dan pemeriksaan dokter akan segera menyembuhkan putrinya, dan beliau sebagai seorang ibu menemani dan mendampingi sambil tetap melakukan tugasnya. Hal itu membuat saya banyak belajar , bagaimana memilah dan memilih, mengelola rasa dan pikiran agar tidak terlalu larut dalam satu peristiwa. Juga saya belajar bagaimana sebaiknya seorang ibu merawat anaknya dan sekaligus mengelola tugas tugas akademiknya.

Kisah selanjutnya yang terkesan dalam catatan saya adalah, Prof Dr. AM. Hermien Kusmayati, sebagai Purek 1, yang menelpon “ mbak Uni diterima sebagai peserta residensi ke Los Angeles Amerika, nanti sore

menemui Prof Judy Mitoma di Hotel Jogja Village Inn”, beberapa tahun kemudian beliau sebagai tim SAME Seni 2017, “memprovokasi “ saya untuk mendaftar menjadi peserta. Ajakannya saya sambut dengan penuh semangat, semua persyaratan saya penuhi dan saya kirim berkas tepat waktu, saya lolos *desk evaluation*, melalui seleksi berlapis lapis, akhirnya saya lolos melaksanakan SAME Seni program kementerian riset dan teknologi , di tahun 2017 di Osaka Jepang Agustus-Desember. Beliau tahu saya beberapa kali bertugas ke Luar Negeri tanpa suami, beliau punya ide “mbak Uni, maaf bagaimana kalau mas Sigit diajak ke Luar Negeri , yang dekat dekat saja, saya akan mengkoordinir beberapa karyawan untuk wisata dengan biaya terjangkau”. Menurut saya beliau penuh perhatian sampai ke hal yang di luar pekerjaan. Suatu hari tiba-tiba beliau mengantar bingkisan makanan ke rumah yang membuat saya terkejut, tidak menyangka beliau datang ke rumah memperhatikan .

Kisah-kisah kegigihan Prof. Hermien tercatat di pikiran saya, bagaimana saat beliau hamil besar , namun tetap melakukan penelitian ke beberapa daerah termasuk wilayah penelitiannya di Madura. Gelar doktor dan profesor adalah bukti kegigihan dan daya juang Prof Hermien yang luar biasa. Semangat berkarya, menulis , meneliti , menari dan selalu berbagi , juga tekad yang selalu menyala, gigih penuh daya juang adalah pelajaran yang saya terima selama bergaul bersamanya.

Prof. Dr. Hermien Kusmayati, membantu seseorang sesuai kemampuannya, beliau selalu mendorong dosen-dosen muda untuk meneliti, menulis buku, menulis jurnal dengan cara memberi teladan melalui karya-karyanya. Maturnuwun ibuku, kakakku, temanku, rektorku (beliau rektor ISI Yogyakarta perempuan satu-satunya yang

pernah menjabat selama ini), *swarga langgeng* ibu, berkah Dalem, damai di surga.



# Dosenku yang Cantik dan Pintar

**Supriyanti**

Dosen di Jurusan Tari Institut Seni Indonesia Yogyakarta

Pukul 09.30 WIB, salah satu dosen cantik masuk dengan tenang ke *auditorium stage* jurusan Tari di Karangmalang Kuningan Yogyakarta. Dengan pelan, dan penuh senyum Bu Hermien menjelaskan materi kuliah Sejarah Tari tentang jenis Kesenian jathilan di Yogyakarta. Setelah kuliah usai saya mengingat lagi saat saya mengajar dengan Prof. Hermien. Mata kuliah Metode Penelitian Tari II banyak memberikan pengetahuan yang sangat bermanfaat bagi seorang peneliti. Hal ini tentu tidak saja hanya menjelaskan kepada mahasiswa, akan tetapi bu Hermien juga memberikan contoh dengan banyaknya penelitian dan buku yang telah dihasilkan. Seorang peneliti yang sangat piawai dalam mencari topik penelitian. Jadi gelar doktor yang dicapai memang sangat tepat. Apalagi setelah mendapat sebutan gelar Profesor semakin menambah kewibawaan dosen cantik saya yang sangat santun dan tetap murah senyum. Ada satu hal yang selalu saya ingat dalam mendampingi Prof Hermin sebagai pengajar. Selain menjadi Rektor juga tetap konsisten dengan pribadi yang tidak berubah. Snyum kepada siapa saja baik itu dosen Yunior, pegawai maupun kepada tenaga kontrak. Beliau selain meneliti juga pernah menari Bedaya Pangkur di SMKI Surakarta dalam acara Nemlikuran. Gerak tari yang dilakukan juga sangat bagus. Dalam balutan busana dodot ageng

terlihat sangat indah dan berwibawa. Pedoman *Hasthasawanda* terlihat dapat dikuasai dengan baik. Akan diuraikan sedikit terkait dengan kaidah estetis dalam tari klasik Gaya Surakarta yang dikenal dengan sebutan *Hasthasawanda*. Keterangan *Hasthasawanda* dikaitkan dengan pengalaman Prof. Hermien sebagai penari *batak* dalam menari tari Bedaya Pangkur.

1. *Pacak*: sangat terlihat dalam menarikan *Batak* dapat sesuai dengan gerak tari dan postur tubuh yang proporsional. Rias dan busana sangat pas dan tepat dilihat cantih, sangat sesuai rapi, dan indah.
2. *Pancat*: dalam menarikan ragam gerak tari sat uke ragam gerak tari selanjutnya sangat terlihat halus dan hapal. Jadi Gerakan tarinya terlihat mengalir sudah hafal diluar kepala maka dampaknya gerak penghubung dari gerak sat uke gerak selanjutnya terlihat menyatu.
3. *Ulat*: gerak yang sudah hafal memberikan dampak pada ekspresi wajah yang tenang dan Anggun dalam menari tari Bedaya Pangkur. Ekspresi wajah terlihat sesuai dengan karakteristik dalam tari Bedaya yang tenang sedikit senyum serta polatan yang tajam dengan arah pandangan mata ke satu titik ke depan dengan ukuran 3x tinggi badan ke arah bawah.
4. *Lulut*: pada saat menari Bedaya Pangkur, gerak yang dilakukan terlihat telah menyatu dengan urut dari awal sampai akhir dengan runtut dan indah.
5. *Wilet*: Dalam menarikan tari Bedaya Pangkur, *wiled* dapat terlihat dari gaya pribadi dari Prof. Hermien yang dalam melakukan gerak tarian terlihat bersih gerak tarinya.

6. *Luwes*: Pembawaan gerak tari saat menarikan tari Bedaya Pangkur, Prof. Hermien sebagai penari Batak, terlihat sangat enak dilihat, indah, dan enak ditonton.
7. *Wirama*: dalam menarikan tari Bedaya Pangkur, irama tari ada yang nggandul yaitu melakukan gerak tari yang ngereni satu natau setengah hitungan dari pemangku irama seperti gong. Sebagai contoh gerak sindhet hitungan tari adalah empat hitungan dimulai hitungan 5-8. Saat di hitungan 8, Gerakan seblak sampur belum selesai. Lepas sampurnya jatuh pada hitungan sa-tu berikutnya. Iramanya juga mbanyumili.
8. *Gending*: dalam melakukan tari Bedaya Pangkur antara gerak tari dan musik iringan tari dilakukan Prof. Hermien sangat menyatu beriringan sehingga sangat enak dilihat dan sangat sesuai dengan iringan yang didengar.

Selain sangat pintar sebagai peneliti dan penari, ternyata ada satu lagi keahlian Prof. Hermien yaitu sebagai *pengeprak* Langen beksa Banjaransari salah satu hasil rekonstruksi. Tarian ini dari istana Pakualaman yang diciptakan pada masa pemerintahan KGPAA Pakualam ke V tahun 1878 - 1900

Keprak merupakan salah satu alat dalam instrument gamelan untuk penanda bagi penari dan bagi penabuh gamelan.

Menurut Sunardi fungsi keprak sangat penting dalam pertunjukan tari. Fungsi keprak bagi penari adalah sebagai tanda bahwa tarian akan dimulai atau diakhiri. Keprakan merupakan salah satu tanda untuk melakukan suatu gerak tari atau ragam tari yang dilakukan. Misalnya, srisig, Sekaran sidangan sampir, sembahan, kengser, perangan dan lain



sebagainya. Bagi penabuh, keprak memberikan tanda bahwa gamelan siap akan dimulai dan kapan akan berhenti. Keprakan juga mengatur irama untuk lebih cepat atau lambat.

Dengan menggunakan kebaya warna hitam dan bersanggul gelung tekuk duduk bertimpuh di atas panggung di deretan penabuh gamelan di depan, berjejer dengan pesinden. Dengan sangat tenang dan tegas terlihat dari suara keprakan yang ikut mengatur jalannya pertunjukan Langen Kusuma Banjaran Sari dalam rangka Gelar Karya Dosen di Stage Jurusan Tari ISI Yogyakarta. Kepekaan musik iringan juga sangat dikuasai. Hal ini terlihat adanya keserasian antara gerak tari, dan iringan tari dengan pukulan keprakan yang sudah mengatur jalannya pertunjukan Langen Beksa Banjaran Sari dari awal sampai akhir dengan sangat sukses.

Demikian sedikit ulasan testimoni saya terkait dengan kepiawaian Profesor. Dr. A.M Hermien Kusmayati selaku penari Bedaya Pangkur salah satu tarian klasik Gaya Surakarta. Sebagai pengeprak Langen Beksa Banjaran Sari dan sebagai peneliti. Semoga Prof. Hermien selalu dikenang kepiawaiannya dalam kehidupan Generasi penerusnya aamiin.

# Prof. Hermien di Mata Hati Saya

**Tutik Winarti**

Dosen Jurusan Tari Institut Seni Indonesia Yogyakarta

Prof. Dr. Hermien Kusmayati, SST., SU., atau yang akrab saya sapa Bu Hermien adalah figur yang penting dan banyak berperan aktif serta tidak terpisahkan dengan dunia seni tari dan Pendidikan seni tari di Yogyakarta dan di tingkat nasional. Pertama mengenal nama mbak Hermien (sapaan akrab kami pada waktu masih menjadi mahasiswa ASTI Yogyakarta), pada waktu saya masih menjadi siswa SMKI Yogyakarta. Kami siswa2 SMKI mengenal atau mendengar nama beliau karena beliau pada waktu itu menjadi bintang di ASTI.

Mengenal secara langsung Ketika saya masuk ASTI dan menjadi mahasiswa beliau dan kemudian teribat dalam beberapa produksi pementasan. Dalam kapasitas beliau dan kedekatan saya yang demikian, saya mempunyai kesan yang mendalam dan bisa merasakan bahwa beliau selalu tampil sebagai sosok yang mempunyai karakter lembut dan halus, tetapi sekaligus memperlihatkan kemauan dan jiwanya yang keras. Ada energi yang terus mengalir dalam kerja keras yang berkelanjutan pada semua aktivitas beliau. Ada komitmen dan tanggung jawab besar yang melekat, sehingga semua itu menjadi performa Bu Hermien yang elegan. Dalam hal inilah beliau dalam lingkungan seniman tari, dosen,

dan mahasiswa selalu terlihat mempunyai disiplin yang ketat. Apalagi dalam perkembangan karirnya Bu Hermien juga menjadi pimpinan ISI Yogyakarta. Sebagai rektor beliau harus menjalankan tradisi kerja yang menuntut pemikiran, kerja dan komitmen, dan kapasitas yang besar, sekaligus semua itu harus dijalankan dalam sikap yang ramah dan elegan. Bu Hermien harus bisa bersikap dan memerankan sebagai “seorang konduktor” untuk menyatukan dan mengungkapkan berbagai “nada” dalam berbagai kebijakan yang indah dan kuat dalam kepemimpinannya.

Dalam hal inilah, betapapun Bu Hermien dikenal sebagai pekerja keras dan disiplinnya yang tinggi, namun pribadi beliau yang lembut dan keibuan itu juga kadang-kadang memperlihatkan toleransi yang lunak. Dalam hal inilah, dalam beberapa dimensi berbagai komunikasi dan kebijakan beliau kadang-kadang menjadi kurang tegas. Hal ini mungkin juga sangat dipengaruhi tradisi Jawa yang melekat menjadi sikap beliau, yang kemudian beranyam-anyaman dengan kepekaan, kehalusan dan kelembutan, dan sikap “ewuh pekewuh” atau tenggang rasa yang tinggi.

Dalam berbagai pengalaman kedekatan saya dengan beliau, akhirnya terbangun pemahaman dan kesan yang mendalam tentang sosok beliau yang lembut keibuan, pekerja yang disiplin dan berkomitmen tinggi, tetapi sekaligus mempunyai toleransi yang besar dengan berbagai kebijakan yang matang dalam pribadinya. Sosok Bu Hermien yang demikian tentu juga terbangun dari perjalanan karirnya yang Panjang dan jalinan kerja yang luas sejak muda sebagai penari dan dosen, dan pimpinan ISI Yogyakarta.

Kesan terakhir yang bermakna bahwa kami sama-sama terpanggil menjadi pengabdian yang tulus di seni tradisi, kami sama-sama menjadi

abdi dalem. Beliau di Pura Pakualaman saya di kraton Ngyogjakarta hadiningrat. Saya merasakan ada jiwa dan spirit yang besar dari beliau.

Swarga Langgeng Prof Hermien, tentrem wonten pangayomanipun Yesus Kristus. Berkah Dalem. Amiiiiin



# Sekilas Tajuk Memori Tari

F. Tyasrinestu

Direktur Program Pascasarjana Institut Seni Indonesia Yogyakarta

Gerak dan tari, istilah ini sering disebutkan ketika akan naik pentas pada masa kecil saya. Gerak dan Tari. Apakah bergerak identik dengan menari? Apakah menari harus ada gerakan? Bagaimana gerak yang menari? Bagaimana tari bergerak? Apa yang menggerakkan tari? Saya bergerak, saya menari. Tulisan ini mungkin jauh dari ilmiah dan benar, tetapi izinkan tulisan ini berangkat dari pengalaman kanak-kanak yang indah.

Usia prasekolah, saat mendengar suara gamelan saya akan menari-nari dengan riang sambil menirukan *ning nang ning gung, ning nang ning gung* atau divariasikan dengan *ning nong ning gung ning nong ning gung* dengan suara yang sedapatnya saya tirukan. Gerakannya suka-suka dengan menggerakkan tangan, kaki, kepala, mungkin ada gerakan-gerakan khas anak kecil pada umumnya atau bahkan gerakan baru, saya tidak ingat. Naluri saja bergerak. Ibu sering mengatakan saya *njoged-njoged*.

Seiring berjalannya waktu ada kesadaran dan keinginan untuk belajar menari. Belajar dalam artian mulai terancang, terencana, terjadwal, dan terstruktur untuk menguasai suatu tarian. Ada kesadaran untuk dapat

menguasai suatu tarian, menghafalkan gerakan, menghitung satu sampai delapan --satu dua tiga empat- lima enam tujuh delapan--, mendengarkan iringan, mengatur nafas, melihat teman yang lain, dan menyelaraskan satu dengan yang lain. Pengalaman baru ini mengenalkan bahwa ada gerak yang dapat dipelajari dalam sebuah tarian. Sayangnya belajar tari tidak berlanjut kemudian dan saya lebih memilih pengalaman baru lainnya melalui paduan suara.

Bunyi dan tarian yang terekam adalah bunyi *ning nang ning gung*. Apabila dituliskan merupakan kata dengan bunyi yang menyenangkan, bunyi untuk ditirukan dan diproduksi dengan riang gembira. Secara khas, kata-kata pertama adalah satu suku kata atau dua suku kata, sering juga merupakan pasangan duplikat. Bunyi *ning nang ning gung* merupakan perulangan dengan variasi vokal *i* dan *o*. Bunyi yang lazim digunakan pada kata pertama disebutkan antara lain konsonan *p,b,d,t,m,n* dan vokal *a, o* serta *i*. Kesadaran anak berusia 4-5 tahun menunjukkan penguasaan yang mengagumkan [1]. Pandangan nativis mengenai pemerolehan bahasa berpijak pada penentu bawaan biologis dari bahasa. Ahli psikolinguistik perkembangan mengatakan bahwa anak kecil tidak diajarkan gramatika sebaliknya mereka mendengar dan dari sana entah bagaimana menyimpulkan atau meringkas kaidah yang kompleks. Noam Chomsky berpendapat bahwa manusia memiliki mekanisme otak bawaan yang dikhususkan untuk tugas memperoleh bahasa. Chomsky menyebut mekanisme ini sebagai alat pemerolehan bahasa atau *Language Acquisition Device (LAD)* [2] Bukti bahwa mekanisme bahasa bawaan mencakup keuniversalan dan keteraturan dari kecenderungan dalam produksi bunyi.

Bahasa adalah bunyi. Lebih lanjut dinyatakan bahwa wujud pertama bahasa adalah bunyi. Manusia lahir tidak langsung membaca menulis tetapi mendengar bunyi ujaran baru kemudian mampu mengimitasi dengan memproduksi bunyi ujaran. Verhaar menyatakan bahwa bunyi sebagai ujaran nada, intonasi, atau tekanan yang dapat dipisah atau tidak dapat dibagi lagi. Lebih lanjut dikatakan bahwa perlambangan unsur suprasegmental bunyi ujar menyangkut bagaimana melambangkan tekanan, nada, durasi, dan jeda yang dikenal dengan istilah pungtuasi. [3]

### **Perjumpaan dengan Ibu**

Tulisan ini lebih menitikberatkan kenangan perjumpaan saya dengan beliau sebagai Ibu. Saya mengingat kenangan melalui perjumpaan dengan beliau dengan memberanikan diri menulis pengalaman saya berkenalan dengan tarian masa kecil secara sederhana berangkat dari pemahaman sebagai orang dari luar dunia tari. Saya tidak ada pengetahuan dan pengalaman mengenai seni tari hanya sebatas pengalaman menari semasa TK dan awal SD, itu pun terbatas tarian anak-anak. Memasuki Pendidikan SMP saya lebih memilih paduan suara untuk ekstrakurikuler dibandingkan tari karena melihat kakak kelas saya di SMP yang bernama Mbak Inul dan Mbak Inul merupakan penari yang anggun. "Apa kabar Mbak Inul?" Saya tidak hafal nama lengkapnya, namun melihat Mbak Inul menari menjadi semakin nyata bahwa saya merasa tidak berbakat menari.

Mbak Inul menjadi referensi awal tentang tari, tarian, dan penari semasa sekolah. Kilas waktu berlalu cepat sampai kepada sosok penari lain, salah satunya adalah Profesor A.M. Hermien Kusmayati. Beliau



adalah figur ibu kebanyakan yang saya kenal. Saya mengenal dan pertama kali bertemu beliau ketika awal akan masuk ruangan pada tahap seleksi wawancara sebagai pegawai negeri sipil. Beliau salah satu pewawancaranya. Perjumpaan pertama pada situasi yang mendebarkan karena saya belum pernah bertemu beliau sebelumnya dan sekalinya bertemu pada sesi wawancara yang tentu saja dalam suasana yang resmi dan kaku.

Seiring berjalannya waktu setelah bergabung dengan ISI Yogyakarta perlahan mulai mengenal sosok beliau. *Ibu Hermin* merupakan panggilan beliau yang saya ketahui dan saya pun memanggil beliau dengan sebutan *Ibu* atau kadang *Bu* saja. Sebagai sosok yang dipanggil Ibu, beliau seperti Ibu pada umumnya setiap berjumpa dengan anaknya, selalu tersenyum, hangat, ramah, dan lincah. Lincah energik karena postur beliau yang langsing dan terlihat ringan geraknya (postur penari pada umumnya dan beliau tetap menjaganya).



The Dancing Professors Sabtu 14 Mei 2016 di SMK Negeri 1 Kasihan Bantul.  
Sumber foto: <https://jogja.tribunnews.com/2016/05/22/ketika-para-profesor-menari?page=2>

Melihat beliau menari seperti melihat gerakan yang serasi, selaras, seimbang, mengalun, dan tenang. Ada iringan gamelan dan sosok Bu Hermien yang menari. Anggun. Tidak heran kalau beliau dikenal juga sebagai pelaku pergulatan dunia tari klasik Yogyakarta, khususnya kagungan beksa Pura Pakualaman. Beliau juga mendapat Anugerah Kebudayaan dari Gubernur DIY tahun 2021. [4]



Demikian tulisan sederhana sekilas tajuk memori tari mengenang beliau dengan segenap doa terdaskan. Terima kasih Bu Hermien untuk semua pengalaman dan perjumpaannya, terima kasih untuk semua teladan dan cinta kasihnya.

*Selamat **menarikan** dengan indah **tarian tari** Illahi di surga mulia bersama para **penari** malaikat, Bu Hermin, .....**menari-nari** dalam damai sukacita.....ning nang ning gung... ning nang ning gung....*

### Daftar Pustaka

- [1] Chaer, Abdul. *Linguistik Umum*. Jakarta: Rineka Cipta. 2003.
- [2] Corner, John Janeway. P.H. Mussen, *Child Development and Personality*. Alih bahasa F.X. Budiyo. Jakarta: Arcan. 1994.
- [3] Verhaar, J.M. *Pengantar Linguistik*. Yogyakarta: UGM Press. 1982.
- [4] <https://www.krjogja.com/uncategorized/read/304298/bu-hermien-energi-pelaku-dan-pemikir-in-memori-empu-tari-klasik-putri>





# **Tapak - tapak Kenangan tentang Guruku**

## **Prof. Dr. A. M. Hermien**

### **Kusmayati, S.S.T., S.U.**

**Sri Hastuti**

Purnatugas Dosen Jurusan Tari Institut Seni Indonesia Yogyakarta

Memulai menorehkan tulisan tentang Prof. Dr. A. M. Hermien Kusmayati seperti berada disuatu hamparan lembah ngarai yang luas, dengan aneka pepohonan serta pemandangan yang menampilkan berbagai fenomena, ada bukit, ada ngarai, ada tanaman beraneka ragam, ada perkampungan nun di kejauhan, dan penulis berada di tengah hamparan itu. Semua tertangkap indrawi.

Begitulah ibaratnya, apa yang penulis torehkan hanya beberapa kisah atau bagian pengalaman, yang penulis pernah alami ketika menjadi mahasiswa dan kemudian menjadi dosen. Hanya sepenggal pengalaman dari hamparan pengalaman atau perjalanan yang begitu banyak dan beragam.

Bersama Bu Hermien (panggilan sehari-hari yang sering penulis ucapkan), penulis mempunyai pengalaman yang secara sadar atau tidak sadar telah memberikan pengetahuan baru bagi penulis. Beberapa pengalaman yang ingin penulis sampaikan antara lain, menjadi penari pada karya Resital Tari yang pertama bu Hermien yaitu Banjaransari, menjadi penari Bedhaya Tejonoto dari Pura Pakualaman di Pendapa

Kepatihan (di tahun 1984 kalau tidak salah), dan mengikuti kegiatan acara studi seni dan sejarah ke Thailand dan Kamboja.

### **Penari Resital Tari Karya Hermien Kusmayati**

Hermien Kusmayati, nama yang saat itu cukup menarik perhatian mahasiswa ASTI (Akademi Seni Tari Indonesia) Yogyakarta kala itu. Dosen di ASTI Yogyakarta pada saat itu, tahun 1978 tidaklah banyak. Ada beberapa dosen mata kuliah umum, dan dosen – dosen tari dan karawitan, serta dosen mata kuliah teori di bidang tari. Beberapa dosen tengah menempuh studi lanjut untuk mendapatkan gelar setingkat sarjana, Hermien Kusmayati saat itu tengah menyiapkan recital tari yaitu Banjaransari. Tidak disangka – sangka, saat itu penulis terlibat dalam karya tari itu. Penulis diberi *dhapukan* sebagai Garangan Seta (mungkin sejenis binatang musang). Betapa penulis merasa bangga, karena masih mahasiswa baru, kemudian dipilih untuk mendukung resital itu. Kala itu peristiwa Resital Tari merupakan pertunjukan tari yang ‘bergengsi’ bagi para mahasiswa. Apabila seorang mahasiswa diminta bantuannya oleh seorang dosen untuk menjadi penari, maka tawaran itu akan diterima dengan senang hati. Sepanjang proses Latihan hingga pertunjukan, akan senantiasa dijalani dengan kesungguhan dan kedisiplinan. Pada ‘iklim akademik’ seperti itulah, penulis terlibat dalam ‘resital tari’ seorang dosen. Saya ingat menari sebagai *garangan* yang berusaha ditangkap oleh emban Sepet Madu yang diperankan oleh Didik Nini Thowok. Penari lainnya adalah Mas Sutarno (kini bergelar KRT Widyowinoto) dan Hermien Kusmayati. Mas Sutarno (Drs. Sutarno) kini mempunyai nama ‘paringan dalem’ dari Keraton Ngayogyakarta yaitu KRT Widyowinoto sedangkan bu Hermien (Prof. Dr. Hermien Kusmayati, SST., S.U.) mempunyai

nama *paringan* yaitu Nyi M.T. Probonagoro dari Pura Pakualaman. Mas Sutarno dan bu Hermien memerankan tokoh utama pada kisah itu.

Peristiwa itu cukup mengesankan bagi penulis. Sebagai mahasiswa yang masih baru, pengalaman menari dalam suatu resital merupakan pengalaman baru tentang sesuatu produksi tari. Sepanjang proses latihan hingga pertunjukan, penulis menjadi mengenal istilah – istilah yang dahulu asing bagi penulis. Dahulu mungkin hanya mengenal posisi menari (*blocking*) hanya sebatas ‘saya menari di atas panggung, menghadap ke penonton, di area tertentu’. Namun dalam pertunjukan dalam konteks resital, maka masalah *blocking* ternyata tidak berdiri sendiri, namun harus diperhitungkan dengan area “titik bidik” *lighting*. Maka menjelang pertunjukan, ada tahapan khusus untuk mendesain dan menyamakan konsep koreografi dengan konsep *lighting*. Pada latihan bagian ini, maka tiap penari wajib paham betul dia harus berdiri di titik mana yang tepat, agar tidak luput dari “bidikan’ cahaya *lighting*. Pada aspek penggunaan busana tari, ternyata juga perlu seorang perancang kostum, atau penata busana. Desain kostum tersebut pun perlu diuji cobakan dalam tahap Latihan menjelang pertunjukan, yang disebut *Dress Rehearsal*. Kompleksitas tentang bagaimana manajemen produksi tari, pada saat terlibat dalam karya tari saya dapatkan pertama kali melalui karya tari bu Hermien.

### **Sebagai Penari Bedhaya di Pura Pakualaman**

Pengalaman lain yang juga cukup berkesan adalah Ketika penulis diminta bu Hermien untuk ikut menari dalam *Bedhaya* yang diselenggarakan Pura Pakualaman dalam rangka suatu pertunjukan budaya yang menampilkan busana adat serta tari (penulis lupa nama judul acaranya). Untuk persiapan acara tersebut, beberapa kali penulis

berlatih di pendapa Pura Pakualaman. Tata cara berlatih di suatu pendapa pernah penulis alami Ketika beberapa tahun sebelumnya pernah berlatih di pendapa Pujokusuman sebagai murid di P.B.N (Pamulangan Beksa Ngayogyakarta). Namun berlatih di pura Pakualaman menghantarkan penulis pada budaya aristokrat secara lebih kompleks. Para penari saat itu berlatih dengan mengenakan kain kebaya, dan bersanggul. Putri Paduka Sri Paku Alam ke-VIII ikut pula menari. Sebagai pelatih di lingkungan Pura Pakualaman, Bu Lomo senantiasa berada di area dekat penari untuk membenahi gerak penari yang kurang tepat. Satu hal yang tak terlupakan oleh penulis, Bu Retna (Retnaningrum, istri KGPA Sri Paku Alam ke-VIII, yang berasal dari Surakarta), ternyata 'ngeprak'. Keprak adalah alat musik dari kayu yang dipukul dengan alat tabuh kayu pula. Irama pukulan tabuh pada *keprak*, merupakan panduan bagi para penari dalam melakukan gerak tari. Posisi duduk Bu Retna adalah di sebuah kursi yang telah disiapkan di dekat sebuah *saka* (tiang) di pendapa. Sebagai 'garwa kanjeng Gusti' (istri Sri Paduka Paku Alam) maka beliau mempunyai kedudukan terhormat. Mungkin karena itulah bu Retna tidak membaur di area pengrawit dan sinden, namun agak terpisah. Hal serupa pernah penulis saksikan Ketika Gusti Mung (G.K.R Wandansari) dari keraton Surakarta '*Nylirani*' *ngeprak* tari bedhaya, yang penulis saksikan di kanal youtube. Gusti Mung agak terpisah dari kelompok pengrawit dan sinden.

Pengalaman menari di dalam area khusus seperti di Pura Pakualaman menjadi bahan belajar secara langsung bagaimana setiap individu harus menyadari strata sosial dirinya, agar tepat menempatkan dirinya pada lingkungan tersebut.

## **Rekreasi Sekaligus Belajar**

Pada tahun 2010, bu Hermien mengadakan acara perjalanan ke luar negeri dengan mengajak teman – teman dosen maupun staf administrasi. Negara tujuan adalah Thailand dan Kamboja (Cambodia). Tentu saja perjalanan rekreasi tujuannya adalah bersenang – senang dan bergembira. Namun perjalanan bersama bu Hermien selalu sekaligus sebagai sarana belajar secara langsung, tentang objek tertentu. Rombongan diajak mengunjungi Angkor Wat dan candi – candi di sekitarnya. Bu Hermien kemudian menerangkan hal – hal penting yang berkaitan dengan sejarah serta makna relief candi. Di Thailand yaitu di Bangkok kami diajak menonton pertunjukan yang spektakuler dan mahal yang menampilkan berbagai aspek seni secara simultan. Pertunjukan yang sangat apik, dengan tata kelola pertunjukan yang baik, sungguh membuat penulis merasa tidak rugi hadir di tempat pertunjukan tersebut. Perjalanan Bersama bu Hermien senantiasa memperkaya wawasan, sehingga ketika pulang ada ‘sesuatu’ yang dibawa pulang.

Tiada kata yang dapat menuliskan betapa Prof. Dr. Hermien Kusmayati, SST., S.U. adalah sosok dosen yang bagi penulis senantiasa memberi dorongan agar senantiasa berupaya lebih maju khususnya dalam bidang akademik. Pada sisi lain, pada aktivitasnya di kampus senantiasa bersahabat dengan siapapun, lembut, dan bersahaja. Ketika Bersua dengan penulis di gerbang kampus ISI, maka mobilnya dihentikan untuk menawari penulis pulang Bersama. Padahal saat itu Prof Hermien sudah menjabat sebagai rektor. Panggilan kepada penulis pun tetap tidak berubah, seperti dahulu. Beliau memanggil penulis “dik Tut”.

Banyak lagi kenangan tentang Prof. Hermien yang tak dapat dituliskan semua. Saya bersyukur pernah menjadi mahasiswanya, pernah



menjadi teman dalam mengajar, dan menjadi kolega beliau di Jurusan Tari, FSP ISI Yogyakarta.

# Mbak Hermin dan Senyum yang Terkenang Itu

**Bekti Budi Hastuti**

Dosen Purnatugas Jurusan Tari Institut Seni Indonesia Yogyakarta

Pada saat memasuki jenjang perkuliahan, saya mengenal Mbak Hermin sebagai kakak tingkat satu tahun persis. Seperti pada umumnya mahasiswa baru yang harus menghadapi fase perpeloncoan dari senior, saya mengenal Mbak Hermin sebagai seorang senior perempuan yang tidak bisa galak, lemah lembut dan murah senyum. Perkenalan kami menjadi semakin erat ketika pertama kali kami dipasangkan sebagai Pergiwa dan Pergiwati pada pentas yang diselenggarakan di Kepatihan. Pentas yang kami lakukan bersama tersebut disutradarai oleh almarhum Bapak Soedarso, yang merupakan ayah dari Mas Bambang.

Pengalaman pentas tersebut merupakan pengalaman terindah dan tidak pernah terulang dalam hidup saya karena saya pentas tersebut adalah pertama kalinya saya pentas dalam wayang orang Gagrak Ngayogyakarta dengan para tokoh dan seniman maestro. Saya sungguh terharu ketika menyadari ternyata semua tokoh maestro yang pernah hadir dalam pengalaman saya tersebut sudah almarhum. Beliau-beliau adalah Pak Darso, Pak Suyadi, Prof. Soedarsono, Mas Parjan, Mas Harto, Mas Narto, Mas Supadi, Mas Marjiyo, dan termasuk salah satunya adalah Mbak Hermin.

Sejak saat itu dan seiring berjalannya waktu, hubungan persahabatan kami semakin dekat. Takdir juga mempersatukan saya dan Mbak Hermin menjadi sesama penari di APH ( Ambarukmo Palace Hotel). Kami selalu berpasangan dalam pementasan, antara lain berpasangan sebagai Pergiwo-Pergiwati, Srikandi-Larasati, Wahito-Puyengan, serta Sinta-Trijatha.

Selain sebagai sesama penari, dalam keseharianpun kami dekat satu sama lain. Saking dekatnya, meskipun Mbak Hermin sudah berkedudukan sebagai Profesor serta Rektor, saya tetap memanggilnya dengan sapaan "Mbak". *Mbakyu* (kakak) saya yang satu ini menurut saya adalah wanita luar biasa, baik di bidang karier maupun sebagai ibu rumah tangga. Selain pandai memasak, beliau juga pandai merenda. Bahkan, suatu hari ketika saya ulang tahun, Mbak Hermin membuatkan saya syal yang dirajutnya dengan tangan sendiri sebagai kado. Sungguh senang, terharu, dan merasa beruntung sekali saya mengenal sosok Mbak Hermin yang sudah seperti kakak kandung sendiri. Bahkan, sebelum pergi untuk selamanya, beliau sempat berujar: "*Dik, suk nek aku pensiun kita buat seragam ya.*". Belum sempat rencana tersebut terlaksana, beliau sudah berpulang ke rumah-Nya. Mbak Hermin sekarang sudah tenang di surga, sudah berkumpul dengan Mas Marjiyo dan anak saya Mahen. Sedikit mengulang kembali memori Mahen dengan Mbak Hermin, semasa hidupnya, Mbak Hermin sangat dekat dengan Mahen. Mahen waktu kecil sering dijemput Mas Marjiyo dan Mbak Hermin untuk diajak bermain bersama. Salah satu kenangan manisnya, panggilan Mahen kepada Mbak Hermin dan Mas Marjiyo tetap "Mbak" dan "Mas".

Teruntuk Mbak Hermin, saya sangat lebih dari bahagia bisa mengenalmu lebih dekat sebagai seorang teman sekaligus saudara. Senyummu yang selalu hangat itu akan ku ingat selalu.





# Dari Pura Pakualaman untuk Bu Hermien

## **G.P.H. Indro Kusumo:**

Prof Hermien sejak masih muda di masa PA VIII sudah menjadi penari di Puro PA. Beliau adalah sosok yg ulet dan gigih menggali dan mengajarkan beksan-beksan di Puro baik yg berasal dari Puro PA sendiri ataupun beksan yg berasal dari Kasunanan Surakarta yg kita ketahui diajarkan oleh permaesuri PA VII. Di mana permaisuri PA VII adalah putri kesayangan dari Sri Susuhunan Paku Buwono X. Sejak PA IX bertahta Prof Hermin beserta para abdi dalem matoyo Pura Pakualaman menciptakan beksan beksan baru dengan gaya khas Pakualaman dimana gaya jogja dan gaya solo dipadupadankan. Selama menjadi abdidalem/penghageng urusan tari prof Hermin banyak sekali merekonstruksi beksan beksan yg ada di Pura Pakualaman.

## **B.R.Ay. Indro Kusumo:**

Mengenal almarhum ketika beliau menari di Bangsal Sewotomo dan tanpa disadari kami mulai semakin dekat sejak PA IX bertakhta sampai Prof Hermin meninggalkan kita semua. Prof Hermin yang lembut budi bahasanya, mungkin bertolak belakang dengan saya yang tegas menjadi dua orang sahabat yang saling mendukung dan saling mengisi untuk

menjadikan tari gaya pakualaman seperti sekarang ini. Kadang kami berbeda pendapat namun selama ini semua bisa selesai dengan baik dan tidak mengganggu persahabatan kami berdua. Ilmunya, kesabarannya akan tetap saya jadikan pegangan dalam mengasuh para mataya di Puro Pakualaman.

Sugeng tindak Ibu, kami semua tetap menyayangimu

### **K.M.T. Radyo Bremoro:**

Saya mengenal nama ibu Hermien sejak semester II ketika kuliah di ASTI. Beliau cukup populer di kalangan dosen dan mahasiswa senior pada waktu itu meskipun saya sama sekali belum pernah bertemu karena sejak tahun 1977 sampai waktu itu Beliau sedang bertugas di Jakarta. Waktu itu saya baru mendengar nama dan melihat foto Beliau yang terpampang dalam publikasi sendratari Ramayana berperan sebagai Trijatha. Pada semester berikutnya saya diajar oleh Beliau pada mata kuliah Sejarah Tari.

Ada hal yang selalu saya ingat ketika saat Beliau berkarya Tugas Akhir dengan judul Banjaransari pada tahun 1979, kebetulan saya terlibat sebagai pengrawit dengan menabuh ricikan gambang. Ketika gladhi bersih, pengendangnya berhalangan hadir sehingga Pak Joko Waluyo sebagai penata iringan menunjuk saya untuk menggantikan sementara pemain kendang yang tidak hadir. Karena pada setiap prosesnya, meskipun saya menabuh ricikan gambang, namun saya sangat memperhatikan *lampah garap* dan *kendhangan* pada garapan iringan tari itu sehingga pada saat gladhi bersih saya dapat memainkan kendang dan pertunjukan dapat lancar berjalan. Beliau sangat heran dan kagum kepada saya hingga kemudian mulai mengenal lebih dekat. Ibu Hermin juga pernah berkarya tari kontemporer bersama Alm Pak Mardjijo.

Hal yang paling saya kagumi pada saat itu karena Ibu Hermien memiliki kemampuan berbahasa Inggris terlebih lagi ketika Beliau sedang bertugas sebagai MC dalam bahasa Inggris.

Sebagai atasan saya di Institut Seni Indonesia Yogyakarta, Ibu Hermin selalu memberikan kesempatan kepada saya dalam beberapa misi kesenian ke luar negeri. Meskipun saya sering memohon izin untuk tidak ikut serta, namun Beliau selalu meminta saya untuk turut serta untuk menjaga kualitas dan keberhasilan misi yang diemban oleh institusi pada waktu itu.

Sejak saya menjadi abdi dalem di Pura Pakualaman, kami semakin sering bertemu dalam rangka tugas di bidang kesenian. Karya bersama kami yang pertama di Pura Pakualaman adalah Bedhaya Renyep yang dipersiapkan untuk sebuah acara atau hajatan dalem yang cukup besar. Tari tersebut sampai saat ini masih lestari dan dipergelarkan beberapa kali termasuk di luar negeri. Selama berkarya di Pura Pakualaman Beliau sering mengawalinya dengan diskusi dengan saya, baik tentang gending, lakon, maupun ragam-ragam gerak tari yang juga dibicarakan dengan saya. Beliau memiliki banyak ide untuk melestarikan dan mengembangkan kesenian dan Pura Pakualaman. Beliau mengawali karya dengan mengungkapkan ide, diskusi, kemudian meminta saya untuk merekam gending iringan sebagai bahan eksplorasi gerak sebelum dilatihkan secara bersama-sama dengan iringan gamelan secara langsung. Karya-karya berikutnya yang berhasil diciptakan adalah *Beksan Pethilan Banjaransari Rayungwulan*, *Puri Melati*, *Kusuma Mataya Pitutur Jati* dan *Bedhaya Kembang Mas*. Dalam berkarya tari klasik beliau juga memikirkan tentang daya tarik agar penonton tidak merasa bosan dengan meringkas tari, meringkas *ulihan* gending tanpa mengurangi esensi dari tariannya.



Peringkasan ini tentunya menyesuaikan kebutuhan yang sifatnya situasional. *Bedhaya Kembang Mas* pada awalnya berjudul *Bedhaya Manten*. Tujuan Beliau berkarya tari ini disamping karena perintah dari Pura Pakualaman berkaitan acara *Daup Ageng*, juga karena keinginan beliau untuk menciptakan tari yang bernuansa agung namun *luwes* sehingga bisa disajikan oleh masyarakat umum sebagai upaya untuk mempopulerkan tari klasik gaya Puro Pakualaman. *Bedhaya Kembang Mas* merupakan karya tari terakhir Beliau. Dalam diskusi-diskusi menjelang akhir hayatnya, Beliau banyak menyampaikan gagasan atau ide karya. Meskipun akhirnya gagasan penciptaan tari tersebut belum terealisasi, namun saya meyakini bahwa sebenarnya Ibu Hermin masih memiliki banyak keinginan berkarya tari di Puro Pakualaman.

### **Mas Wedana Anon Baksono:**

Ibu Hermin telah membawa saya mengenal lebih dalam mengenai seni istana di Pura Pakualaman. Kelembutan Beliau dalam membimbing menjadi penyemangat bagi saya dalam memperdalam pengetahuan tentang tari gaya Pura Pakualaman. Hal yang paling saya kagumi dari Ibu Hermin adalah dalam kekecewaan sebesar apapun yang dialami, Beliau tetap sabar, tidak pernah marah, dan menyikapi segala permasalahan dengan “semeleh”. Selain kesempatan belajar tentang tari klasik di Pura Pakualaman, Ibu Hermin selalu memprioritaskan kalangan muda Abdi Dalem untuk terlibat aktif dalam kegiatan seni di luar istana bahkan luar negeri sebagai salah satu upaya memperkaya pengalaman maupun pengenalan tari klasik gaya Pura Pakualaman secara lebih luas. Berbagai pengalaman yang beliau dapatkan selama penari di Pura Pakualaman sejak masa pemerintahan K.G.P.A.A. Paku Alam VIII merupakan sumber pengetahuan yang menjadi salah satu pegangan dalam pengembangan

tari gaya Pura Pakualaman yang dilakukan oleh abdi dalem Mataya Pura Pakualaman hingga saat ini. Ibu selalu berpesan: “Jangan berhenti belajar, itu lho di perpustakaan Pura Pakualaman banyak sekali sumber-sumber yang harus dibaca dan dipelajari”.

### **Nyi Mas Lurah Ngesthimatoyo:**

Ibu Hermin merupakan figur yang lembut, tidak pernah marah sehingga segala hal yang Beliau sampaikan kepada mataya dapat diterima dan dilaksanakan dengan senang hati. Cara Ibu Hermin mengajarkan tari maupun pengetahuannya kami jadikan pedoman bagi kami dalam meneruskan perjuangan Beliau sebagai abdi dalem yang senantiasa berbakti kepada Puro Pakualaman sebagai pengemban kebudayaan.

### **M.Ng. Hagyohambekso:**

Bagi saya pribadi, Ibu Hermin adalah sosok Ibu sekaligus Guru. Ibu Hermien sangat menguasai sejarah tari yang ada di Pura Pakualaman, sehingga Beliau juga selalu mengingatkan kepada saya intuk selalu rajin membaca buku mengenai tari dan sejarahnya untuk melengkapi kompetensi sebagai penari Pura Pakualaman. Beliau pernah menyampaikan kepada saya bahwa tari Pura Pakualaman memiliki gaya tersendiri yang unik yang berbeda dengan gaya Yogyakarta (Kasultanan) maupun gaya Surakarta, sehingga disebut dengan “madya”

### **M.Ng. Setyobaksono:**

Guru yang mendampingi saya dari sejak mulai mempelajari tari gaya Pura Pakualaman hingga mulai mengenal dan menjadi salah satu penari putra di Pura Pakualaman. Beliau selalu memberikan motivasi, evaluasi dan semangat kepada saya dalam belajar tari gaya Pura Pakualaman.

Saya mempelajari tari klasik dimulai dari basis tari gaya Yogyakarta yang menjadi dasar kompetensi sehingga ketika mulai mempelajari tari gaya Pakualaman saya mendapatkan bimbingan dan evaluasi dari Ibu Hermien agar sedikit demi sedikit mengetahui ciri-ciri gerakan tari gaya Pura Pakualaman dan dapat menerapkan pengetahuan tari gaya Pura Pakualaman tersebut pada setiap gerakan-gerakan yang ada dalam suatu tarian. Ibu Hermin telah menyampaikan banyak hal kepada saya untuk mengentalkan karakter gerak tari gaya Pura Pakualaman.

### **J.M. Wirogomulyo:**

Saya mengenal Ibu Hermin sejak saya menempuh studi S-1 di ISI Yogyakarta. Bagi saya Beliau merupakan seorang pendidik yang luar biasa. Saya mengenal gaya tari Pura Pakualaman dari Beliau sejak saya duduk di semester VII. Setelah saya berhasil menyelesaikan studi S-1, Ibu Hermien telah memberikan dorongan kepada saya untuk melanjutkan studi S-2 untuk melengkapi bekal dan kemampuan untuk melestarikan seni tradisi yang ada di Yogyakarta. Pesan Ibu Hermin yang pernah disampaikan kepada saya dan cukup berkesan adalah: *"Sapa wae bisa, ora kudu uwong sing wis luwih bisa. Kowe kuwi mampu, ning kabeh gumantung awakmu."* Menurut pemahaman saya, Ibu menyampaikan pesan bahwa Beliau meyakinkan kepada saya bahwa saya mampu. Beliau hanya mampu memberikan motivasi dan tentang bagaimana selanjutnya sangat tergantung kepada saya sendiri dalam menjalani (belajar, berlatih dan mendalami tari).

### **M.L. Cokromatoyo:**

Ibu Hermien adalah sosok yang luar biasa. Beliau juga turut andil dalam membentuk jiwa kepenarian maupun kependidikan tari pada

saya. Ibu mendorong saya untuk tidak berhenti belajar sampai tingkatan setinggi-tingginya. Di lingkungan Pura Pakualaman, Ibu Hermien merupakan inspirasi saya karena dengan seni Beliau mampu hidup, dan sebaliknya Beliau juga selalu berupaya menghidupkan seni. Beliau memberikan banyak pelajaran tentang bagaimana memahami sebuah tarian secara detail, misalnya sikap tubuh, tolehan, proporsi dan lain sebagainya. Pesan dari Ibu Hermien kepada saya adalah: “Fen, nek njoged ki tekan rasane”, yang artinya bahwa jika menari itu harus sampai menghayati rasa tariannya agar menjadi penari yang baik, sehingga tidak cukup hanya memiliki kemampuan teknik gerak maupun ekspresi saja.

### **Nyi. M.Ng. Matoyoadi:**

Saya mengenal Ibu Hermin dari sejak saya kuliah di ISI Yogyakarta, tidak hanya sebagai dosen tetapi sebagai Dosen Pembimbing saya. Beliau sangat tlaten dalam membimbing. Saya menjadi Abdi Dalem di Pura Pakualaman atas dorongan dan rekomendasi dari Beliau. Ibu Hermien adalah sosok yang memiliki dedikasi yang tinggi pada Pura Pakualaman. Beliau menjadi sumber informasi dalam hal rias dan busana tari di Pura Pakualaman sehingga saya mengikuti anjuran-anjuran beliau pada penataan rias dan busana tari gaya Pura Pakualaman. Sejauh yang saya ketahui, Ibu Hermien berupaya untuk lebih memunculkan karakteristik gaya Pura Pakualaman yang salah satunya memberikan ciri-ciri pada rias dan busana yang dikenakan penari.

### **Nyi.M.R. Retnomatoyo:**

Banyak sekali kenangan dari apa yang telah saya alami dari sejak kuliah hingga saya menyelesaikan skripsi telah dibimbing oleh Ibu Hermien. Beliau adalah sosok yang sederhana dan selalu memberikan

solusi pada permasalahan selama saya skripsi. Beliau menyampaikan kepada saya bahwa jika saya merasa bingung, maka saya diminta untuk segera menghadap untuk melakukan konsultasi. Bahkan saya pernah memberanikan diri untuk berkonsultasi mengenai skripsi yang mengalami permasalahan tentang bagaimana memulai suatu kalimat dalam karya tulis. Selama bertemu, ibu Hermien hanya meminta saya menceritakan secara lisan tentang gagasan, lalu beliau memberikan pengarahan sehingga setelah pertemuan tersebut saya bisa melanjutkan skripsi dengan lancar tanpa kendala satupun. Intinya, beliau menekankan bahwa jangan takut bertanya, menyampaikan ide atau pendapat selama kita sedang dibimbing oleh beliau. Disaat ujian pendadaran, Ibu Hermin sebagai penguji Tugas Akhir memberikan pertanyaan-pertanyaan yang mampu saya jawab karena sebagian besar substansinya merupakan hal-hal yang pernah saya konsultasikan dan sudah mendapatkan banyak arahan dari beliau hingga akhirnya saya mendapatkan nilai maksimal.

Ibu Hermien gemar sekali mendorong anak didiknya untuk tidak berhenti belajar. Itulah hal yang sampai saat ini masih saya ingat dan mencoba untuk saya laksanakan disela-sela kesibukan dan jam kerja saya di instansi Pemerintah (PEMDA Kabupaten Sleman).

Waktu itu, di Pura Pakualaman hanya memiliki dua penari yang masih aktif melaksanakan tugas. Ibu Hermin mengajak saya untuk menjadi salah satu penari Pura Pakualaman pada saat saya masih kuliah. Karena Pura Pakualaman akan menggelar tari Srimpi yang membutuhkan 4 orang penari putri, sehingga Ibu meminta saya untuk menjadi penari akan dipergelarkan di Pura Pakualaman. Dan semenjak itu, atas inisiatif Ibu Hermien dan Ibu Retno, Latihan rutin setiap Seni dan Kamis digiatkan kembali.

Ibu Hermin selalu melibatkan saya dalam melakukan kerja studio bersama penari yang lain di kediamannya selama mempersiapkan sajian tari untuk Pura Pakualaman sehingga saya merasa bersyukur karena dipercaya untuk mendampingi beliau dalam berkarya tari. Ibu juga sangat terbuka menerima masukan dan informasi dari partner berkarya seperti Bapak Trustho.

Ibu tidak berhenti mengingatkan saya agar selalu aktif dalam kegiatan seni di Pura Pakualaman karena kami adalah pengemban kebudayaan yang memiliki tanggung jawab dalam upaya pelestarian seni tari gaya Pura Pakualaman. Ibu Hermien menempatkan saya dan para penari lebih dari sekedar penari atau murid akan tetapi sebagai keluarga.

Pesan Ibu kepada kami yang akan selalu kami laksanakan bahwa sebagai abdi dalem, kita harus selalu siap melaksanakan tugas dari Pura Pakualaman. Sebagai abdi dalem, meskipun kita memiliki kompetensi tinggi, kita tidak boleh tinggi hati. Kita tidak boleh menilai diri kita sendiri karena orang lain disekitar kita juga memiliki penilaian masing-masing. Kita harus selalu “lembah manah” dan “prasaja”.

### **Nyi. M.L. Setyarini:**

Saya mengenal Ibu Hermien sejak tahun 80-an. Saya sangat mengakui bahwa pengalaman dan pengetahuan beliau tentang tari di Pura Pakualaman sangat mumpuni karena sudah lama mengabdikan di Pura Pakualaman sejak masa pemerintahan K.G.P.A.A. Paku Alam VIII. Waktu itu tarian di Pura Pakualaman menggunakan gaya Surakarta. Ibu Hermien memiliki andil yang besar dalam inovasi tari gaya Pura Pakualaman sampai bisa seperti sekarang ini. Sekarang tari di Pura Pakualaman tidak lagi seluruhnya menerapkan gaya Surakarta namun juga terdapat

perpaduan dengan gaya Yogyakarta. Pada masa pemerintahan K.G.P.A.A Paku Alam IX, Ibu Hermien melakukan beberapa penyesuaian kemasan tari Pura Pakualaman terutama yang sekarang dijadikan acuan penciptaan tari baru di Pura Pakualaman adalah pemendekan durasi. Beliau sangat menyadari bahwa penikmat tari klasik masa kini sebagian besar merasa jenuh dengan pertunjukan sajian tari klasik berdurasi panjang sehingga perlu dilakukan penyesuaian durasi sajian tanpa mengurangi estetika dan esensi dari tari itu sendiri. Ibu rajin berkonsultasi kepada pengrawit seperti Pak Trustho untuk menanyakan hal-hal terkait dengan peringkasan tarian dan pengaruhnya terhadap karawitan yang mengiringinya agar kedua-duanya dapat bersinergi.

### **Risa Mursih:**

Keibuan, sabar, perhatian adalah beberapa sifat yang melekat pada Ibu Hermin. Beliau memiliki metode pembelajaran yang cukup jelas dalam memberikan materi, detail kepada muridnya, baik itu di lingkungan institusi maupun di Pura Pakualaman. Beliau tidak pernah pilih kasih untuk penilaian (apa adanya) jika muridnya ada kekurangan dalam evaluasi maupun ujian. Walaupun ada seorang mahasiswa yang memiliki hubungan yang dekat dengan Ibu Hermien, jika tidak aktif dan tidak menguasai substansi pembelajaran pasti akan diberikan nilai yang tidak maksimal. Sebaliknya jika terdapat mahasiswa yang aktif mengikuti pembelajarannya, meskipun ada kekurangan, Beliau bisa saja memberikan nilai yang maksimal. Ibu Hermien juga memberikan perhatian khusus kepada murid-murid yang kurang aktif. Selain menanyakan kendala atau permasalahan, Beliau selalu memberikan semangat untuk memotivasi murid-murid tersebut agar menjadi lebih baik.

### **Nyi Mas Lurah Puspitomatoyo:**

Ibu Hermien adalah sosok guru sekaligus ibu bagi abdi dalem mataya Pura Pakualaman.

Banyak ilmu yang beliau berikan kepada kami. Sebuah kehormatan bagi saya yang sangat minim ilmu tentang tari klasik, mendapat kepercayaan untuk menjadi bagian dari Pura Pakualaman seperti sekarang.

Dan beliaulah yang membawa saya masuk ke Pura Pakualaman.

Dari beliau, saya tahu bahwa tari gagrag Pakualaman ternyata mempunyai ciri khas tersendiri. Dari beliau, saya tau bagaimana proses penciptaan beberapa karya tari istana. Dari beliau, saya belajar tanggung jawab untuk menunaikan tugas dengan usaha terbaik.

Cara beliau yang selalu lembut dalam menyampaikan ilmu dan selalu sabar dalam mengajarkan berbagai hal, membuat kami harus banyak belajar tentang arti sebuah kerendahan hati agar menjadi manusia yang lebih baik.





**SOSOK IBU DALAM  
MEMORI PUTRA  
PUTRINYA**



# Mentari di Matamu

**Y. Adityanto Aji**

Putra Ibu Hermien Kusmayati & Dosen di Jurusan Tari Institut Seni Indonesia  
Yogyakarta

*You make the sun shine on a cloudy day. When I'm sick you kiss the pain away.  
Your tender voice took away my fears. Your hand that wiped away my tears.  
The love you give so honest and pure. Keeping me forever safe and secure.  
You make flowers bloom in the spring. It was you who fixed my broken wing.  
Mom because of you I now know love. My guardian angel from above.*  
- Christopher G. Parham -

Untaian puisi di atas membawa gambaran berbagai kenangan dan peristiwa indah bersama ibu AM. Hermien Kusmayati. Perjalanan panjang yang dilalui bersama beliau membuatnya menjadi sosok panutan bagi kami tiga bersaudara. Kebiasaan, rutinitas, dan pola hidup yang dilakukan selama ini membuat kami sadar bahwa ibu adalah wanita yang kuat dan hebat. Karakter yang lemah lembut tetapi tegas selalu kami rasakan, ibu selalu memberi contoh melalui tindakan dan tutur kata dalam keluarga maupun dengan orang lain. Dalam kehidupan sehari-hari baik sebagai ibu rumah tangga maupun sebagai seorang pendidik dijalani tanpa sedikitpun keluhan dan dijadikannya sebuah beban. Bersama bapak Mardjijo, meskipun banyak lika-liku rumah tangga yang terjadi, tidak pernah sekalipun menunjukkan kesedihan. Kebahagiaan dari kisah hidup bersama bapak dapat dijadikan cerita yang panjang kepada anak cucunya.

Aktivitas keseharian ibu bisa dikatakan sangat teratur dan hampir tidak pernah berubah, ibu selalu beranjak bangun sekitar pukul 03.00 WIB berada di depan laptop untuk mengerjakan pekerjaannya. Kemudian setelahnya memasak untuk kami dan bersiap untuk berangkat kerja, itu yang selalu ibu lakukan. Tidak ada hari libur bagi ibu, setiap hari dijalani untuk berkeja dan melayani keluarga. Teringat ketika masa kecil, dalam kondisi apapun ibu selalu berusaha membawa suasana bahagia dan ceria di dalam keluarga. Salah satu contohnya adalah pada saat sakit, ibu tidak pernah berhenti melayani anak-anaknya, selalu saja dihadapi dengan senyuman meskipun wajah terlihat pucat dan badan yang selalu gemetar kedinginan. Ibu ingin anak-anaknya tidak merasakan apa yang ia rasakan, ibu hanya ingin anak-anak tercukupi dan merasa puas. Dalam tindakan dan perbuatan ibu tersirat dengan jelas disampaikan bahwa keluarga selalu menjadi prioritas dan tidak pernah melalaikan kewajiban serta tugasnya dalam keluarga.

Hal lain yang menjadi kenangan adalah pada saat ibu melakukan penelitian studi S-3 di UGM antara tahun 1990 – 2000an. Dengan menggunakan mobil pribadi, adik dan saya selalu dilibatkan dalam proses penelitian dan diajak berkeliling ke berbagai tempat di Jawa Timur, terutama di pulau Madura. Pada saat itu bapak berperan sebagai seorang pengemudi yang selalu siaga mengantar ibu untuk menjangkau beberapa wilayah penelitian. Selama perjalanan tidak selalu berjalan lancar, terkadang banyak hambatan-hambatan diluar dugaan dialami seperti misalnya; kendala transportasi mobil tiba-tiba berhenti dengan kerusakan mesin, atau kondisi bermalam dalam mobil di halaman depan kantor pemerintahan daerah sambil menunggu pagi sampai administrasi pemerintah beraktivitas. Hal-hal seperti mungkin sangat melelahkan

bagi orang lain, tetapi bagi ibu kesabaran merupakan bagian dari proses untuk menuju hasil yang diinginkan.

Dalam perjalanan studi saya, mulai dari bangku taman kanak-kanak hingga mendekati lulus S-3 ibu tidak pernah berhenti memberi semangat dan motivasi. Dukungan energi positif selalu ada dan dirasakan, meskipun ibu sering kali sedikit marah ketika saya bekerja tidak sesuai dengan harapan, tetapi dengan sabar ibu kembali memberi dorongan dan mengevaluasi sehingga membuat saya bersemangat lagi. Sejak kuliah berbagai informasi, referensi, dan masukan diberikan ibu agar mempermudah dan mempercepat proses studi, termasuk dukungan material dan moral yang tidak pernah berhenti diberikannya. Meskipun ibu tidak sempat menyaksikan kelulusan studi S-3 saya, tetapi peninggalan dan jejak ibu dalam proses dan karya saya dari kecil hingga saat ini sangat besar.

Sebenarnya beberapa lembar halaman ini tidaklah cukup untuk menceritakan kisah hidup ibu yang kuat dan hebat itu saat bersamaku. Bukan prestasi atau pencapaian ibu yang ingin diungkapkan dalam rangkaian kata-kata sederhana ini, akan tetapi sekali lagi perjuanganmu sebagai seorang ibu yang ingin diceritakan. Bagi kami bertiga jejakmu menjadi bekal dan pondasi dalam mengarungi kehidupan ini. Saya yakin ibu tidak pergi meninggalkan kami begitu saja, saya percaya bahwa ibu selalu ada dan tidak pernah lelah untuk menerangi setiap langkah kami bagaikan mentari yang selalu bersinar terang. Semoga tulisan singkat ini menjadi prasasti yang manis untuk ibu. Terimakasih ibu, peluk dan cium untukmu, *my guardian angel from above*.



# Mengingat Ibu dengan Hati

**Maria Satya Rani**  
Putri Ibu Hermien Kusmayati

Kepergian sosok ibu, *eyang putri* (nenek), saudara, dan sahabat bernama Agnes Maria Hermien Kusmayati meninggalkan kepedihan dan rasa kehilangan. Tidak sampai di situ, kepedihan ini disusul dengan kepergian suaminya, Mardjijo, tujuh bulan kemudian. Kepulangan Ibu Hermien dan Bapak Mardjijo -dengan nama tersebut beliau berdua akrab disapa- pada Sang Khalik pada tahun 2020 lalu masih menyisakan duka yang mendalam – setidaknya bagi kami ketiga anaknya. Saya pribadi pun yakin bahwa para menantu dan cucu beliau berdua sangat rindu pada sosok orang tua, juga *eyang putri* dan *eyang kakung* yang mencintai mereka sepenuh hati. Tetapi seperti Ibu dan Bapak selalu ingatkan kami tentang kesedihan, “Kamu boleh bersedih, tapi tidak usah lama-lama”. Meski pada kenyataannya ini sangatlah susah, kalimat ini menjadi pegangan saya dalam menjalani hidup – terlebih setelah saya menjadi yatim piatu.

Memasuki tahun ke tiga orang tua saya berpulang pada-Nya, masih tidak mudah bagi saya untuk berdamai dengan kenyataan bahwa mereka sudah tiada. Saat saya menyusuri jalan-jalan yang lekat dengan kehidupan profesional maupun pribadi beliau, sering saya menepikan kendaraan saya dan berhenti sejenak untuk termangu dan mengenang ibu dan bapak



saya; misalnya di sekitar Jalan Parangtritis -mendekati gedung kampus ISI-, dan di area sekitar Istana Pura Pakualaman. Tidak jarang pula saya kemudian merasa rapuh hingga terisak menangis, seperti anak ayam yang tiba-tiba kehilangan induknya. Hal apa lagi yang dapat menghibur rasa kehilangan dan kerinduan akan beliau? Tentu saja orang-orang terdekat -terutama kakak, adik, suami, juga anak- yang sangat suportif, dan mengenang kebersamaan – manis-pahitnya pengalaman menjadi anak dan tumbuh besar dalam dekapan kasih sayang Ibu dan Bapak.

Selayaknya orang tua pada umumnya yang ingin mewariskan seluruh ilmu dan segala yang dimiliki kepada anak-anaknya, orang tua saya juga demikian. Karena Ibu dan Bapak adalah seniman tari, tentu saja beliau berdua ingin anak-anaknya juga bisa menari. Ibu dan Bapak mengajari kami menari Jawa dari kecil. Kakak saya, Mas Aji, dan saya diikutkan kegiatan menari yang diadakan di kampus ISI – yang waktu itu masih sering disebut ASTI atau ISI Karangmalang, karena lokasinya belum berada di Sewon, Bantul-. Seniman-seniman tari hebat untuk gaya Kreasi Baru dan gaya Surakarta mengajari kami kala itu. Saat saya duduk di bangku Taman Kanak-Kanak (TK) dan Mas Aji sudah di bangku Sekolah Dasar (SD) -adik saya, Riris, belum lahir saat itu-, ada beberapa momen di sore hari, Bapak dan Ibu akan membuka garasi kecil rumah kami untuk menjadi ruang pertunjukan. Tetangga di sekitar rumah, khususnya anak-anak kecil, akan diundang untuk datang menonton pertunjukan tari. Di ruang kecil ini, Mas Aji dan saya akan menarikan tarian yang kami pelajari waktu itu, dengan kostum dan tata rias wajah sederhana. Setelah Adik Riris lahir dan tumbuh besar; kami bertiga berkesempatan untuk diajari orang tua kami langsung, juga mengikuti sanggar. Pengalaman belajar menari berikutnya di antaranya kami dapatkan dari kegiatan

latihan rutin dan pentas di Pura Pakualaman, pertunjukan Wayang (Orang) Bocah dengan Sanggar Kusuma Indria, pentas rutin Sendratari Ramayana di Candi Prambanan, dan Yayasan Siswa Among Beksa.

Berbicara tentang Ibu, saya ingat Ibu senang sekali membaca. Ibu pernah bercerita saat masih duduk di bangku SD di Bondowoso, beliau seringkali dimarahi Eyang (ibu kandung beliau) karena sering mencuri-curi kesempatan untuk membaca meski sudah saatnya tidur malam, dan terlebih karena lensa minus kaca mata Ibu sudah cukup tebal waktu itu. Ibu akan membawa selimut dan senter, atau lilin untuk tetap bisa membaca di kamar. Saat semua lampu rumah dimatikan, selimut digunakan untuk menutupi semua tubuh, senter dinyalakan di dalam selimut, atau lilin dinyalakan di dekat tempat tidur, untuk menerangi Ibu melanjutkan membaca. Nampaknya, kegemaran membaca ini Ibu coba tularkan pada kami anak-anaknya dengan cara beliau. Salah satu cara beliau memotivasi ialah dengan membelikan hadiah buku -saya boleh bebas memilih- saat mendapat nilai sempurna untuk ulangan mata pelajaran Bahasa Inggris. Waktu itu saya duduk di kelas enam SD. Tentu saja tidak setiap saat saya mendapat nilai tinggi. Jadi saat saya mendapat nilai sempurna, saya akan girang karena pencapaian saya dan juga ingat akan dibelikan buku oleh Ibu. Buku biografi Marie Curie dalam terjemahan Bahasa Indonesia kala itu menjadi buku bacaan terpanjang -tanpa gambar- pertama saya. Setelah buku biografi Marie Curie, buku biografi Florence Nightingale, Bunda Teresa, Charlie Chaplin menjadi hadiah-hadiah saya dan bahan diskusi santai ibu-anak berikutnya.

Dalam diskusi kami, Ibu juga mengenalkan saya akan tokoh wanita hebat lainnya, baik dalam sejarah maupun karakter pewayangan. Ibu

pernah bercerita tentang Ratu Tribhuwana Tunggaladewi dan Ratu Kencana Wungu dari Kerajaan Majapahit, juga Rayungwulan -salah satu karakter utama dalam Lelangen Beksan Banjarsari, karya tari klasik Pura Pakualaman Yogyakarta-. Seperti saya mengagumi Bunda Teresa, Curie, Nightingale, Kencana Wungu, dan Rayungwulan; saya sangat mengagumi Ibu. Menurut saya perjalanan kehidupan tokoh-tokoh tersebut dan kehidupan Ibu mencerminkan kehidupan wanita cerdas, tangguh, dan mandiri dengan tantangan mereka sendiri-sendiri pada zamannya. Dari sekian banyak keterampilan dan momen yang selalu membuat saya kagum akan Ibu, ada satu peristiwa kecil yang selalu mengingatkan saya tentang kecerdasan, ketangguhan, dan kemandirian Ibu; saat motor yang kami naiki macet. Waktu itu saya masih duduk di bangku Sekolah Menengah Pertama (SMP) – sehingga belum bisa memboncengkan Ibu dengan kendaraan bermotor, dan belum paham benar dengan cara kerja sepeda motor. Kami berdua naik motor Suzuki RC 100. Suatu sore saat pulang dari latihan rutin di Pura Pakualaman, dan kami keluar dari sebuah toko di daerah Lempuyangan, tiba-tiba motor tidak bisa nyala (macet), meski sudah dicoba berulang kali *di-slaag* dengan kaki. Ibu dengan sigap melepas busi dan membersihkan busi motor, kemudian memasangnya kembali. Motor pun kembali nyala, dan kami bisa pulang. Dalam perjalanan pulang, Ibu memberitahu saya bahwa membersihkan busi sebenarnya adalah hal yang cukup mudah dilakukan dan signifikan untuk diketahui, tetapi mungkin banyak orang yang tidak tahu – karena biasanya saat motor macet, akan langsung dibawa ke bengkel. Ibu melanjutkan dengan pesan lebih kurang demikian, “Jadi perempuan itu ada baiknya belajar banyak hal, sehingga hidupmu tidak akan sangat bergantung kepada orang lain.”

Saat saya duduk di bangku Sekolah Menengah Atas (SMA), Ibu beberapa kali mengajak saya untuk mengikuti dialog ilmiah, baik ketika Ibu menjadi pembicara maupun tidak. Tentu saja tidak semua topik dan pembicaraan saya kuasai dan bisa ikuti dengan baik waktu itu, sehingga seringkali saya mempertanyakan maksud Ibu mengajak saya. Meskipun begitu, dari kegiatan-kegiatan ini saya berpikir setidaknya saya bisa melihat dan mendengarkan langsung tokoh besar dan guru besar, seperti (alm.) Umar Kayam, (alm.) R.M. Soedarsono, dan (alm.) Teuku Ibrahim Alfian berbicara -yang saya ingat menjadi pembimbing dan penguji studi doktoral Ibu di Universitas Gadjah Mada, juga penulis beragam buku dan artikel di media cetak-. Pikiran saya hanya sesimpel itu. Seiring waktu berjalan, terlebih saat saya memasuki tahun akhir perkuliahan S1 di luar Yogyakarta, saya menyadari dan menikmati cara Ibu mengenalkan saya dengan dunia yang dicintainya -seni dan budaya- dalam lingkungan akademis, yang semakin menginspirasi saya juga untuk bisa mengajar dan berkecimpung dalam dunia pendidikan tinggi.

Saya beruntung bisa menyaksikan dan terlibat dalam pengalaman Ibu, baik dalam keseharian maupun kehidupan professional, mencapai apa yang dicita-citakannya, dengan tetap menjalani kodrat dan perannya sebagai seorang wanita Jawa, istri, dan ibu. Sepanjang hidup saya, saya mendengar dan melihat sendiri dari tutur kata dan perilaku Ibu; bagaimana seorang wanita dengan segala pencapaiannya, tetap menghormati Bapak sebagai kepala keluarga, dan keputusan anak-anaknya dalam menjalani hidup. Saya pun juga diajarkan hal yang sama oleh Ibu. Selain itu, saya juga merasa bahagia karena mendapatkan kebebasan dan dukungan dari kedua orang tua saya sebagai anak dan pribadi yang merdeka – dengan tanpa melupakan kebudayaan,

kewajiban, dan hak saya sebagai perempuan. Untuk keistimewaan yang sederhana ini, saya benar-benar selalu bersyukur kepada-Nya karena saya dilahirkan dan dibesarkan oleh ibu dan bapak yang memiliki jiwa besar dan demokratis.

Tentu saja masih banyak kenangan dan momen kebersamaan yang tidak dapat diceritakan satu per satu di tulisan ini. Kebersamaan saat makan bersama, kebersamaan dalam kamar tidur Ibu-Bapak di mana kami berlima -Ibu, Bapak, Mas Aji, Adik Riris, dan saya- rebahan di satu kasur yang sama untuk berbagi cerita di malam hari, berdiskusi dan berargumentasi satu sama lain, hingga pertengkaran-pertengkaran sepele orang tua-anak. Andai waktu bisa saya putar, saya ingin menjejali buku juga memori *hard disk* dan ponsel saya dengan dokumentasi ilmu, wejangan, pengalaman bersama beliau berdua.

Mengakhiri tulisan ini, bersama seluruh anak, menantu, cucu Ibu Hermien dan Bapak Mardijjo, saya menghaturkan terima kasih untuk kesempatan penulisan dan penerbitan secuil ingatan manis akan orang tua dan *eyang* kami ini – terlebih tentang Ibu Hermien. Kepada seluruh Ibu dan Bapak dosen dan karyawan di Institut Seni Indonesia Yogyakarta -khususnya Jurusan Seni Tari, Fakultas Seni Pertunjukan-, juga Kadipaten Pura Pakualaman, yang selalu menjadi bagian keluarga dan sumber motivasi bagi Ibu, Bapak, juga kami; kami berterima kasih yang sebesar-besarnya.

# Kenangan Hangat bersama Ibu

**Maria Maya Aristya**  
Putri Ibu Hermien Kusmayati

*“Ya, alangkah indah masa kecil yang lalu. Dan kini aku menembangkan keindahan dalam kenang-kenangan.” – Pramoedya Ananta Toer dalam Bukan Pasar Malam.*

Jika jarum jam sudah menunjukkan lebih dari pukul 9 malam, saya akan menerima panggilan masuk dan kemudian mendengar: *“dek, ayo pulang”... Atau “dek, ayo temani ibu”...* Dua alternatif kalimat pendek ini adalah ajakan ibu lewat ponselnya di malam hari untuk meminta saya pulang ke rumah. Ibu akan menelpon kembali sekiranya dalam waktu 30 menit atau 1 jam kemudian bila saya belum segera tiba. Beberapa tahun belakangan sebelum ibu meninggal, ketika saya merantau, ibu selalu menyempatkan untuk menelpon saya setiap pagi sebelum mengajar atau melakukan aktivitas lain. Kalau rutinitas menelpon pagi tidak sempat dilakukan, akan diganti pada siang atau malam harinya.

Kenangan rutinitas *via* ponsel yang selalu dilaksanakan beliau hanyalah sececah pola teratur dari kesehariannya sebagai sosok seorang ibu yang sigap dan tangguh. Jika saya mengingat kembali, Ibu selalu mulai menjalani rutinitas sebelum matahari terbit. Setelah mendaraskan rosario, dilanjutkan memenuhi kebutuhan pagi keluarga seperti menyiapkan teh untuk bapak dan sarapan untuk saya bersama kedua kakak. Ibu tak lupa memeluk dan mencium pipi sebelum kami berangkat sekolah,

menyiapkan sahur dan menemani bapak saat bulan Ramadhan, beserta kebiasaan lain dalam menyertai kami di kesehariannya. Di sela-sela melayani kami di pagi hari, kerap terlihat laptop ibu yang masih menyala di atas meja kamarnya, sementara kami semua tahu kebiasaan ibu yang berhadapan dengan laptop dan tumpukan kertas atau buku biasa dimulai dari jam 3 pagi. Laptop yang menyala seolah menunjukkan kewajiban ibu sendiri adalah yang sekunder baginya. Beliau sebagai seorang ibu selalu menomor-satukan kebutuhan kami dan dalam memberikan kenyamanan di rumah. Semuanya dijalani dengan tulus, bersungguh-sungguh dan tegar dalam keadaan apa pun.

Kisah dedikasi beliau melayani sebagai seorang pekerja sekaligus pendidik juga melekat dalam ingatan saya. Yang saya ketahui, cintanya terhadap seni dan tradisi adalah asas motivasi hidupnya dan menjadi semangat yang tak pernah padam. Apabila akhir pekan merupakan hari untuk melepas penat dan beristirahat, namun tidak bagi ibu. Dalam ingatan saya, saat-saat akhir pekan ibu dimulai dengan aktivitas pola yang sama dan tetap digunakan untuk produktif bekerja baik di rumah mau pun di luar rumah. Itu pun belum dengan bagaimana upaya ketersediaan waktu ibu yang selalu berusaha mendampingi suami dan anak-anaknya. Energi yang dituangkan ke dalam rutinitas sehari-hari kesana kemari sebagai pekerja sekaligus ibu menurut saya agaknya kurang sebanding dengan waktu yang diperoleh beliau untuk istirahat, yang hanya beberapa jam itu tiap harinya. Tetapi begitulah ibu. Dalam keadaan sakit pun, ibu tidak mengeluh, tidak memanjakan dirinya, dan tetap melakukan apa yang sudah menjadi pola kesehariannya.

Saya teringat disela kesibukannya beliau juga memberikan dukungan sebagai “rekan *sharing*” pada masa saya menempuh pendidikan.

Ibu dengan semangat menanyai perihal topik tugas akhir saya dan mendukung sepenuh hati secara materi maupun moral. Ibu berusaha memahami dengan baik walau pendidikan yang saya pilih berbeda dari pengalaman yang ibu tempuh. Ibu selalu optimis dan bersikap positif dalam mendidik saya, tak menyerah membantu membangun mental saya kembali kuat ketika putus asa. 27 Januari 2020 merupakan hari dimana ibu dan bapak menghadiri resital saya untuk terakhir kalinya. Saat itu kondisi kesehatan ibu belum terlalu pulih dari sakit, namun seolah tidak merasakan rasa sakit itu, ibu tetap berjuang dan menyempatkan diri untuk hadir.

Masih banyak kenangan manis lain dari beliau yang menunjukkan sosok ibu yang pekerja keras, penuh tekad, dan pantang menyerah. Sosok ibu yang kuat hati meski perjalanannya terselip banyak hal yang tak mudah dijalani, membawa perasan campur aduk dalam menuliskan kenangan ini. Saat berhenti menulis sejenak dan memejamkan mata, yang selalu terbesit hanyalah pancaran senyuman ibu senantiasa mengiringi keseharian kami. Meskipun sosok ibu kini hanya bisa kami kenang dan rindukan, namun pengorbanan dan kasih sayangnya kekal abadi menjadi nyala api terang yang tak pernah padam dalam hati kami. Ibu, terima kasih telah membasuhi kami dengan cinta kasih tanpa kenal lelah. Terima kasih telah membuat hidup kami indah.



