

NILAI-NILAI ESTETIS TARI GAMBYONG

Oleh: Sri Rochana Widyastutieningrum

Abstract

The performance of Gambyong Dance has a relationship with aesthetic value. This dance expresses the feminineness, softness, and liveliness of a woman. The aesthetic values of Gambyong Dance especially of the harmony between the movement of the dancer and the rhythm of the melody of the drumming. To present the dance, the choreographer and the emotion of the dancer have a great influence in determining the aesthetic of Gambyong Dance. So, if the dancer have a good emotion and is able to express it perfectly, the aesthetic values will exist and might become the expression of the erotic and sensual Gambyong Dance. This expression will fulfill if the Gambyong Dance danced by the dancer who meet the criteria of Jogèd Mataram and Hastha Sawanda dances.

Key word : *Aesthetic value, Jogèd Mataram, and Hastha Sawanda*

Pengantar

Dalam pembicaraan seni, sering disebut istilah estetika dan keindahan. Telah banyak pakar filsafat dan seni yang membahasnya, tetapi pengertian yang dicetuskan berbeda-beda. Hal ini terjadi karena perhatian, kepentingan, dan sudut pandang yang berbeda dari masing-masing pakar itu.

Estetika mencakup semua bentuk seni. Oleh karena itu, estetika bukan saja menyelidiki produk-produk seni, melainkan juga prosesnya serta kemampuan-kemampuan

yang terlibat dalam penciptaan, penggunaan, penikmatan, penghayatan (apresiasi), serta penilaiannya.¹

Istilah "keindahan" mempunyai pengertian yang relatif, dan selalu mempunyai pengertian yang berbeda dari masa ke masa. Pengertian yang paling sederhana dinyatakan oleh kaum Sufis di Athena (abad ke 5 S.M.), bahwa keindahan dapat didefinisikan sebagai sesuatu yang menyenangkan.² Thomas Aquinas (1225 – 1274) mengembangkan pengertian itu dengan menambahkan bahwa keindahan juga dikaitkan dengan hasrat, sehingga pengertian keindahan adalah apa yang menyenangkan hasrat, dengan dilihat atau diketahui. Aquinas juga menyatakan bahwa keindahan mempunyai tiga syarat, yaitu : (1) kesempurnaan atau keadaan tanpa cela, (2) proporsi atau harmoni, dan (3) kecemerlangan atau klaritas.³ Hal senada dinyatakan oleh Herbert Read yang menyatakan "keindahan adalah kesatuan hubungan bentuk-bentuk yang ada di antara kesadaran persepsi kita."⁴ Perumusan Read tidak membatasi keindahan pada bentuk-bentuk yang menyenangkan saja, tetapi lebih menekankan pada kesatuan dan harmoni dalam hubungan bentuk-bentuk dari kesadaran persepsi.

Dikaitkan dengan tari, John Martin menerangkan bahwa 'keindahan' adalah sesuatu yang memberi kepuasan batin. Maka semua gerak yang memberi kepuasan batin disebut indah. Tidak hanya gerak-gerak yang halus saja, tetapi juga gerak-gerak yang keras, kasar, kuat, penuh dengan tekanan-tekanan serta aneh sekalipun dapat merupakan gerak yang indah.⁵ Dengan demikian, keindahan

¹ Soedarsono. *Estetika, Sebuah Diktat Pengantar bagi Studi Estetika Tari*. (Yogyakarta : ASTI, 1977), p. 22.

² The Liang Gie. *Garis Besar Estetis (Filsafat Keindahan)*, (Yogyakarta : Fakultas Filsafat, Universitas Gadjah Mada, 1976) p.36.

³ George Dickie. *Aesthetics, An Introduction*. (Indianapolis : The Bobbs Merrill Company 1979), p. 7.

⁴ Herbert Read. *Pengertian Seni*. Diterjemahkan oleh Soedarso Sp. (Yogyakarta : Saku Dayar Sana, 1990), p. 2.

⁵ Soedarsono. *Tari-Tarian Indonesia I*. (Jakarta : Proyek Pengembangan Media Kebudayaan, Direktorat Jenderal, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1977), p. 16.

tidak terbatas pada sesuatu yang menyenangkan, tetapi juga sesuatu yang mendebarakan, menakutkan, menyedihkan, dan menggelisahkan. Keindahan adalah segala sesuatu yang menarik, menyentuh, dan menggetarkan jiwa atau "disebut indah karena bernilai bagi kita."⁶

Keindahan dalam bentuk seni mempunyai hubungan erat dengan kemampuan manusia menilai karya seni yang bersangkutan untuk menghargai keindahannya.⁷ Dari pernyataan ini tampak bahwa keindahan seni pada dasarnya tidak hanya terletak pada karya seni sekaligus pada penikmat/penontonnya.

Estetika tari Jawa

Pembicaraan nilai estetis mengarah pada bentuk atau wujud seni. Maka untuk membicarakan nilai estetis tari gambyong berarti membicarakan dan mengungkap unsur-unsur dalam bentuk tari gambyong yang mengandung nilai keindahan, dan karena tari gambyong merupakan salah satu genre dari tari gaya Surakarta atau bagian dari tari tradisional Jawa, maka perlu mengungkap pula estetika tari Jawa yang mendasari nilai estetis tari gambyong.

Estetika tari Jawa tidak sekedar menyangkut masalah keindahan, akan tetapi selalu dikaitkan juga dengan masalah etika, etiket, dan religius. Di dalam tari Jawa dikenal konsep *adiluhung*, yang berarti "indah dan tinggi." Kata ini merupakan rangkaian dari kata *adi* yang berarti *linuwih*, melebihi segalanya; dan *luhung* berarti luhur, tinggi, melebihi yang lain, dan bermakna.⁸ "Konsep *adiluhung* tidak sekedar masalah estetis, tetapi lebih dari itu, mengandung nilai-nilai filosofis, religius, edukatif, ritual dan lain-lain yang mencakup segala

⁶ De Witt H. Parker. *Dasar-Dasar Estetik*. Diterjemahkan oleh S.D. Humardani. (Surakarta : ASKI. 1980), p. 6.

⁷ The Liang Gie. 1978. *op.cit.*, p. 18.

⁸ Sumarsam. 1992. "Seni Jawa Adiluhung dan Nasionalisme Indonesia," dalam *Seni Pertunjukan Indonesia*. Jurnal Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia. (Surakarta : MSPI bekerjasama dengan STSI Press. 1992), p. 80.

aspek kehidupan manusia.”⁹ Konsep adiluhung dikaitkan dengan konsep kenegaraan *dewa raja*, maka segala hal yang dimiliki atau diciptakan raja disebut adiluhung. Adiluhung dikaitkan pula dengan masalah-masalah yang luhur, bahkan dikaitkan dengan kekuatan-kekuatan besar di alam semesta dalam memuja para dewa. Maka karya seni yang disebut adiluhung itu bukan diciptakan oleh manusia, melainkan oleh para dewa atau manusia yang dibuat trampil oleh dewa sehingga dapat menciptakan sesuatu.¹⁰ Tari Jawa mendapat pengaruh dari tari India yang bernafaskan Hinduisme. Hal ini tampak pada bentuk maupun konsep-konsep yang mendasarinya.

Menurut konsep tari India, tari dapat mencapai *nrtya* atau *natya* atau indah, apabila tari itu memiliki tiga sifat, yaitu: (1) *rasa*, artinya sari, merupakan hal yang paling inti dan paling dalam, atau yang paling halus dan paling baik; (2) *bhawa*, artinya perasaan hati atau emosi; (3) *vyanjana*, yaitu daya sugesti. Keterkaitan ketiga hal ini adalah sebagai berikut: *rasa* adalah sumber keindahan, karena *rasa* merangsang perasaan yang paling halus, sehingga timbul persepsi dan menyebabkan adanya emosi (*bhawa*). Kemudian sugesti (*vyanjana*) menggerakkan fantasi penggambaran, dan karena ada kemampuan melacak makna yang tersembunyi di belakang gejala-gejala yang tampak, maka perasaan hati semakin kuat dan dapat tumbuh menjadi apa yang disebut *hava* (menimbulkan *rasa* cinta yang kuat).¹¹ Timbulnya emosi terhadap keindahan, bukan berpijak pada emosi yang dangkal, melainkan suatu emosi yang melibatkan perasaan dan jiwa, sehingga perasaan itu berkembang menjadi pesona. Maka seni tari sejati adalah seni yang menimbulkan perasaan, yaitu ‘*rasa*’ yang menciptakan suasana, yang menimbulkan

⁹ Wahyu Santoso Prabowo. “Bedhaya Anglirmendhung Monumen Perjuangan Mangkunagara I, 1757-1988.” (Tesis S-2 pada Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, 1990), p. 80.

¹⁰ Th. B. van Lelyveld. 1931. *Seni Tari Jawa*. Diterjemahkan oleh KRT. M. Husodo Pringgokusumo (Surakarta : Reksha Pustaka Mangkunagaran, 1993), p. 42.

¹¹ *Ibid.*, p. 61.

'bhawa' yang sifatnya tidak sementara, yang menimbulkan 'vyanjana', pembangun gagasan misterius.¹²

Meskipun seni tari Jawa mendapat pengaruh tari India, tetapi seni tari Jawa memiliki sifat tertentu. Seni tari Jawa merupakan refleksi murni dari orang Jawa, yang bersifat halus, gemulai, sopan, susila, tenang, dan terkendali; walaupun di dalam hati kadang-kadang nafsu bergejolak. Sifat-sifat ini sangat dijunjung tinggi oleh orang Jawa, karena sifat-sifat itu sudah menjadi wataknya. Sifat mewah dari tari India tidak sesuai dengan watak orang Jawa, yang tampak terkendali, halus dan tampak saleh, apalagi pada tari wanita. Perbedaan lebih tampak pada musik gamelan sebagai iringan tari Jawa.

Tari Jawa tumbuh dari dalam, seni itu seluruhnya hasil inspirasi, yang kemudian dibentuk oleh ritme. Sumbernya adalah jiwa, yang semula bersifat magis, dan ritme menguasai ekspresi yang emosional, sedangkan dedikasi memungkinkan ditingkatkannya ekspresi itu menjadi sesuatu yang indah.¹³ Tari Jawa merupakan unsur yang paling esensial dan paling estetis dari budaya Jawa, karena seni tari itu memiliki makna yang mendalam dan memiliki keindahan yang sempurna. Selain itu, juga penuh dengan lambang-lambang. Tari Jawa juga memenuhi syarat-syarat koreografi, isi yang dalam, dan bentuk gerak yang murni ritmis, yang keduanya seimbang oleh kesatuan yang estetis.¹⁴

Tari Jawa mempunyai kekhususan dalam iringan tarinya, yaitu pada hubungan gerak dengan ritme yang sangat erat, sehingga menghasilkan tari yang sangat indah. Hal ini disebabkan orang Jawa memiliki bakat musik atau kepekaan terhadap irama, sehingga ia mampu menguasai pikiran, perasaan, dan nafsu-nafsunya. Penguasaan tersebut menciptakan hubungan langsung antara hubungan batiniah dan lahiriah menjadi seimbang, sehingga terjadilah ketenangan, keagungan, keindahan dalam gerak maknawi

¹² *Ibid.*, p. 62.

¹³ *Ibid.*, p. 59.

¹⁴ *Ibid.*, p. 61.

yang sedikit tetapi memberi tekanan, yang diiringi vokal atau musik.¹⁵

Tari Jawa memerlukan virtuositas yang tinggi, karena seni ini menciptakan ilusi yang penuh dengan arti dan ungkapan. Ungkapan tari diekspresikan dalam bentuk gerak dan ritme yang mengandung unsur dinamik. Hubungan antara gerak dan ritme ini sangat penting dalam tari, ibaratnya ritmelah yang membuat gerak itu berjiwa. Ritme adalah kekuatan yang dapat menciptakan semangat dan kegembiraan jiwa, serta suasana. Tari Jawa mampu mengungkapkan perasaan irama dengan cara menjiwainya, maka ia mampu memberi ekspresi yang indah pada tarinya. Dalam tari Jawa, setiap gerak diperhatikan, bahkan sampai sikap jari-jari tangan dan kaki. Hal ini menjadikan tari itu sangat harmonis, dan yang mengagumkan adalah perkembangan irama dalam gerak yang berurutan. Hubungan gerak dengan musik gamelan merupakan sifat keindahan dari tari Jawa. Musik gamelan mempunyai pengaruh yang sangat kuat terhadap gerak tari, karena mampu menguasai keadaan emosi, mendukung atau meningkatkan nilai gerak, dan juga mampu menciptakan suasana tertentu.

Pada tari Jawa, adanya pergantian gerak secara teratur pada gerakan semua anggota badan, membuat seluruh badan menyesuaikan, sehingga gerak yang dilakukan tampak mengalir (*mbanyu mili*) dan halus, kecenderungan ini menambah keindahan tari. Keindahan tidak hanya tampak melalui gerak itu saja, tetapi juga karena makna batiniah tari, gerak sugestif yang mampu menggerakkan jiwa.

Tari Jawa merupakan seni kolektif yang mempunyai keterkaitan dengan masa lampau, yang terkait pada tradisi dan berbagai aturan. Oleh karena dalam perjalanan zaman tercapai kesatuan yang lebih dalam dan disertai dengan pendalaman yang lebih besar, maka tari tersebut mengandung nilai universal dan memiliki nilai yang tinggi.

Tari Jawa merupakan perpaduan gerak-gerak dengan konstruksi garis-garis yang berarti dan berjiwa, dengan musik

¹⁵ *Ibid.*, p. 114.

gamelan secara harmonis, sehingga menjadi satu bentuk seni yang indah dan ritmis, yang tidak hanya nikmat di mata, tetapi juga bagi jiwa. Untuk itu, diperlukan seorang penari Jawa yang memiliki kepekaan gerak (*kinestetis*), kepekaan suara (*auditif*), dan kepekaan penglihatan (*visual*).

Pangeran Suryodiningrat mendefinisikan tari Jawa sebagai berikut : “ *Ingang kawastanan jogèd, inggih punika èbaling sarandhuning badan, katata pikantuk wiramaning gendhing, jumbuhing pasemon, sarta pikajenging jogèd.*” (Tari adalah gerak dari keseluruhan bagian badan, diatur seirama iringan lagu, kesesuaian tema, serta maksud tari).¹⁶

Konsep tari Jawa lain, yang sering disebutkan adalah, tari merupakan *wiraga*, *wirama*, dan *wirasa* secara harmonis. *Wiraga* adalah hal-hal yang berkaitan dengan gerak tubuh yang dilakukan oleh penari, *wirama* adalah berkaitan dengan gerak penari dan irama iringan tari, dan *wirasa* adalah berkaitan dengan penjiwaan atau penghayatan. Dalam konsep ini, ditunjukkan hubungan yang erat antara gerak tari, iringan, dan penjiwaan.

Konsep yang menunjuk pada bentuk/pola, kualitas, karakter, dan juga vokabuler-vokabuler tertentu, tertulis dalam *Serat Kridhawayangga*. Sebagai contoh, konsep perwujudan pada tari putri (wanita), sebagai berikut: *patrap* tari (sikap laku tari), *mucang kèsisan* (batang pinang terlanda angin); arah pandang *anglirik dariji asta* (melirik ke jari-jari tangan); *tanjak tambak sampur* (sikap tegak berperisai sampur); *pacak gulu ganil* (gerak leher genit).¹⁷

Konsep ‘dasar’ seperti konsep dasar gerak, meliputi : dasar-dasar sikap, konsep pembatasan bentuk, luas, kualitas, dinamik gerak. Konsep dasar ini disebut *waton*, merupakan aturan-aturan yang ditaati atau setidak-tidaknya diperhatikan. Oleh karena adanya *waton* yang harus diikuti ini, dalam tari

¹⁶ Dewan Kesenian Propinsi DIY. *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*. (Yogyakarta : Proyek Pengembangan Kesenian DIY, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1981), p. 34.

¹⁷ Sastrakartika. 1979. *Serat Kridhwayangga (Pakem Beksa)*. (Jakarta : Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Proyek Penerbitan Buku Bacaan dan Sastra Indonesia dan Daerah, 1979), p. 24-26.

tradisional Jawa muncul paham 'benar' dan 'salah'. Benar, jika sudah memenuhi waton, dan salah jika menyalahi waton. Paham benar salah ini berkaitan dengan bentuk atau teknik dalam arti luas, yaitu bentuk dan cara pelaksanaan yang semuanya bersifat fisik. Teknik sangat penting dalam tari tradisional, meskipun sebagai sarana ungkap dan bukan tujuan. Teknik tari untuk penari wanita berbeda dengan penari pria. Teknik tari untuk penari pria dibagi dalam dua bentuk, yaitu : (1) alus, dengan sifat-sifat : tenang, pelan, halus, dan lembut mengikuti irama gerak ; dan (2) gagah, dengan sifat-sifat : tegas, kadang-kadang agresif dan kasar. Setiap karakter tari memiliki bentuk gerak, daya ungkap, teknik, dan penjiwaan yang khusus.

Konsep-konsep tari tradisional Jawa berkembang sesuai dengan perkembangan zaman dan membuka kemungkinan interpretasi dari para penerima warisan.

Nilai-nilai Estetis Tari Gambyong

1. Koreografi atau Susunan Tari Gambyong

Berbicara mengenai nilai estetis tari gambyong, berarti perlu menunjuk pada tari gambyong yang telah digarap dengan menggunakan kaidah-kaidah tari keraton (tari gambyong keraton), diantaranya : tari Gambyong Pangkur susunan S. Maridi dan tari Gambyong Parèanom susunan Nora Kustantina Dewi dan Rusini(ASKI/PKJT).

Nilai estetis dalam tari gambyong mencakup bentuk tari gambyong secara menyeluruh, tidak hanya terbatas pada kenikmatan indera saja, tetapi juga kenikmatan jiwa.

Sebagai bentuk tari hasil perpaduan tari rakyat dan tari istana atau keraton, tari gambyong mempunyai bentuk yang khas. Sifat spontan dan komunikatif dari tari rakyat, berpadu dengan sifat halus, luwes, dan lembut dari tari istana. Selain itu, tari gambyong mempunyai gerakan-

gerakan yang menarik, banyak berliku dan bersifat luwes, memikat dan lincah, serta bernilai teknik cukup tinggi.¹⁸

Tari gambyong memiliki daya tarik yang sangat kuat karena keindahan gerak-gerakannya yang bersifat erotis, "dari susunan gerak menunjukkan sifat-sifat gerak yang penuh gairah dan serba pamer."¹⁹ Motif-motif gerak dalam tari gambyong merupakan gerak-gerak non-representatif (*tan wadhag*) atau gerak-gerak yang sangat distilisasi, sehingga tari tersebut mempunyai teba tafsir yang lebih luas bagi penonton/penikmat. Selain itu, motif-motif gerak yang bervariasi dengan tempo gerak yang cepat serta cekatan, menjadikan tari gambyong lebih dinamis. Juga karena kekhasan motif-motif gerak tari gambyong, yang disebabkan oleh tuntutan yang dapat menimbulkan kesan erotis, menjadikan penyajian tari gambyong menarik untuk dinikmati para penonton/penikmat.

Motif-motif gerak tari gambyong juga memiliki daya tarik tersendiri dalam penampilannya. Hal ini tampak pada gerak-gerak yang rumit, seperti gerak mengangkat kaki kiri dan kanan secara bergantian dipadukan dengan gerak tangan serta posisi tangan dan kepala. Misalnya pada motif gerak : *laku telu*, *gajah ngoling*, *nacah miring*, *wedhi kèngser*, *kawilan*, dan lain-lain. Juga tampil gerak-gerak yang khas, yaitu: *nacah* (kaki diangkat bergantian dengan berjalan ke samping), *ogèk lambung* (gerak lambung ke samping kanan dan kiri), *ukel asta* (gerak memutar pergelangan tangan), dan *pacak gulu* (gerak leher dan kepala). Di samping itu susunan tari gambyong tampak mengalir, sehingga cukup sulit untuk dikenal sambungan serta penggalan pola gerak satu dengan yang lain.

Motif gerak pada bagian ciblon merupakan bagian penting dari bentuk tari gambyong, karena bagian ini memberikan ciri bentuk tari gambyong. Pada bagian ini ditampilkan motif-motif gerak seperti : *batangan*, *pilesan*, *laku telu*, *ukel pakis*, *kawilan*, dan sebagainya. Kedudukan

¹⁸ Edi Sedyawati. *Tari. Tinjauan dari Berbagai Segi*. (Jakarta : Pustaka Jaya, 1984), p. 141.

¹⁹ *Ibid.*, p. 133.

penting bagian ini tampak jelas dalam struktur koreografi tari gambyong, yaitu merupakan bagian terpanjang dari seluruh susunan dan ditempatkan pada bagian pokok. Motif-motif gerak tersebut telah memiliki pola gerak yang menimbulkan kesan *kenès* (lincah). Selain itu, terdapat rangkaian gerak kiprahan pada bagian kebar yang menunjukkan gerak-gerak berkesan gembira; rangkaian gerak ini juga digunakan untuk menggambarkan seseorang yang sedang jatuh cinta, seperti yang terdapat pada susunan tari *Klana* atau *Gatutkaca Gandrung*.

Koreografi tari gambyong sebagian besar berpusat pada penggunaan gerak kaki, tubuh, lengan, dan kepala. Gerak tangan dalam tari gambyong memiliki sentuhan dinamika pada gerak. Gerak tangan dan kepala yang halus dan terkendali merupakan spesifikasi dalam tari gambyong. Arah pandangan mata yang bergerak mengikuti gerak tangan memandangi jari-jari tangan, menjadikan faktor dominan gerak tangan dalam ekspresi tari gambyong. Hal ini dapat diamati pada gerak *ukel asta* (memutar pergelangan tangan) yang merupakan gerak yang sering dilakukan. Juga posisi-posisi tangan seperti : *ngruji* (jari-jari rapat, ibu jari menempel pada telapak tangan), *ngithing* (sikap jari tengah ditekuk dan ujungnya menempel pada ujung ibu jari, sedangkan jari yang lain ditekuk seperti jari tengah), *nyempurit* (sikap jari tengah ditekuk, ujung ibu jari diletakkan di tengah jari tengah dan jari-jari lain ditekuk).

Gerak kaki pada sikap berdiri dan berjalan mempunyai hubungan yang harmonis. Sebagai contoh : pada gerak *srisig* (berlari dengan jinjit dan langkah kecil-kecil), *nacah miring* (kaki kiri bergerak ke samping, bergantian atau disusul kaki kanan diletakkan di depan kaki kiri), *kèngser* (gerak kaki ke samping dengan cara bergeser/posisi telapak kaki tetap merapat ke lantai). Gerak kaki yang khas pada tari gambyong adalah gerak *embat* atau *entrag*, yaitu posisi lutut yang membuka karena *mendhak* (*demi plie*) bergerak ke bawah dan ke atas. Gerak ini mengakibatkan gerak panggul berirama dan tampak indah. Sikap menari (*adeg*) dengan posisi kaki membuka dan lutut diputar ke

luar, dengan memutar panggul lebih ke luar, dapat menciptakan banyak kemungkinan bergerak.

Gerak tubuh yang dilakukan adalah gerak *hoyog* atau *lèyèk* (tubuh diayun ke samping kiri/kanan). Seperti pada tari tradisional yang lain, badan tidak memiliki berbagai variasi gerak, bahkan ketika berjalan posisi badan masih tetap mendhak (*demi plie*).

Gerak kepala yang terdapat dalam bentuk penyajian tari gambyong cukup beragam, apabila dibandingkan dengan gerak kepala yang terdapat pada tari *bedhaya* atau *srimpi*. Gerak kepala atau disebut dengan *pacak gulu ganil* dalam tari gambyong mempunyai sifat yang genit. Selain itu bentuk *pacak gulu* yang digunakan memiliki pola yang berbeda, yaitu : (1) memutar kepala secara horizontal, misalnya pada motif gerak batangan, plesan, dan wedhi kèngser; (2) menekuk leher ke kanan kiri bergantian, misalnya : pada motif gerak kawilan, tatapan, dan ukel pakis ; (3) menjulurkan leher ke depan dan menariknya kembali (*pacak gulu lenggut*), misalnya pada motif gerak *mènthogan*. Gerak kepala yang dilakukan untuk mendukung sifat dan karakter tari. Ekspresi wajah pada umumnya digarap untuk mendukung ungkapan tari, tetapi biasanya hanya ditunjukkan secara sederhana. Dalam tari tradisional Jawa, terutama pada tari putri, mimik wajah atau ekspresi wajah kurang ditampilkan, karena semakin banyak pergantian ekspresi yang ditunjukkan melalui wajah, semakin banyak hal-hal yang bersifat dangkal. Maka ekspresi wajah yang digunakan adalah tajam dengan *polatan* (arah pandangan) datar. Ekspresi wajah pada tari gambyong berbeda dengan ekspresi wajah tari putri pada umumnya yaitu digarap *sumèh* (pandangan mata yang didasari ungkapan bahagia yang muncul dari dalam).

Sekalipun sikap kepala, pandangan mata, dan sikap badan saling terkait dan mengandung unsur-unsur yang berharga di dalam melakukan gerak, tetapi tangan dan lengan bersama-sama memainkan peranan ekspresi yang paling elas dalam gerak tari. Tangan dan lengan yang menunjukkan kekuatan, ekspresi, dan emosi pada seluruh

kompleks isyarat sudah dikuasai sehingga dari tangan dan lengan mengalir aktivitas seluruh badan. Motif tari gambyong mempunyai sifat yang bervariasi, ada yang tenang dan halus (misalnya: motif gerak batangan, pilesan), ada yang kenès atau lincah (misalnya: laku telu, nach miring), dan ada yang *trègèl* (genit) dengan tekanan-tekanan gerak (misalnya: tumpang tali, tatapan). Dalam tari gambyong selalu dijaga keseimbangan antara suasana hati dengan gerak0gerak yang dilakukan, maka setiap gerakan dilakukan dengan hati-hati, halus, dan mengalir.

Penggarapan pola lantai pada tari gambyong dilakukan pada peralihan serangkaian gerak, yaitu pada saat peralihan rangkaian gerak yang satu dengan rangkaian gerak berikutnya, sehingga setiap rangkaian gerak dilakukan penari pada tempat yang berbeda, sehingga menghasilkan gawang dan posisi penari yang berbeda. Perpindahan posisi penari, biasanya dilakukan pada gerak penghubung, yaitu *srisig*, *singget ukel karna*, *kèngser*, dan *nacah miring*. Selain itu, juga dapat dilakukan pada rangkaian gerak berjalan (sekarán mlaku), bahkan pada rangkaian gerak yang pada mulanya sebagai rangkaian gerak di tempat (sekarán mandheg), digarap menjadi rangkaian gerak berpindah tempat (sekarán mlaku), misalnya: pilesan digarap *nacah* ke kiri, kawilan digarap *nacah* ke samping atau *kèngser* ke samping kanan. Garap pola lantai tari gambyong biasanya dilakukan dengan mempertimbangkan jumlah penari, kemampuan penari, rangkaian gerak yang dilakukan, dan tempat pentas. Selain itu penataan tinggi rendah (*level*) penari juga dilakukan untuk menambah variasi gerak. Penggarapan pola lantai yang bervariasi dan penataan *level* penari itu juga memungkinkan sajian tari gambyong lebih menarik, dinamis, dan beragam.

Tari gambyong sebagai tarian wanita mempunyai aturan-aturan dalam pelaksanaan geraknya, sehingga kebebasan gerak tampak dibatasi. Hal ini dilakukan agar sifat kewanitaan yang halus selalu dapat dipertahankan atau ditonjolkan. Dalam tarian wanita tidak pernah ada

luapan emosi, tetapi harus selalu halus, lembut, dan sopan. Sifat-sifat wanita yang ideal dan luhur ini selalu dihormati dengan ungkapan seni yang halus. Oleh karena itu, tidak ada gerak lengan yang lebih tinggi dari bahu, tidak pernah ada gerak meloncat, dan kedua paha selalu rapat. Bentuk badan wanita dan kelenturan anggota badannya menyempurnakan garis-garis kewanitaannya menjadi sangat indah. Hal ini dapat tercapai dengan naluri dan budi pekerti yang halus.

"Nilai estetis tari gambyong juga terdapat pada keharmonisan gerak dengan iringan tari, terutama keharmonisan gerak dengan irama kendang."²⁰ Motif gerak yang beraneka ragam itu diberi tekanan atau tingkahan-tingkahan kendang dengan berbagai variasi ritme. Kekhususan kendang ciblon ini mempunyai sifat gembira. Terbukti bentuk kendangan ini sering digunakan untuk *klenengan* dan juga untuk iringan tari, seperti: tari Klana, Gunungsari, Enggar-enggar, dan Driasmara. Seperti bentuk tari tradisional gaya Surakarta yang lain, peranan iringan (karawitan) tari gambyong sangat penting. Lebih dari itu "kekuatan ekspresi tari banyak dibantu, bahkan kerap kali diganti oleh kekuatan iringan yang dipadu dari unsur-unsur melodi dalam tempo, irama/ritme, dan volume yang khas."²¹

Instrumen pengatur ritme yang utama adalah kendang. Iringan tari gambyong menggunakan kendang ciblon (kendang berukuran sedang). Kendang berperan sebagai pemimpin pada iringan tari, karena kendang yang menentukan irama. Pemain kendang dengan jari-jarinya yang lentur membuat suara yang berbeda-beda pada instrumen kendang untuk mengiringi tari. Pola-pola kendangan yang dilakukan bervariasi dengan membuat kombinasi dengan berbagai suara yang disesuaikan

²⁰ Sri Rochana Widyastutieningrum. "Perkembangan Tari Gambyong Gaya Surakarta. 1950 – 1993, Kontinuitas dan Perubahannya" (Tesis S-2 Universitas Gadjahmada, Yogyakarta, 1994), p. 138.

²¹ Rustopo (ed.). *Gendhon Humardani : Pemikiran dan Kritiknya*. (Surakarta : STSI Press, 1991), p. 10.

dengan gerak-gerak tari. Hubungan yang erat antara kendang dan gerak-gerak tari gambyong ini juga menjadi ciri tari gambyong. Selain kendang, tari gambyong juga mengacu pada kempul, kenong, dan gong untuk menentukan *sèlèh* gerak pada frase-frase gerak. Ritme yang dinamis dari tari Jawa merupakan satu kesatuan yang utuh dengan ritme musik gamelan yang mengiringi. Hubungan ini membuat tari Jawa indah, karena sesuai dengan suasana dan karakter Jawa. Dibandingkan dengan tari yang lain (*bedhaya* atau *srimpi*), hubungan gerak dan iringan tari (terutama kendang) dalam tari gambyong sangat erat, sebab gerak penari mengikuti dengan ketat pola kendangan (*mungkus*²²). Hubungan gerak dan ritme iringan disebut *nungkak* dan kadang-kadang *nggandhul*²³. Perpaduan gerak dan ritme ini menjadikan tari gambyong tampil lebih *sigrak* (tangkas). Selain itu, gendhing-gendhing yang digunakan untuk mengiringi tari gambyong telah memiliki rasa *prenès* (gembira). Sebagai contoh : Gendhing *Gambirsawit-Pancarena*, Gendhing *Pangkur*, Gendhing *Sumyar*, dan Gendhing *Ayun-ayun*.²⁴

Busana dan rias pada tari gambyong mempunyai peranan yang mendukung ekspresi tari dan juga faktor penting untuk suksesnya penyajian. Bentuk rias *corrective make up* yang menghasilkan wajah cantik dan tampak alami, menarik untuk dilihat. Sementara itu, busana tari gambyong yang disebut *angkinan* atau *kembenan*, menjadikan lekuk-lekuk tubuh penari tampak terbentuk. Dengan demikian, bagian-bagian tubuh yang digerakkan

²² "Mungkus" adalah pola gerak atau tekanan gerak yang dikaitkan dengan lagu atau instrumen tertentu, dalam hal ini kendang, tujuannya untuk menebalkan rasa gerak.

²³ Hubungan *sèlèh* gerak dan *sèlèh* irama/*sèlèh* lagu, biasanya dibedakan menjadi tiga, yaitu : (1) *nukah* : *sèlèh* gerak mendahului *sèlèh* irama/*sèlèh* lagu ; (2) *nungkak* : *sèlèh* gerak bersamaan dengan *sèlèh* irama/*sèlèh* lagu ; dan (3) *nggandhul* : *sèlèh* gerak setelah *sèlèh* irama/*sèlèh* lagu.

²⁴ Lihat R.Ng. Pradjapangrawit. *Serat Sujarah utawi Riwayating Gamelan, Wèdhapradangga (Serat Saking Gotèk)*. Penyunting Sri Hastanto dan Sugeng Nugroho. (Surakarta : diterbitkan atas kerjasama STSI Surakarta dengan The Ford Foundation, 1990), p. 112.

kelihatan jelas, sehingga gerak seperti *ogèk lambung* yang bervolume kecil dapat tampak jelas. Bentuk busana ini memungkinkan juga memberikan keleluasaan gerak sesuai dengan perwujudan dan kelincahan tari gambyong. Selain itu, busana tari ini membantu penampilan wujud tari. Dengan penggunaan kain yang diwiru, maka pada saat berjalan atau bergerak, lipatan kain (*wiron*) itu akan membuka dan menutup serta kelihatan hidup, sehingga dapat memperkuat kesan *kenès*. Maka busana yang dianggap sesuai untuk ekspresi tari gambyong adalah busana *angkinan* dengan gelung *gedhé*. Bagian bahu dibuat terbuka, bahkan kadang-kadang payudara dinaikkan sehingga tampak montok, yang disebut *glathik mungup* (lekukan payudara tampak seperti burung gelatik muncul). Perkembangan busana tari gambyong yang beragam lebih terkesan dekoratif dan kurang memperhatikan *kemungguhan* tari. Meskipun demikian perkembangan busana itu tetap membuat penyajian tari gambyong semakin beragam dan menarik.

Dalam perkembangan penyajiannya, tari gambyong sering disajikan oleh beberapa orang penari (kelompok) dengan penggarapan gerak, pola lantai, level penari, iringan tari, dan rias serta busananya. Hal itu memungkinkan penyajian tari gambyong menjadi semakin menarik, dinamis, dan bervariasi. Selain itu juga untuk mencapai rasa lebih *kenès* (lincah) dan *trègèl* (genit).

2. Daya Ungkap Penari Tari Gambyong

Kehadiran bentuk sajian tari, tidak dapat lepas dari peran penari sebagai penyaji tari. Oleh karena lewat penarilah bentuk sajian tari itu ditampilkan, baik dalam bentuk fisik maupun bentuk ungkapannya, dalam hal ini tubuh penari merupakan sarana ungkap atau instrumen untuk mengungkapkan karya tari.

Melalui tubuh penari itu, karya tari diungkapkan pada penghayat (penikmat), maka keberhasilan tari yang disajikan tergantung pada kemampuan penari dalam

menampilkan tari itu. Untuk itu seorang penari harus mampu membawakan suatu tarian dengan baik, luwes, menjiwai, tepat dan indah segala sikapnya, menguasai irama iringan, punya postur (bentuk, ukuran, dan garis-garis tubuh) yang pantas sebagai penari.²⁵ Selain itu, seorang penari perlu memiliki kesehatan jasmani dan rohani secara total atau berada dalam kesegaran total. Tidak terbatas pada kesegaran fisik saja, tetapi juga emosi, mental, dan sosial. Kondisi fisik penari adalah sesehat olahragawan yang baik, cukup energik dan rileks serta memiliki sistem ekspresi dan evaluasi yang baik, seperti : keseimbangan, kelenturan, ketrampilan, ketepatan, gerak eksplosif, dan penguasaan irama.²⁶ Dengan modal itu, seorang penari akan dapat mudah dilandasi kenikmatan dan keindahan, serta dilandasi pula oleh penghayatan lahir dan batinnya.

Penari dapat disebut seniman enterpretatif atau seniman penafsir. Dalam hal ini seorang penari yang menyajikan tari itu menafsirkan atau menginterpretasikan karya tari dari seorang koreografer.²⁷ Lebih jauh penari adalah seseorang yang mengobyektifkan subyektivitas karya koreografer.²⁸

Menurut konsep tari tradisional Jawa, penari adalah seseorang yang dapat memadukan tiga unsur, yaitu wiraga, wirama, dan wirasa secara harmonis. Dalam konsep ini ditunjukkan adanya hubungan yang erat antara gerak tari seorang penari, iringan tari, dan penjiwaan penari sesuai dengan karakter tari yang disajikan.

Penari tari Jawa, baik gaya Surakarta maupun Yogyakarta, juga dituntut memenuhi konsep *Joged Mataram*, meskipun konsep ini muncul dan lebih dikenal di

²⁵ R.M. Wisnoe Wardana. "Aspek-aspek Penciptaan Tari", dalam Edi Sedyawati, 1984, *op.cit.*, p. 28.

²⁶ *Ibid.*, p. 31.

²⁷ Soedarsono. 1978. *Pengantar Pengetahuandan Komposisi Tari*. (Yogyakarta : ASTI, 1978), p. 3.

²⁸ Suzanne K. Langer. 1980. *Problematika Seni*. Diterjemahkan oleh Fx. Widaryanto, (Bandung : ASTI, 1980), p. 7.

GREGET

Yogyakarta. Hal ini terjadi karena tari gaya Surakarta dan Yogyakarta mempunyai akar budaya yang sama yaitu Mataram (Islam). Maka tidak mengherankan jika konsep Joged Mataram juga berlaku di Surakarta. Konsep Joged Mataram terdiri dari empat prinsip, yaitu :

1. *Sewiji* (*sawiji*), adalah konsentrasi tanpa menimbulkan ketegangan jiwa, artinya seluruh sanubari penari dipusatkan pada satu peran yang dibawakan untuk menari sebaik mungkin dalam batas kemampuannya, dengan segala potensi yang ada. Konsentrasi adalah kesanggupan untuk mengarahkan semua kekuatan rohani dan pikiran ke arah suatu sasaran yang jelas dan dilakukan terus-menerus selama dikehendaki.
2. *Greget*, adalah dinamik atau semangat di dalam jiwa seseorang atau kemampuan mengekspresikan kedalaman jiwa dalam gerak dengan pengendalian yang sempurna. *Greget* merupakan pembawaan seseorang, sehingga cenderung sulit dilatihkan. Seseorang yang memiliki *greget* akan terlihat ekspresi "gerak dalam" jiwanya pada waktu menari.
3. *Sengguh*, adalah percaya pada kemampuan sendiri, tanpa mengarah atau menjurus pada kesombongan. Percaya diri menumbuhkan sikap yang meyakinkan, pasti, dan tidak ragu-ragu.
4. *Ora mingkuh*, adalah sikap pantang mundur dalam menjalankan kewajiban sebagai penari, berarti tidak takut menghadapi kesulitan dan melakukan kesanggupan dengan penuh tanggung jawab serta keteguhan hati dalam memainkan perannya. Keteguhan hati berarti kesetiaan dan keberanian untuk menghadapi situasi apapun dengan pengorbanan.²⁹

²⁹ Dewan Ahi. *Kawruh Joged Mataram*. (Yogyakarta: Dewan Ahli Yayasan Beksa Ngayogyakarta, 1981). p. 14. Lihat pula G.B.P.H. Suryobrongto, "Penjiwaan dalam Tari Klasik Gaya Yogyakarta", dalam Dewan Kesenian Propinsi DIY. *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*. (Yogyakarta: Proyek Pengembangan

Konsep atau filsafat Joged Mataram ini diterapkan dalam seni tari Jawa, dengan tujuan untuk mendapatkan keseimbangan lahir dan batin, ekspresi plastisnya akan dapat diisi serta dikontrol oleh jiwa, yang kemudian akan diarahkan kedisiplinan pribadi, identifikasi pribadi, agar akhirnya tercapai "keyakinan yang dalam", "tingkat ilmu yang dalam", dan "pengendalian yang dalam".³⁰

Selain itu, penari tari tradisional Jawa yang baik dituntut memenuhi persyaratan yang disebut *Hastha Sawanda* (delapan prinsip atau unsur yang menyatu dalam penyajian tari), yaitu:

1. *Pacak*, menunjuk pada penampilan fisik penari yang sesuai dengan bentuk dasar : bentuk dan kualitas gerak sesuai dengan karakter yang dibawakan.
2. *Pancat*, menunjuk pada gerak peralihan yang diperhitungkan secara cermat sehingga enak dilakukan dan dilihat.
3. *Ulat*, menunjuk pada pandangan mata dan ekspresi wajah sesuai dengan kualitas, karakter peran yang dibawakan serta suasana yang diinginkan.
4. *Lulut*, menunjuk pada gerak yang menyatu atau melekat dengan penarinya, seolah-olah tidak dipikirkan, yang hadir keutuhan tari yang disajikan ; keutuhan tari yang merupakan perpaduan antara gerak tari, iringan tari, dan karakter tari yang diwujudkan.
5. *Luwes*, adalah kualitas gerak yang sesuai dengan bentuk dan karakter tari yang dibawakan. Luwes berarti mampu atau terampil bergerak secara sempurna dan menimbulkan kesan yang menyentuh bagi penonton.
6. *Wiled*, adalah garap variasi gerak yang dikembangkan berdasarkan kemampuan bawaan

Kesenian DIY, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1981), p. 88 -93.

³⁰ Dewan Kesenian Propinsi DIY, *op.cit.*, p. 92.

penarinya atau mengembangkan pola gerak yang ada.

7. *Wirama*, menunjuk pada hubungan gerak dengan karawitan (iringan) tari dan alur tari secara keseluruhan.
8. *Gendhing*, menunjuk penguasaan iringan tari, meliputi: bentuk-bentuk gendhing, pola tabuhan, rasa lagu, irama, tempo, rasa seleh, kalimat lagu, dan juga penguasaan tembang maupun vokal.³¹

Selain itu terdapat pula tiga persyaratan dasar yang harus dipenuhi oleh seorang penari, yaitu :

1. *Luwes*, adalah dasar pembawaan tari yang terlihat wajar, tidak kaku, tidak tegang, sehingga semua gerak yang dilakukan tampak wajar, lancar, mengalir dalam irama yang dapat dinikmati.
2. *Patut*, adalah sesuai, serasi, serta layak (*trep*) dengan tari yang dibawakan. Berarti ada keserasian tubuh, hal ini berhubungan erat dengan wanda seorang penari, juga berkaitan dengan teknik tari yang sesuai dengan penari.
3. *Resik* (bersih atau cermat), adalah penguasaan teknik tari dengan baik. Hal ini berkaitan dengan kepekaan irama gendhing, kepekaan irama gerak, dan kepekaan irama jarak, sehingga selalu dapat memperhitungkan ketepatan gerak tari. Kecermatan juga berarti perwujudan tari yang tidak berlebihan, dan dalam kadar yang tepat.

Di samping itu juga dikenal adanya konsep lain, yang lebih menegaskan pada kesesuaian potensi penari dengan ekspresi tari, yaitu :

1. *Sungguh* adalah kemampuan penjiwaan dan penghayatan rasa terhadap tari yang disajikan.
2. *Mungguh* adalah kemampuan menyesuaikan antara tari dengan medium yang lain, serta antara

³¹ Sri Rochana Widyastutieningrum. 1994. *op cit.*, p. 145-147. Lihat juga Wahyu Santoso Prabawa, 1990, *op.cit.*, p. 88-80. Sal Murgiyanto. 1983. "Basic Principles of the Javanese Court Dance "of Dance as Cultural Heritage. Volume One. New York: Congress on Research.

tari dan ekspresinya sehingga ada kesesuaian antara wadah dan isi.

3. *Lungguh* adalah kemampuan mendudukan posisi tari dengan tema dan atau karakter yang disajikan.

Berbagai konsep tersebut menunjukkan bahwa peran penari dalam menyajikan tari Jawa sangat penting, karena keberhasilan suatu penyajian tari sangat ditentukan oleh kemampuan penari dalam mengekspresikan tari yang disajikan.

Dalam tari Gaya Surakarta biasanya persyaratan fisik penari yang baik ditentukan pula berdasarkan *gandar* dan *wanda*. *Gandar* menunjuk pada bentuk tubuh, tinggi atau rendahnya badan, dan warna kulit, atau menunjuk pada *gleger* penari, sedangkan *wanda* menunjuk pada wajah serta ekspresi wajah atau mimik penari.

Penari Gambyong dituntut persyaratan *gandar* : bentuk tubuh sedang (langsing serta sintal), tinggi badan sedang, kulit kuning langsat; dan *wanda*: bentuk wajah oval, hidung mancung, bibir tipis, pandangan mata tenang, antara mata, hidung, bibir ada keseimbangan, sehingga dengan melihat wajah penari muncul kesan keanggunan. Kulit kuning dapat dipenuhi dengan menggunakan lulur untuk menutupi tubuh yang kurang kuning.

Selain itu, seorang penari tari Gaya Surakarta diharapkan dapat melaksanakan konsep *Joged Mataram* dan *Hastha Sawanda* yang merupakan tuntutan ideal. Seorang penari yang memahami peranannya, akan mampu menjiwai dan menghidupkan tari dengan penuh greget, artinya penuh semangat dan keberanian sesuai dengan karakter tari yang diungkapkan. Dengan penjiwaan yang dalam terhadap peran, seorang penari dapat mengekspresikan tari sebaik-baiknya, sehingga dapat ditampilkan tari yang benar-benar hidup. Hal ini biasanya hanya dapat dilakukan oleh penari yang berbakat luar biasa dan penari yang *virtuous* (*mumpuni*/matang).

Penutup

Nilai estetis tari gambyong ditentukan oleh koreografi atau susunan tari gambyong dan daya ungkap penari yang menyajikannya. Penyajian tari gambyong akan dapat mencapai nilai estetis apabila dilakukan oleh penari yang memiliki kemampuan teknik yang tinggi, penghayatan dan penjiwaan yang dalam terhadap karakter tari sehingga dapat luluh atau menyatu dengan tari yang disajikan. Nilai estetis sajian tari gambyong juga ditentukan oleh interpretasi penari terhadap koreografi tari gambyong, sehingga mempunyai penampilan yang spesifik, muncul kesan erotis, yang didukung oleh unsur sensual. Kesan erotis melekat pada ornamen-ornamen gerak tari gambyong, yang menggambarkan nilai keluwesan wanita Jawa, di samping nilai kedalaman. Sementara nilai sensual melekat pada pembawaan yang luwes dari seorang penari.

Penilaian mengenai nilai estetis itu relatif dan dipengaruhi oleh sosio kultural masyarakat serta tata nilai yang berlaku dalam masyarakat.

Kepustakaan

- De Witt H. Parker. *Dasar-Dasar Estetik*. Diterjemahkan oleh S.D. Humardani. Surakarta : ASKI, 1980
- Dewan Ahi. *Kawruh Joged Mataram*. Yogyakarta: Dewan Ahli Yayasan Beksa Ngayogyakarta, 1981.
- Dewan Kesenian Propinsi DIY. *Mengenai Tari Klasik Gaya Yogyakarta*. Yogyakarta: Proyek Pengembangan Kesenian DIY, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1981.
- Edi Sedyawati. *Tari, Tinjauan dari Berbagai Segi*. Jakarta : Pustaka Jaya, 1984.
- George Dickie. *Aesthetics An Introduction*. Indianapolis : The Bobbs Merrill Company. 1979.
- Herbert Read. *Pengertian Seni*. Diterjemahkan oleh Soedarso Sp. Yogyakarta : Saku Dayar Sana. 1990.
- R.Ng. Pradjapangrawit. *Serat Sujarah utawi Riwayating Gamelan, Wédhapradangga (Serat Saking Gotèk)*. Penyunting Sri Hastanto dan Sugeng Nugroho. Surakarta : diterbitkan atas kerjasama STSI Surakarta dengan The Ford Foundation, 1990.
- Rustopo (ed.). *Gendhon Humardani: Pemikiran dan Kritiknya*. Surakarta : STSI Press, 1991.
- Sal Murgiyanto. "Basic Principles of the Javanese Court Dance "of Dance as Cultural Heritage, Volume One. New York: Congress on Research. 1983.
- Sastrakartika. *Serat Kridhwayangga (Pakem Beksa)*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Proyek Penerbitan Buku Bacaan dan Sastra Indonesia dan Daerah. 1979.
- Soedarsono. *Estetika, Sebuah Diktat Pengantar bagi Studi Estetika Tari*. Yogyakarta : ASTI. 1977
- . *Tari-Tarian Indonesia I*. Jakarta : Proyek Pengembangan • Media Kebudayaan, Direktorat Jenderal, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1977.
- . *Pengantar Pengetahuan dan Komposisi Tari*. Yogyakarta : ASTI, 1978.

- Sri Rochana Widyastutieningrum. "Perkembangan Tari Gambyong Gaya Surakarta 1950-1993 (Kontinuitas dan Perubahannya)" Tesis untuk mencapai derajat Sarjana S-2 pada Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan, Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta, 1994.
- Sumarsam. "Seni Jawa Adiluhung dan Nasionalisme Indonesia," dalam *Seni Pertunjukan Indonesia*. Jurnal Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia. Surakarta : MSPI bekerjasama dengan STSI Press, 1992.
- Suzanne K. Langer. *Preblematika Seni*. Diterjemahkan oleh Fx. Widaryanto, Bandung : ASTI, 1980.
- Th. B. van Lelyveld. *Seni Tari Jawa*. Diterjemahkan oleh KRT. M. Husodo Pringgokusumo (1993). Surakarta : Reksha Pustaka Mangkunagaran, 1931.
- The Liang Gie. *Garis Besar Estetis (Filsafat Keindahan)*, Yogyakarta : Fakultas Filsafat, Universitas Gadjah Mada. 1976.
- Santoso Prabowo, Wahyu. "Bedhaya Anglirmendhung Monumen Perjuangan Mangkunagara I, 1757-1988." Tesis untuk mencapai derajat Sajana S-2 pada Program Studi Sejarah Seni, Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, 1990.

Keywords: *concept of stylistic, mode of expression, symbols, aesthetic.*

I

Secara sosiologis, mode ekspresi seringkali berkaitan dengan proses pembentukan sistem simbol. Oleh sebab itu meminjam istilah Herbert Spencer tentang sistem simbol ia dapat berupa ungkapan verbal maupun non verbal. Pada kedudukan ini koreografi tari menjadikannya bentuk paling dasar dari sebuah ekspresi non verbal.¹ Perumusannya menjadi sangat kental di dalam pencapaian kualitas estetis yang dibawa serta dalam pembentukan sistem simbol. Kenyataan memang, di dalam arti tindakan pencapaian itu, jaminan yang diberikan oleh sebuah harmoni sosial pada masyarakat tradisional turut menyertai aspek selera kultur yang ada pada teks kebudayaan mereka. Tak jarang pula evolusi panjang dari sebuah mode ekspresi menjadi terabaikan dalam tradisi kesenian kita. Hal ini dapat mengakibatkan pada terputusnya antar teks kebudayaan sebagai bagian dari materi etnografi seni pertunjukan kita.

Melalui tulisan ini penulis mencoba menarik garis hubungan yang melibatkan stilistika mode ekspresi pada tokoh Dewa Siwa dalam seni *Wayang Wong* Istana Yogyakarta dan kaitannya dengan kualitas estetik koreografi yang dibawa serta dalam penciptaan ragam gerak tari tokoh tersebut. Pada arti kualitas ini, paparan yang dimaksud hanya ingin memberi gambaran adanya acuan yang dipergunakan sebagai standar harmoni sosial, tempat dimunculkannya koreografi sebagai sistem simbol. Sampai dengan pandangan ini, arah kajian dalam tulisan ini akan menuju pada pemahaman pentingnya wacana pembentukan sistem simbol dalam tari sebagai pengantar awal studi etnografi tari tradisi. Dipilihnya tokoh Siwa dalam seni *Wayang Wong* Istana Yogyakarta ini bukan

¹ Paul Spencer ed. *Society and the Dance* (Cambridge, New York, Sydney: Cambridge University Press, 1985), p. 11

berarti pola ragam gerak dan konsep koreografi di dalamnya mengandung beberapa kelebihan tertentu, akan tetapi lebih kepada pencermatan awal dari penulis yang memang sangat termotivasi pada terminologi yang berkembang dalam tradisi lisan terhadap nama ragam gerak tokoh Siwa, yang sangat khusus.

Mengacu pada bentuk peristilahan yang ada pada tradisi lisan tari gaya Yogyakarta, maka nama ragam tari untuk Siwa merupakan satu-satunya nama yang berkarakter stilistik *gagah* dan *alus*. Terminologi *impur kambeng dewa alus*, menunjukkan dua mode ekspresi yang telah dipertimbangkan sebagai bentuk khusus. Oleh sebab itu kekhususan tersebut di atas akan menjadi salah satu materi etnografi tari dan merupakan sebuah kesimpulan dari berbagai persentuhan kompromi artistik dari sebuah evolusi sistem simbol.

II

Pada awal tulisan ini perlu pula diuraikan terlebih dahulu keadaan visual tokoh Dewa Siwa dalam seni *Wayang Wong Istana Yogyakarta*. Keadaan visual yang tidak lazim sebagaimana bentuk tari utuh yang ada pada pola penyajian lain, menjadikannya tidak persis sama dengan konsepsi tarian magis pada Hinduisme India. Oleh sebab itu citra visualisasi yang demikian tidak mungkin seperti gambaran Shiva Nataraja di India. Walaupun yang terakhir ini telah mengilhami Ted Shawn selama mengadakan *tour* di India, maka hal itu pun tidak demikian adanya.² Atau juga berbeda keadaan mode ekspresinya manakala simbol Sekolah Tinggi seni Indonesia (STSI) Denpasar diabstraksikan ke dalam wujud tarian Siva Nataraja hasil koreografi Swasti Widjaja Bandem.³ Demikian pun juga tidak terlalu berspekulasi seperti pada salah satu

² Eugenio Barba, *A Dictionary of Theater Anthropology*, (London: Routledge, Chapman and Hall Inc., 1991), p. 169.

³ I Made Bandem, *Evolusi Tari Bali* (Yogyakarta: Pustaka Budaya Kanisius, 1996), pp. 29—33.

kesimpulan Alessandra Iyer terhadap studi ikonografi tari pada relief-relief Candi Siwa di Prambanan.⁴

Diketahui bahwa tata cara menghormati tokoh Dewa Siwa telah menjelma dalam tradisi pertunjukan *Wayang Wong* di kraton Yogyakarta. Hal yang menyolok dari aspek pertunjukan adalah posisi *abhiseka*, berikut segala kelengkapan dan atribur yang menyertai tokoh ini menyerupai berbagai varian pose pada arca dan pahatan relief di candi-candi Hindu. Pada anggapan ini, maka unsur-unsur ideografis yang melandasi proses teknis maupun non teknis terhadap penampilan tokoh tersebut juga mengalami pola stilisasi yang berbeda dari tokoh lain. Unsur yang dimaksud sebagai aspek dinamik dari ideografi itu yang merupakan pandangan stilistika. Dalam salah satu pernyataannya, Edi Sedyawati menelaah relief candi dari sudut pandang stilistika yang sebenarnya dipinjam dari kesusasteraan. Perangkat stilistika ini dalam istilah Sansekerta disebut *alamkara*. Lebih jauh diterangkan, bahwa yang dimaksud dengan teori *alamkara*, adalah bentuk-bentuk seni berungkap dengan bahasa. Dalam teori ini terdapat perbedaan antara penghias bahasa yang berkenaan dengan bunyi (disebut *sabdalamkara*) dan penghias bahasa yang berkenaan dengan makna (disebut *arthalamkara*).⁵

Pada arti yang kedua itu, pencermatan tulisan ini hendak meminjamnya sebagai telaah simbolis yang memberlakukan teks tari sebagai teks kebudayaan. Para antropolog melihat model analisis seperti ini sebagai kajian hermeneutik.⁶ Kajian tersebut secara garis besar dapat

⁴ Alessandra Iyer, *Prambanan: Sculpture and Dance In Ancient Java (A Study of Dance Iconography)*, (Bangkok: White Lotus Inc., 1998), pp.66—72.

⁵ Edi Sedyawati, "Stilistika Dalam Seni Relief" dalam Tjok. Rai Sidharta, et al., *Kebudayaan dan Kepribadian Bangsa* (Denpasar: Upada Sastra, 1993), p.117.

⁶ Heddy Shri Ahimsa-Putra, "Wacana Seni Dalam Antropologi Budaya: Tekstual, Kontekstual, dan Post-Modernistis" dalam Heddy Shri Ahimsa-Putra ed., *Ketika Orang Jawa Nyeni* (Yogyakarta: Galang Press, 2000), p. 402.

dibedakan menjadi dua, yakni (a) telaah simbolik dan (b) telaah struktural.⁷

Dalam pendekatan hermeneutik itu, para antropolog menganggap kesenian atau suatu pertunjukan seni tertentu sebagai sebuah teks. Sudah barang tentu, sebagai sebuah teks adalah sesuatu yang harus dibaca dan kemudian ditafsirkan. Teks tersebut boleh ditafsirkan dengan bebas oleh para penikmatnya.⁸ Oleh karena itu dalam hal tertentu, pendekatan hermeneutik ini lebih dekat dengan apa yang dilakukan para penikmat seni pada umumnya. Dengan mengikuti anjuran Victor Turner, maka kajian teks secara simbolis tidak akan lengkap tanpa memperhatikan pandangan atau tafsir yang diberikan oleh pemilik atau pembuat simbol itu sendiri.⁹

Untuk alasan tersebut di atas, pandangan stilistika pada tulisan ini mencoba menelusuri aspek perwujudan yang telah diabstraksikan lewat evolusi simbolisme panjang terhadap tokoh Dewa Siwa dalam seni *Wayang Wong* Istana Yogyakarta. Kenyataan menunjukkan bahwa para penulis Belanda telah banyak menyeruak kajian stilistika mode ekspresi ini. Salah satu yang akan dicermati di sini adalah pembelaan J.L. Moens terhadap Profesor Kern yang telah melontarkan tuduhan tidak benar kepada Prapanca atas upaya pembuktian Krtanegara yang beraliran Siva-Budha.¹⁰ Pada bagian lain, J.L. Moens melihat alasan lain berkenaan dengan stilistika patung-patung kematian raja-raja Singasari. Dalam pandangannya, pertentangan yang menyolok mata ini, yaitu antara nama-nama raja yang ada hubungannya dengan Wisnu dan patung-patung makam dalam wujud Budha, Siva, Ardhanari, dan Siva-Buddha, tidaklah mungkin bersifat kebetulan saja.¹¹

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ J.L. Moens, *Buddisme di Jawa dan Sumatra Dalam Masa Kejayaannya Terakhir*. (Jakarta: Bhratara, 1974), pp. 1—8.

¹¹ *Ibid.*

Dari sinilah pendekatan stilistika terhadap patung-patung makam tersebut mesti dibaca sebagai teks kebudayaan dari pemilik sistem simbolnya. Dengan mengacu kepada penemuan N.J. Krom, dinyatakan bahwa nama raja *Narasimhamurti* yang dipakai oleh raja Krtanegara antara lain terhadap prasasti yang dikeluarkannya dari Penampihan. Dengan nama itu sudah brang tentu bahwa raja itu dianggap penjelmaan Wisnu.¹² Di sini pun dapat kita jumpai lagi hal yang sungguh mengherankan, sebagaimana syair pujian Prapanca, yakni bahwa Krtanegara adalah raja Singasari selaku penganut Siva dipersamakan dengan dewa yang bersifat Wisnu.¹³

Berbagai ungkapan di atas merupakan bahasa simbolis yang tidak mungkin dihindarkan dari wacana teks kebudayaan orang Jawa di masa lampau. Dalam pemahaman yang lebih spesifik, tulisan ini mencoba menawarkan proses pembentukan sistem simbol yang didasarkan pada stilistika nama diri. Kepentingan utama dari proses ini mencakup pencarian hubungan *dasanama* yang melekat pada perwujudan tokoh Siwa. Menurut *Ensiklopedi Wayang Purwa I* dinyatakan bahwa Dewa Siwa mempunyai nama diri yang mencerminkan perwujudan dan kuasanya. Urutan yang tercatat dalam pustaka ini adalah sebagai berikut:

Sang Hyang Jagad Pratingkah

Sang Hyang Jagadnata

Sang Hyang Hutipati

Sang Hyang Lengin

Sang Hyang Nilakanta

Sang Hyang Pramesti

Sang Hyang Randuwanda

Sang Hyang Samba

Sang Hyang Surapati

Sang Hyang Caturboja/buja

Sang Hyang Adityanimala

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

Sang Hyang Bhirawa
Sang Hyang Dewa
Sang Hyang Dewaraja
Sang Hyang Girinata
Sang Hyang Guru
Sang Hyang Isya
Sang Hyang Mahadewa Budha
Sang Hyang Manikmaya
Sang Hyang Pasupati
Sang Hyang Pasuprabu
Sang Hyang Pramesti Guru
Sang Hyang Prawata
Sang Hyang Rudra
Sang Hyang Siwa
Sang Hyang Syiwa-Budha, dan
Sang Hyang Wisesa.¹⁴

Dari penuturan *dasanama* di atas, di antara nama diri yang menjadi karakter stilistik tokoh Dewa Siwa menunjuk pada ciri-ciri fisik penampilaan.. Hal ini seperti yang terkandung dalam nama *lengin*, yang artinya salah satu kakinya *apus* atau mengecil. Sebutan *nilakanta* juga mengandung arti warna pada leher yang kebiruan. Kemudian *randuwanda* yang artinya mempunyai taring. Nama *samba* mempunyai arti paras wajahnya yang tampan. Demikian juga *caturboja/buja* atau *caturbudha* yang artinya bertangan empat.¹⁵

Sementara itu nama-nama lainnya, banyak mengandung makna perwujudan kuasa peran yang disimbolkan dalam teks kebudayaan manusia, seperti misalnya *bhirawa*, *girinata*, *guru*, *rudra*, atau pun *syiwa*.¹⁶ Mengenai aspek stilistika pada penamaan *bhirawa* ini, sumber-sumber Belanda banyak menceritakan pada masa Singasari akhir hingga Prabu Hayam Wuruk di Majapahit.¹⁷

¹⁴ *Ensiklopedi Wayang Purwa I (Compedium)* (Jakarta: Departemen P dan K, 1977), pp.271—272.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ J.L.Moens, *op.cit.*, 1974, pp.13--20

Wujud simbolis *bhirawa* pada Siwa merupakan pelaksanaan tugas penghancuran yang paling berkuasa. Oleh sebab itu di dalam penilaian stilistika J.L. Moens, *bhirawa* merupakan perwujudan yang demonis.¹⁸ Demikian juga nama diri pada *rudra* sebagai wujud stilistika kekuatan demonis lainnya. Dengan mengacu pada *Mahabharata*, juga dijelaskan adanya aspek demonis pertarungan yang dahsyat antara Bhagawat (Wisnu) dengan Rudra (Siwa) yang kemudian ditengahi oleh Brahma, hingga akhirnya muncul pemakluman Wisnu bahwa: "Siapa mengenal Aku mengenal Dia (Siwa) juga, Siapa yang menganut Dia, menganut Aku, Tiadalah perbedaan antara kami berdua".¹⁹ Peter Bently, seorang filosof aliran Barat pun menggambarkan penampilan bentuk stilistika *rudra* dalam merepresentasikan kekuatan demonis.²⁰

III

Dari berbagai acuan stilistika yang telah dicermati, tampaknya pendekatan tema ini dengan abstraksi Dewa Siwa cenderung tertuju pada kerangka stilistika sebagai model pemujaan. Ungkapan non verbal yang terwadahi di dalam mode ekspresi mereka tidak begitu jauh melenceng dari pemahaman terhadap tujuan yang sama. Perumusannya menjadi sangat kental di dalam stilistika peradaban seni tatah sungging, wayang kulit. Untuk menelusuri pembentukan sistem simbol melalui konsep stilistika wayang kulit ini, kiranya periode Sultan Demak II (Sultan Trenggana) perlu dimunculkan sebagai kajian awal historisme mode ekspresi. Diketahui bahwa pada masa Sultan Demak II, telah diperintahkan untuk membuat wayang dewa bercawat (mungkin yang dimaksud adalah bercelana) seperti yang terlihat pada arca (candi), serta dimulailah mengarang *lakon*.²¹

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Peter Bently ed. *The Hutchinson Dictionary of World Myth*. (London: Routledge, John Murray Publisher, Ltd., 1985), p.191.

²¹ *Serat Sastra Miruda*, terjemahan Kamajaya (Jakarta: Proyek

Peristiwa itu ditandai dengan kronogram berupa lukisan bergambar "Dewa Sang Hyang Girinata naik sapi Andhini", yang artinya "*Salira Dwija Dadi Raja*" (perawakan guru menjadi raja) yang menunjukkan angka tahun 1478.²² Di samping bunyi kronogram di atas, pada periode yang sama Sunan Giri juga melukiskan pada sebuah kronogram "Dewa Sang Hyang Guru Memegang Cis" (tombak kecil) dengan tangkai yang dilingkari ular. Kronogram itu memberi pengertian *Gegamaning Naga Kinarya Dewa* (senjata ular yang digunakan dewa).²³

Pada gilirannya periode kerajaan-kerajaan Demak, Pajang, dan Mataram Islam mengikuti pola stilistika dengan berbagai varian pengembangan mode ekspresi yang menjadi wujud simbolis penciptaan wayang. Karya-karya *babad* yang termasyur juga menggunakan perumpamaan-perumpamaan seperti pada dunia pewayangan.²⁴ Acuan dari beberapa pustaka lama menunjukkan hubungan erat deskripsi suasana yang membungkusadegan *lakon* wayang. Berkenaan dengan pola ini, maka stilistika pada wayang dimunculkan atas pertimbangan ciri-ciri fisik, deskripsi ruang adegan, suasana dramatik, materi dialog, (termasuk lawan dialog), serta gelar-gelar kebesaran dan atribut-atribut yang menyertai tanda gelar, maupun sebab-akibat pemunculannya.²⁵ Atas anggapan ini, ketika Dewa Siwa diperankan oleh seorang penari pada sebuah pertunjukan, maka tersirat adanya acuan menuju stilistika bertingkat. Mengingat bahwa aktor pemeran tokoh ini pun masih memerlukan kualifikasi penyanderaan tertentu pada bahasa gerak ragam tarinya, sementara aspek penampilan pada tata busana, atribut, asesori, nuansa pembentuk dramatik telah menyertainyake dalam sebuah karakter stilistik.

Penerbitan Buku Sastra, Depdikbud, 1981), pp. 15—17.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ Soedarsono, *Wayang Wong: Dramatari Kenegaraan di Kraton Yogyakarta*, (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1997), pp. 46—70.

²⁵ Soedarsono, *Serat Kandha Ringgit Tiyang Lampahan Mintaraga (Buku I)*, (Yogyakarta: Departemen P dan K, 1986), pp. 38—39.

Secara tidak langsung pandangan stilistika bertingkat sebagai sebuah mode ekspresi telah disinggung oleh Ananda Coomaraswamy. Dinyatakan bahwa:

*"Symbolism is the art of thinking in images. In the symbol the particular represents the general not as a dream not as a shadow, but as a living and momentary revelations, of the scrutable".*²⁶

Penjelasan konsep stilistika bertingkat di sini dikarenakan proses pembentukan sistem simbol dari ragam gerak tari yang dibawa oleh seorang aktor peraga sangat bergantung pada pemahamannya akan kualitas penyanderaan terhadap karakter stilistik yang diperaninya, bukan sekedar imaji virtual tetapi "hidup"-nya wacana eksegesis.

Atas dasar pemahaman stilistika bertingkat tersebut, kiranya untuk mengetahui posisi *abhiseka* Dewa Siwa dalam *Wayang Wong*, hal ini telah memiliki tingkat pencanggihan yang melewati batas *exegesis* dalam pernyataan Dan Sperber.²⁷ Proses menuju *abhiseka* dalam simbolisme Siwa yang terdapat dalam arca maupun relief candi Hindu adalah pose yang bukan merupakan stilistika bertingkat, karena tidak adanya persyaratan *momentary revelations* seperti dianjurkan Coomaraswamy. Demikian pula simbolisme pada kronogram berbentuk lukisan dalam tatah sungging wayang kulit. Sementara itu proses menuju *abhiseka* ragam tari Siwa dalam *Wayang Wong* cenderung memberi "hidup"-nya wacana tafsir peraga dan ini menjadikannya berbeda dengan jenis stilistika tunggal, karena adanya *momentary revelations* seperti yang dipersyaratkan oleh Coomaraswamy. Sebagai mode ekspresi yang hendak mencapai proses pembentukan sistem simbol, maka hal ini menjadi salah satu faktor

²⁶ J.E Cirlot, *A Dictionary of Symbol*. (London: Routledge, 1993), p. Xxix.

²⁷ Dan Sperber. *Rethinking Symbolism*. Terjemahan Alice L. Morton. (New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1975), pp. 30—32.

sofistikasi pada ragam gerak yang menjadi ciri khusus Siwa dalam *Wayang Wong*.

Dalam pandangan historisitas, maka proses panjang dari evolusi sistem simbol melalui tradisi penghormatan Siwa ini, kiranya telah menjadi bagian terbesar dari historisitas simbolisme, sejak zaman Hindu (Singasari dan Majapahit), kemudian di zaman Islam (Demak, Pajang dan Mataram Islam) hingga pada tradisi Istana Yogyakarta. Sampai dengan pandangan di atas, tulisan ini hanya ingin mendasarkan pada penempatan simbolisme Dewa Siwa melalui ragam gerak tari yang dibawa seorang aktor peraga, semestinya juga diperlakukan sebagai stilistika bertingkat.

IV

Untuk mencermati tema sentral ini, pendekatan berikut akan mencari hubungan-hubungan antar unsur stilistika mode ekspresi melalui konsep estetis koreografis pada tradisi dan peristilahan ragam gerak. Salah satu alasan yang diketahui sebagai kerangka stilistika bertingkat adalah peran penari sebagai pembawa peran tokoh Siwa. Kualifikasi estetis individual mereka turut mendasari konteks wacana tafsir kepada wacana artistik yang dihasilkan dalam mode ekspresi. Mengikuti dalil yang lazim berlaku dalam *Wayang Wong* Istana Yogyakarta, maka perlu diungkapkan pula pandangan Pangeran Soerjobrongo tentang asumsi *Wayang Wong* sebagai personifikasi Wayang Kulit.²⁸ Hal ini juga telah diperjelas oleh Soedarsono dalam *Wayang Wong ...*,²⁹ maupun dalam kadar yang agak berbeda, Jennifer Lindsay juga memberikan penjelasan lebih spesifik.³⁰

²⁸ G.B.P.H. Soerjobrongo, "*Wayang Wong Gagrang Mataraman*", dalam Fred Wibowo, ed. *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*. (Yogyakarta: Dewan Kesenian Propinsi DIY, 1981), pp.54—58.

²⁹ Soedarsono, 1997, *op.cit.*, pp.15—17.

³⁰ Jennifer Lindsay. *Klasik, Kitsch, Kontemporer: Sebuah Studi Tentang Seni Pertunjukan Jawa.*, (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1991), p.89.

Dikarenakan bentuk pengacuan pada Wayang Kulit ini, maka presentasi tokoh Siwa cenderung mempertimbangkan kualifikasi yang disebut sebagai *patrap* dan *lenggah*.³¹ Yang dimaksud dengan *patrap* adalah gerak-gerak yang tidak berlebihan agar tari yang dibawakan tidak tampak *rongeh* dan *reged*, terutama dalam *pandangan*, dan *pacak gulu*. Sementara itu yang dimaksud dengan *lenggah* adalah gerak-gerak yang sesuai dengan watak dari ragam tari. Misalnya, dalam ragam tari *impur* dan *kambeng*, pola gerakan tarinya harus sesuai dengan watak dari ragam gerak tari tersebut, yakni tenang dan sederhana. Apabila penari pemeran belum memahami cara ini, maka sebuah celaan atau anggapan yang kurang *nglenggahaken* (menempatkan proporsi) dan mungkin sangsi yang didapat berupa teguran dari para guru.³² Pernyataan tersebut juga menunjukkan adanya penilaian yang diberikan oleh para guru kepada para penari *Wayang Wong*. Teguran berupa terminologi tradisi di atas mengandung muatan estetik dan normatif, karena bentuk penilaiannya yang bersifat langsung.

Kenyataan menunjukkan bahwa sampai dengan masa pemerintahan Sultan Hamengku Buwana VIII (1921—1939), bentuk penilaian semacam ini hanya dimungkinkan karena Sultan sendiri adalah seorang seniman tari. Telah diketahui bahwa sumber-sumber tradisional seperti *babad*, dan *serat* mencatat peristiwa kesenimanan Sultan Yogyakarta seperti Sultan I, dan Sultan II, kemudian Sultan IV, V, VI, dan Sultan VIII, maupun Sultan IX.³³ Masih dapat ditambahkan di sini bahwa Sultan Hamengku Buwana X (sekarang) juga sebagai penari tokoh Dewa Siwa dalam pertunjukan *Wayang Wong* tahun 1981. Ketika menjalani peran ini masih bergelar K.G.P.H. Mangkubumi, sebagai putera mahkota.³⁴

³¹ G.B.P.H. Soerjibrongto, dalam *op.cit.*, p. 4

³² *Ibid.*

³³ Untuk menelusuri Sultan Yogyakarta sebagai raja penari, dapat dilihat dalam *Babad Ngayogyakarta* Vol. I—VII, Manuskrip Koleksi perpustakaan Museum Widya Budaya Kraton Yogyakarta.

³⁴ Lindsay, 1991, *op.cit.*, p. 98—99.

Sebagaimana yang ingin diungkap melalui tema sentral stilistika-mode ekspresi-sistem simbol, tampaknya pendekatan estetis-koreografis penari peran Siwa sangat dipengaruhi *status symbol* yang melekat pada pemahaman norma-etika yang diinternalisasikan dalam kriteria *patrap* dan *lenggah*. Hal ini diyakini sekali sebagai faktor yang membedakan kualifikasi penari *Wayang Wong* dengan penari biasa. Tampaknya terminologi *patrap* dan *lenggah* ini merupakan unsur substansial dari pencapaian kualifikasi estetis. Pandangan tradisi lisan di kalangan istana menganggap peristilahan ini sebagai bagian dari mode ekspresi dalam pencapaian kualifikasi estetik.

Stilistika mode ekspresi yang sering dijalani para guru tradisional menyangkut tahap-tahap; *joged bakalan*, *joged mbakali*, dan *joged bakal*. Tahapan ini hanya mungkin dihayati oleh para guru tradisional dalam menerapkan metode *wejedan*. Diakui bahwa tendensi kekuatan teknis lebih dominan dalam pencapaian stilistika tradisi lisan seperti ini.³⁵ Pentingnya menelaah secara sistematis metode tradisional dalam pencapaian kualifikasi estetis menjadi dasar penulisan etnografi tari tradisi itu sendiri. Dalam banyak hal, terminologi mereka sangat banyak menyimpan wacana tafsir teks tari sebagai teks kebudayaan mereka. Dari upaya pencapaian kriteria *patrap* dan *lenggah*, maka penampilan fisik seorang penari mungkin sekali mendekati *wanda* dalam kriteria wayang kulit. Pengertian *wanda* ini telah ditransformasikan ke dalam mode ekspresi seni *Wayang Wong* di Istana Yogyakarta, dan makna estetis-koreografisnya telah dielaborasikan ke dalam *patrap* dan *lenggah*. Sudah barang tentu kualifikasi yang demikian telah melewati tahapan *joged bakalan*, *joged mbakali* dan *joged bakal*.

Pada kasus Dewa Siwa dalam tulisan ini, maka sebenarnya hanya sekedar contoh untuk melihat proses pembentukan sistem simbol melalui ragam gerak yang

³⁵ Wawancara dengan R.M. Dinusatomo, mepu tari yayasan Siswa Among Beksa Yogyakarta, tanggal 23 September 2000, di rumahnya, diizinkan dikutip.

dihasilkan dari karakter stilistik koreografis. Seperti diketahui, bahwa Siwa mempunyai banyak sekali *wanda*. Sebutan *reca*, misalnya berarti bentuk fisionominya agak pendek dan gemuk. Kemudian *candi*, artinya bentuk wujudnya langsing, *krena*, *karna* atau *gana*, artinya raut muka agak tengadah/agak *mbranyak* (tidak *luruh*).³⁶ Dalam bab ini, stilistika koreografis ragam gerak tari yang dimaksud, merupakan aspek dinamik dari kriteria *patrap* dan *lenggah*, dan telah dipersanggih dengan norma-etik serta mendapatkan perumitan substansial pada acuan *wanda* yang diperoleh dari tiga tahapan *joged*, melalui metode *wejedan*.

Pentingnya arti pandangan fisionomi dinyatakan oleh R.M. Dinusatomo seperti pada ciri-ciri fisik penari Dewa Siwa di Istana Yogya cenderung berbadan langsing agak tinggi dengan tidak terlalu berpembawaan halus, akan tetapi jika tidak terlalu *gagah*.. Dalam pandangan R.M. Dinusatomo, dikatakan setengah *alus* dan setengah *gagah*. Kalau ia berbasis tari *alusan*, maka ia sebenarnya bukanlah seorang yang penari *alusan* yang baik Demikian pun kalau ia berbasis tari *gagah*, maka juja belum tentu seorang penari *gagah* yang baik.³⁷ Kenyataan menunjukkan bahwa beberapa penari Dewa Siwa dalam sejarah *Wayang Wong* di Istana Yogyakarta, secara fisik mempunyai gambaran yang ada dalam pernyataan tersebut di atas. Dua orang penari Siwa terakhir yakni, R.M. Susetyo dan R.M. Haryo Banindro, kedua-duanya mempunyai perawakan langsing dan berbadan tinggi. Mengacu pada rogam gerak yang dibawakan, maka ciri fisik penari yang berbadan langsing dan agak tinggi, sangatlah menguntungkan sebagai medium ungkap pola gerak Dewa Siwa. Mengenai nama ragam gerak khusus Dewa Sewa ini pun ada perbedaan persepsi kalangan guru tari tradisional dengan guru di lembaga pendidikan formal. Kalangan akademik menyebut nama ragam gerak ini sebagai *impur ukel asta alus*. Acuan mereka sangat jelas dalam pencarian

³⁶ *Ensiklopedi Wayang Purwa I, loc.cit.*

³⁷ Wawancara dengan R.M. Dinusatomo, tanggal 10 November 2000, di rumahnya, diizinkan dikutip.

visualisasi karakter tokoh seperti yang telah dicermati oleh Soedarsono dalam *Wayang Wong*,Sementara itu di kalangan tradisi lisan berkembang sebutan nama ragam gerak Dewa Siwa sebagai *impur kambeng dewa alus*.³⁸ Penyusun ragam gerak tari ini adalah K.R.T. Purbaningrat, atas perintah Sultan Hamengku Buwana VIII.³⁹ Secara koreografis ragam *impur kambeng dewa alus* sangat membatasi kekuatan gerak yang dilandasi oleh pertimbangan ciri-ciri fisiologis penampilan seorang peraga. Kekuatan gerak, atau dalam istilah Alma M Hawkins dikenal sebagai kualitas gerak tersebut telah menjadi organisasi kekuatan dari hasil struktur internal dalam koreografi tari.⁴⁰ Cara yang sama sebenarnya telah dipraktekkan oleh para empu tari Jawa, dan itu menjadi dasar-dasar stilistika mode ekspresi penciptaan ragam gerak sebagai sebuah sistem simbol. Dalam acuan seperti itu, ragam *impur kambeng dewa alus* sangat dimungkinkan untuk ditelusuri dari aspek-aspek kualitas gerak yang telah ditunjukkan melalui unsur tenaga (gerak) maupun unsur ruang (gerak).

Asumsi yang terjadi dalam mempergunakan dua istilah secara bersama-sama yakni, *impur* dan *kambeng*. Padahal menurut pembagian klasifikasi ragam gerak berdasarkan tipe karakter, *impur* diperuntukkan bagi karakter putra halus, sedang *kambeng*, diperuntukkan bagi karakter putra gagah.⁴¹ Kiranya terminologi ragam gerak yang dikenal dalam tradisi lisan yakni, *impur kambeng dewa alus* lebih mewakili kebutuhan-kebutuhan stilistika koreografi yang didasarkan atas pandangan teks kebudayaan yang melahirkannya. Untuk alasan ini, dapat diungkapkan, misalnya tentang perbedaan cara melakukan awalan gerak dari ragam tersebut, di antara para penari Dewa Siwa yang masih aktif ataupun non aktif. Hal ini bukan berarti tidak konsisten pada pola ragam gerak

³⁸ Wawancara dengan R.M. Dinusatomo, tanggal 10 November 2000, di rumahnya diizinkan dikutip.

³⁹ Periksa Soedarsono, 1997, *op.cit.*, pp.98—99.

⁴⁰ Alma M Hawkins, *Creating Through the Dance.*, (New Jersey: Princeton Book Company Publisher, 1988), pp.86—88.

⁴¹ G.B.P.H. Soerjibrongto, dalam *loc.cit.*

yang dihasilkan dari sebuah mode ekspresi. Justru kekayaan wacana tafsir teks kebudayaan itu telah diimplementasikan ke dalam transformasi peran dari seorang penari Siwa. Ini juga sebuah indikasi kepekaan sejarah yang direntang dalam perbedaan wacana tafsir teks tari seorang penari Siwa.

Pada gilirannya tradisi lisan yang diyakini oleh sebagian besar pendukung budaya tari setempat akan ditentukan oleh kepekaan sejarah diri mereka masing-masing. Anggapan ini juga sebagai suatu awal penemuan materi etnografi tari yang berdasarkan analogi kepekaan sejarah dengan teks kebudayaan mereka. Pengertian teks kebudayaan di sini, juga mengandung pengertian pada visi historis-abtropologis akan kemunculan konsep estetis-koreografis pada ragam gerak tari. Dalam peristilahan yang melatarbelakangi dan muncul sebagai sistem simbol, tampak adanya hubungan konsepsional antara mode ekspresi dengan estetika-koreografi dengan budaya tradisi lisan. Pernyataan ini sebenarnya telah lama dicuatkan oleh Royce dalam mencermati tari adalah kebudayaan dan kebudayaan adalah tari. Entitas tari tak dapat dipisahkan dari konsep antropologis tentang kebudayaan.⁴² Atas dasar itu tradisi lisan juga menjadi salah satu bagian dari teks kebudayaan itu sendiri. Kepentingan yang sama juga dapat dilihat dalam mencermati aspek etnografi tari, seperti dalam pernyataan Kaeppler yang disebutkan

bebagai "konsep tari".⁴³ Dalam hal ini tak dapat dilupakan upaya-upaya memunculkan materi etnografi tari yang akan selalu berurusan dengan tradisi peristilahan yang bermuara pada stilistika mode ekspresi dan konsep estetis-koreografis tari tradisi. Menarik juga diikuti saran yang disampaikan oleh Joan D. Frosch, bahwa pencermatan yang ada mesti dipahami dalam konteks kebudayaan pada terminologi (tari tradisi)

⁴² Anya Peterson Royce, *The Anthropology of Dance*, (Bloomington and London: Indiana University Press, 1977), p.13.

⁴³ Adrienne L. Kaeppler "American Approach to the Study of Dance", 1991, pp.11—12.

mereka sendiri.⁴⁴ Oleh sebab itu penulisan wacana tafsir teks tari sebagai teks kebudayaan tidak mungkin menghindar dari kepekaan sejarah yang terjalin sebagai evolusi sistem simbol. Kekayaan tradisi lisan dalam kontekstualitas budaya tari menjadi kekuatan konsep estetis-koreografis yang dibentuk dari stilistika mode ekspresi mereka.

Konstruksi logika "konsep" yang dibangun secara sosiologis, memberi dasar kuat akan pencapaian historisitas itu sendiri. Perumusannya di dalam pencapaian dalam tahap-tahap *joged bakalan*, *joged mbakali*, dan *joged bakal*, sebelum menuju kualitas estetis *patrap* dan *lenggah*. Dikarenakan aspek lokasi budaya istana, maka kriteria itu sendiri telah disimpulkan dalam norma dan etika lingkungan istana. Ciri yang menyertai konsepsi di atas, bahwa ragam *impur kambeng dewa alus* tokoh Siwa selalu diikuti dengan ragam *jangkung ngilo*. Secara koreografis pola gerak ini menjadi urutan di dalam *jejeran Kahyangan* pada sebuah *lakon Wayang Wong*. Hubungan selaras dalam ragam pokok dengan *jangkung ngilo* dapat dilihat dari pertimbangan arah hadap. Meminjam istilah Alma M. Hawkins, terdapat hubungan antar struktur internal dari motif gerak satu dengan lainnya.⁴⁵ Oleh sebab itu nilai karakter stilistik dari ragam pokok *impur kambeng dewa alus* menuju *jangkung ngilo* hanya dihubungkan dengan suatu sendi penghubung sabetan. Pada akhirnya motif *jangkung ngilo* ini merupakan penghubung utama menuju posisi *abhiseka* seperti halnya yang terdapat dalam stilistika patung, arca, maupun pose wayang kulit.

V

Mencermati sebuah konsep estetis-koreografis tari tradisi sebenarnya menelusuri terminologi yang menjadi dasar sistem pengetahuan dalam teks kebudayaan mereka.

⁴⁴ Joan D. Frosch, "Dance Ethnography: Tracing the Weave of Dance in Fabric of Culture" dalam Sondra H. Fraleigh dan Penelope Hanstein ed. *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry*. (Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1999), pp. 255—258.

⁴⁵ Alma M. Hawkins, *loc.cit*

Pertimbangan-pertimbangan teknis dan non teknis akan di perbaharui dari pembentukan sistem simbolnya. Kadar yang membedakan secara sosiologis adalah cara yang telah dipilih seseorang dalam menghayati kepekaan sejarah sebagai akibat non verbal dalam mode ekspresi yang dipilih orang per orang atau sekelompok orang yang mewujudkan karakter stilistik koreografi mereka.

Untuk alasan ini, dasar koreografi gerak/tari yang diciptakan secara khusus untuk karakter Dewa Siwa pada *Wayang Wong* Istana Yogyakarta merupakan historisitas pembentukan sistem simbol yang didasarkan pada stilistika *abhiseka* menurut nama diri, ciri-ciri fisionomi dan fisiologis, dan menjadi kelanjutan tradisi penghormatan dari zaman seni relief candi Hindu, maupun patung-patung kematian zaman Singasari akhir dan Majapahit, hingga sekarang ini. Perbedaan stilistika tunggal dalam seni relief maupun arca pada candi dengan stilistika bertingkat pada koreografi menuju pose *abhiseka* adalah sistem simbol yang dibawa serta sebagai kelanjutan teks kebudayaan orang Jawa. Kedua kategori stilistika di atas telah dieliminasi dalam bahasa mode ekspresi yang menjadi esensi seperangkat tafsir teks tari sebagai teks kebudayaan. Interkontekstualitas dalam perwujudan simbolisnya menjadi sebuah kesimpulan dari "konsep tari" menurut istilahnya Kaeppeler, atau juga entitas tari yang tak dapat dipisahkan dari konsep antropologis tentang kebudayaan dalam pandangan Royce. Cara yang sama juga telah ditunjukkan oleh Coomaraswamy dalam menjembatani wacana estetis dari budaya tari sebagai faktor *exegesis* dalam pandangan Sperber.

Oleh sebab itu dari sekian banyak materi etnografi tari tradisi di Indonesia, kiranya menarik untuk dihayati kembali kekayaan tradisi peristilahan yang seringkali bermuatan konsep estetis-koreografis. Penjelasan di atas hanya mungkin dilakukan dalam hubungannya dengan penempatan sistem simbol yang muncul secara non verbal. Hal ini juga menyiratkan keterbukaan sistem pemaknaan yang terkontekstualisasi dalam terminologi yang dimunculkan. Asumsi yang telah hadir sebagai semiotika dalam telaah

sistem simbol, telah diperbaharui dalam meta-semiotik pencermatan ikonsitas mode ekspresi menuju konsep estetis-koreografis. Sebagaimana saran Dan Sperber, yang menyertakan faktor *exegesis* tentang kualifikasi estetis diharapkan muncul meta-semiotik dalam perumusan ikonsitas koreografi tarinya.

Pada gilirannya berbagai persoalan tradisi lisan dalam materi etnografi tari tradisi di belahan Nusantara akan dapat dieliminasi ke dalam suatu kajian tafsir teks kebudayaan melalui tradisi peristilahan mereka. Hal mana juga menyiratkan kekayaan materi etnokoreologi dalam pengkajian tari tradisi.

Kepustakaan

- Ahimsa-Putra., Heddy Shri, *Ketika Orang Jawa Nyeni*, Yogyakarta: Galang Press, 2000.
- Babad Ngayogyakarta* Vol. I—VII. Koleksi Perpustakaan Museum Kraton Yogyakarta.
- Bandem., I Made, *Evolusi Tari Bali*. Yogyakarta: Pustaka Budaya Kanisius, 1996.
- Barba., Eugenio, *A Dictionary of Theater Anthropology*, London: Routledge, Chapman and Hall Inc., 1991.
- Bently., Peter, ed., *The Hutchinson Dictionary of World Myth*, London: John Murray publisher, 1985.
- Cirlot., J.E., *A Dictionary of Symbols*, London: Routledge, 1993.
- Edi Sedyawati, "Stilistika Dalam Seni Relief", dalam Tjok. Rai Sidharta et.al., *Kebudayaan dan Kepribadian Bangsa*, Denpasar: Upada Sastra, 1993.
- Ensiklopedi Wayang Purwa I* (Compedium), Jakarta: Departemen P dan K, 1977
- Frosch. Joana D., "Dance Ethnography: Tracing the Weave of Dance in Fabric of Culture" dalam Sondra Horton Fraleigh dan Penelope Hanstein ed. *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry*, Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1999.
- Hawkins. Alma M., *Creating Through the Dance*, New Jersey: Princeton Book Company Publisher, 1988.
- Iyer., Alessandra, *Prambanan: Sculpture and Dance In Ancient Java (A Study of Dance Iconography)*, Bangkok: White Lotus, 1998.
- Kaeppler. Adrienne L. "American Approach to the Study of Dance", 1991.
- Lindsay. Jennifer, *Klasik, Kitsch, Kontemporer: Sebuah Studi Tentang Seni Pertunjukan Jawa*, Yogyakarta: Gadjah Mada University press, 1991.
- Moens. J.L., *Buddhisme di Djawa dan Sumatra Dalam Masa Kejayaannya Terakhir.*, Djakarta: Bhratara, 1974.

- Pramutomo R.M. "Ritual di dalam Ritual: Suatu Kajian Tafsir Teks Tari Sebagai Teks Kebudayaan Pada Tokoh Dewa Siwa dalam *Wayang Wong* di Kraton Yogyakarta", Tesis untuk mendapatkan derajat S-2 Program Pengkajian Seni Pertunjukan, Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada, tahun 2001.
- Royce. Anya Peterson, *The Anthropology of Dance*. Bloomington and London: Indiana University Press, 1977.
- Serat Sastra Miruda*, terjemahan Kamajaya. Jakarta: Proyek Penerbitan Buku Sastra, Depdikbud, 1981.
- Soedarsono, *Serat Kandha Ringgit Tiyang Lampahan Mintaraga (Buku I)*, Yogyakarta: Proyek Depdikbud, 1986.
- _____, *Wayang Wong: Dramatari Ritual Kenegaraan di Kraton Yogyakarta.*, Yogyakarta: Gadjah mada university Press, 1997.
- Soerjobrongto. G.B. P. H., "Wayang Wong Gagra Mataraman", dalam Fred Wibowo ed. *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta.*, Yogyakarta: Dewan Kesenian Propinsi DIY, 1981.
- Spencer. Paul.ed., *Society and the Dance.*, Cambridge, New York, Sydney: Cambridge University Press, 1985.
- Sperber., Dan., *Rethinking Symbolism.*, Terjemahan Alice L. Morton, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1975.